



Rupture et création

Axel Fourdrinier

► To cite this version:

Axel Fourdrinier. Rupture et création. Philosophie. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013. Français. NNT : 2013TOU20024 . tel-00878834

HAL Id: tel-00878834

<https://theses.hal.science/tel-00878834>

Submitted on 31 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Discipline ou spécialité :

Philosophie

Présentée et soutenue par :

AXEL FOURDRINIER

le : 17 MAI 2013

Titre :

RUPTURE ET CREATION

Ecole doctorale :

Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication (ALLPH@)

Unité de recherche :

ERRAPHIS

Directeur(s) de Thèse :

PIERRE MONTEBELLO

Rapporteurs :

PIERRE RODRIGO? SABINE FORERO

Autre(s) membre(s) du jury

BERTRAND PREVOST

TABLE DES MATIERES

Table des matières.....	1
Introduction.....	3
Première partie	15
Chapitre 1 – Commencement et création	15
1. Courants et innovation.....	15
2. Commencement et origine de l'œuvre	28
3. L'irruption du geste de création : contrainte et violence.....	38
Chapitre 2 – Art et rupture	55
1. L'identité fêlée	55
2. Rupture et création.....	78
3. L'art comme acte de foi.....	96
Deuxième partie	109
Chapitre 1 – Art et anomalie	111
1. Contre l'imitation.....	111
2. La vitalité des formes esthétiques.....	127
3. L'anomalie comme possibilité d'échapper à la finitude.....	145
Chapitre 2 – La rupture dans la contingence de l'œuvre	168
1. Maîtriser la contingence	168
2. Rupture et accident	185
Troisième partie	216
Chapitre 1 – L'inscription de l'œuvre dans la civilisation.....	219
1. Art et modernité.....	219
2. L'expérience de l'art contextuel	237
3. Art et participation.....	249
Chapitre 2 – Art et révolution	265
1. Des affects productifs	265
2. La rupture artistique comme condition de la vitalité d'une civilisation	278
Conclusion	297
Bibliographie.....	300
Œuvres critiques et philosophiques.....	300
Œuvres esthétiques.....	302
Articles et entretiens.....	302

INTRODUCTION

S'interroger sur le thème de l'art est aujourd'hui devenu une entreprise à la fois risquée et difficile. Jadis, le questionnement esthétique rencontrait des difficultés susceptibles de justifier des livres entiers, pour interroger les critères d'identification d'une œuvre, pour discuter et disputer sur la beauté, pour questionner la possibilité d'une fonction de l'art. Dans l'époque contemporaine, le paradoxe tient peut-être à ce que, d'une part, la multiplication des types d'objets reconnus comme artistiques – alors même qu'on peine à leur reconnaître des formes identifiables ou du sens – a posé l'exigence constamment renouvelée d'interroger la notion même de l'art, et d'autre part jamais peut-être le droit au débat sur l'art n'a été rendu si difficile, qu'il s'agisse de la culture de masse qui, en son sein, conteste le droit à la critique et l'analyse au prétexte que tout peut se valoir, ou qu'il s'agisse encore d'artistes qui se montrent toujours plus méfiants devant les propositions critiques et les analyses universitaires qui leur sont adressées. L'art n'a jamais été aussi complexe dans le champ de son hybridation, et dans le même temps, l'entreprise critique n'a jamais eu autant d'adversaires ou d'obstacles potentiels pour asseoir sa légitimité.

Sans doute l'histoire de l'art assoit-elle plus aisément sa légitimité en proposant une analyse construite au sein des courants ou une critique transversale des modes d'interaction entre les formes d'art. Lire la manière dont se sont succédées les formes artistiques, analyser les modes de production d'une œuvre, autrement dit, valoriser sans cesse la place de l'art et la complexité du geste artistique, c'est là une entreprise jugée à la fois légitime et nécessaire. Si elle est aujourd'hui sollicitée régulièrement sur des questions d'éthique, de société, de politique et de droit, et si les sciences font appel à ses

prérogatives pour éclaircir les problèmes de l'esprit et du corps, la philosophie ne bénéficie pas des mêmes sollicitations sur la question des arts. Si le philosophe est écouté et questionné sur la manière dont il est possible d'entendre le concept d'esprit ou de domaine public, on lui conteste plus aisément toute prétention à parler d'art dès lors qu'il tenterait d'en définir le concept. C'est que l'art s'analyse aujourd'hui dans sa consommation sur un plan économique et sociologique, mais toute tentative pour identifier ce qu'il faudrait entendre par la notion de création artistique est rendue suspecte par la pluralité des pratiques artistiques qui, non seulement ont d'innombrables modalités d'expression, mais n'ont pas nécessairement la clarté des manifestes tel celui que les surréalistes avaient formulé il y a près d'un siècle. Les livres publiés aujourd'hui sur la question de l'art d'un point de vue plus philosophique s'attachent ainsi à questionner la valeur et le statut d'une nouvelle forme d'art (par exemple *L'art numérique* d'Edmond Couchot et Norbert Hillaire, ou encore *L'art contextuel* de Paul Ardenne), ou bien s'interrogent sur la possibilité même d'une lecture de la notion d'art dans la période qualifiée de postmoderne (ce que fait Antoine Compagnon dans *Les cinq paradoxes de la modernité*, ou encore Marc Jimenez dans *La querelle de l'art contemporain*). Dans ce dernier cas se montre le spectre d'une métacritique, c'est-à-dire une réflexion sur les raisons pour lesquelles une critique et une analyse de la valeur de l'art dans le monde d'aujourd'hui sont devenues bien difficiles.

La critique à l'égard des tentatives de pensée de l'art dans le monde contemporain est à cet égard récurrente, et elle l'est notamment du fait des artistes eux-mêmes qui se méfient de toute volonté de théoriser l'art dans la mesure où celui-ci est essentiellement vécu comme pratique. Les dadaïstes critiquaient l'esthétique comme a pu le faire Antoni Tàpies dans *La pratique de l'art*. Il y formule justement une méfiance à l'égard des esthétiques prophétiques qui annonceraient la mort de l'art ou la figure de l'art à venir, à l'égard aussi des esthétiques des mercenaires défendant le bien fondé des formes de la

catégorie artistique qu'ils se plaisent à valoriser, à l'égard finalement de toute esthétique qui travaillerait à identifier un académisme susceptible de scléroser la pratique artistique en l'enfermant dans une pratique qui à chaque fois découlerait du concept à partir duquel elle existe. Or, si les artistes prennent la plume, ce n'est ni pour défendre leur production, ni pour annoncer au monde ce qu'il faut entendre par le mot art. L'écriture de Paul Klee présente la nécessité de la peinture tout autant que sa contingence, c'est-à-dire la raison pour laquelle l'artiste peut créer tout autant que la manière très personnelle et contextuelle de peindre. Le livre de Tàpies n'enferme aucunement l'art dans un système de représentations puisqu'il a pour finalité de contester toute imposition d'un système de lecture de l'art précisément parce que la création s'affranchit par essence de toute prescription nécessaire dans la mesure où elle engendre à la fois l'imprévu et le nouveau.

Que celui qui écrit sur l'art soit un critique, un artiste, un philosophe, ou qu'il n'ait aucune de ces désignations ou bien qu'il les ait toutes à la fois, sa tâche consiste à trouver un mode d'expression et une méthode susceptibles de penser l'art sans lui imposer la scientificité d'une analyse rigide et définitive, ni l'expression d'un simple ressenti, ou encore seulement une problématisation de la pratique artistique. Écrire sur l'art, c'est-à-dire ici le penser, est chose difficile dès lors que cette écriture n'est ni un manifeste de défense de la création artistique, ni une analyse historique des conditions d'émergence des courants, ni une analyse critique des pratiques esthétiques. Penser une problématique esthétique ne pose pas la même difficulté que la pensée politique, pour la simple raison que dans le second cas, il est possible de partir d'une définition claire de ce qu'on entend par politique, tandis que, dans le premier, il est impossible d'affirmer dès le départ quelle définition sous-tendra la réflexion esthétique dans la

mesure où l'art, en tant qu'il est constitué par la créativité, échappe à toute désignation stable.

La difficulté s'accroît dans le monde contemporain où l'art connaît une crise d'identité et d'identification. Tout peut s'y affirmer comme art, et si jadis la création artistique exigeait une maîtrise technique et était circonscrite à des champs précis et normés, l'art aurait connu dans l'époque moderne une mutation fondamentale qui a porté les germes de sa crise contemporaine parce qu'il se constituait déjà, dans la deuxième partie du dix-neuvième siècle, comme une pratique de rupture. C'est que le geste de création musicale pouvait par exemple recouper l'émergence de nouvelles formes politiques, et la volonté de transformations sociales chez Wagner, désireux de briser les codes tout autant dans la musique que dans une société vivant peut-être le crépuscule de ses dieux (ou de ses idoles), rejoignait en quelque sorte le souhait de différenciation des impressionnistes dans une dynamique exprimant un refus des valeurs traditionnelles de l'art et de leur idéal de beauté qu'il était de bon ton d'imiter. L'art moderne se serait constitué non pas sous l'égide d'une définition claire, mais sous l'exigence d'une production en rupture qui s'est prolongée dans le vingtième siècle.

Mais la suite de la modernité, dans l'espace contemporain, aurait donné lieu à une crise de l'art, a-t-on souvent pu lire. Si l'art s'est retrouvé dans le champ de mutations chaotiques au confluent de tensions économiques, politiques et sociales qui, dans le monde dit postmoderne, en faisaient à la fois un produit de consommation tout autant qu'un droit de chacun à la jouissance et à l'expression subjective, c'est aussi une crise de la théorisation qui est apparue, en raison d'une impossibilité à unifier un regard sur ce qu'est précisément un geste artistique dans le monde d'aujourd'hui.

Or, trois discours nous apparaissent marquer le champ de l'esthétique d'un certain poids. On observe d'abord un discours consistant à affirmer que l'histoire de l'art touche à sa fin, et que l'art, tel qu'on l'a connu, va se dissoudre dans le chaos d'une

postmodernité qui, à la suite de la volonté de créer sous l'exigence de rupture, devient une production insensée puisque rompre avec ce qui faisait rupture serait le corrélat d'un art qui n'aurait plus de continuité, plus de sens, devenant un pur produit d'expression identitaire et de consommation. Pareille position rappelle aussi bien l'annonce de la mort de l'art par Hegel et retrouve par certains aspects le regard d'Adorno sur la situation aporétique de l'art contemporain.

Ensuite se dégage une critique de l'art comme produit de consommation qui ne permet plus de distinguer de hiérarchie entre la valeur des œuvres puisque l'enjeu de l'inscription de l'art dans l'espace contemporain est sa distribution massive de manière à toucher le plus possible d'individus. Selon l'idée que tout se vaut parce que tout se consomme, la critique d'art finit aussi par avouer sa défaite parce qu'elle est neutralisée par l'émergence d'une telle quantité de productions qu'il devient impossible de les comparer efficacement en saisissant le mouvement d'une globalité. La culture étant promue par sa médiatisation et son industrialisation, elle n'est plus à critiquer ou à comprendre mais à ingérer, à consommer, à intégrer à sa propre pratique sans qu'elle n'ait une valeur intrinsèque ou renvoie à un quelconque idéal esthétique. Dès lors, l'art n'est point mort mais aurait perdu sa valeur et ses prétentions de vérité ou de beauté universelle pour devenir un produit offert au plaisir de chacun.

Enfin est défendu un discours consistant au contraire à affirmer que l'art voit s'achever aujourd'hui une protohistoire qui a participé à l'élaboration de son principe qui ne serait effectif qu'aujourd'hui. Un tel principe consisterait donc à déclarer que l'art est aujourd'hui conforme à ce qu'il a toujours cherché à être et qu'il ne serait pas fidèle à un quelconque concept puisqu'étant une activité purement créatrice, il se donne lui-même la matière de sa définition en renouvelant celle-ci à chaque instant dès lors qu'il n'y a plus aucune instance normative pour lui imposer une forme et un principe. L'art, dans le monde contemporain, serait donc une pure ligne de créativité, un acte

engendrant de nouvelles formes qui ne sauraient relever d'une quelconque norme dans la mesure où la société mondialisée et multiculturelle engendrerait un phénomène d'hybridation massive qui conduirait à la mort des courants et des lieux de l'art pour que, peu à peu, l'art devienne un moyen d'expression pour chacun, sous des formes multiples et des espaces contextuels si variés qu'il deviendrait impossible de déceler la moindre unité au processus de création d'aujourd'hui. L'art serait, dans cette seconde perspective, simplement invention à la portée de tous et ne connaîtrait nulle mort même s'il serait ainsi plongé dans une situation de discorde et de chaos. Perdus dans la société de consommation, les artistes seraient pourtant si nombreux et à la fois si isolés que l'art émergerait de partout à la fois, de façon discordante et incompréhensible, peut-être fidèle à ses prérogatives et ses prétentions, mais impossible à déchiffrer de manière claire.

Si le premier discours semble empreint d'un certain conservatisme et peut-être d'une certaine nostalgie, et si le deuxième semble renoncer à l'idée même d'une critique puisque l'art perd toute valeur intrinsèque pour n'être plus qu'un produit pour celui qui le détient et le consomme, le troisième fait un aveu d'impuissance devant la complexité de l'hybridation artistique contemporaine et l'impossibilité de lire en elle des lignes d'intelligibilité en raison de ses mutations trop rapides et d'une complexité croissante. Au final, de telles postures conduisent à une défaite de la critique mais aussi de l'esthétique. Cette dernière a en effet perdu toute possibilité d'existence dès lors qu'il est posé que l'art n'existe plus ou dès l'instant où est affirmée l'idée d'un art à consommer et plus à comprendre ou à déchiffrer. Elle peut cependant perdurer dans le paradigme d'un art en hybridation constante en s'efforçant de penser les raisons de cette démultiplication du champ des pratiques artistiques au risque de s'y perdre, mais là

encore, son assise n'est pas certaine, et le fondement de sa posture, si elle se cantonne à sa légitimité à penser l'art contemporain, n'est pas assuré ni peut-être même déterminé.

Dès lors, une pensée de l'art en proie à de telles difficultés doit chercher la possibilité d'une assise à sa démarche sous peine de se heurter à ces difficultés. Une première solution consiste à abandonner toute idée d'esthétique pour se cantonner à la critique d'œuvres dans le champ où elles s'inscrivent. Ainsi peut-on penser le cinéma dans son propre champ, et faire de même en littérature ou en musique. Et si la musique devient chaque jour plus hybridée, alors peut-on sans doute critiquer les œuvres au sein même des genres et des courants, en circonscrivant l'analyse dans les limites des champs ayant conduit à l'émergence de celui qui est étudié. Mais un tel cloisonnement ne répond pas à l'ambition de la philosophie. Participer à l'élaboration de l'esthétique, c'est penser l'art dans ses caractères intrinsèques et à partir de ce qu'il a été comme ce qu'il est dans le monde contemporain. Dès lors, si l'esthétique est mise en échec par la complexité des nouveaux paradigmes esthétiques, il est nécessaire de repenser les questions fondamentales de l'esthétique en les posant de manière à éviter les écueils précédemment cités.

Comment penser l'art dans son caractère ontologique alors même que sa dissémination contemporaine et la dissolution de ses valeurs traditionnelles seraient un obstacle à une compréhension globale de son tout ? Marc Jimenez rappelle au début de *La crise de l'art contemporain* des tentatives pour déplacer la question de la définition de l'art, Goodman substituant à la question « qu'est-ce que l'art ? » la question « quand y a-t-il art ? », par exemple. Peut-être est-il aussi possible de s'interroger sur les raisons des querelles et sur l'impossibilité même d'une esthétique pour refonder celle-ci. Ou bien peut-être faut-il préférer à la perspective ontologique une perspective sociologique à l'image de celle de Nathalie Heinich qui analyse le processus de création en s'interrogeant sur l'identité sociale et psychologique de l'écrivain. Peut-être, encore,

l'approche de Patrice Maniglier consistant, dans *La perspective du Diable*, à partir d'une œuvre pour penser un geste de création au lieu de saisir le mouvement de l'art dans le monde contemporain est-elle pertinente aussi, en ce qu'elle permet de saisir la fonction d'une œuvre dans la culture d'aujourd'hui et de montrer en quoi une œuvre nous force maintenant à penser et dépasse la seule exigence consumériste ; cette dernière approche proposant de lire l'art dans une perspective résolument actuelle puisqu'elle se refuse à penser l'art dans son mouvement historique (où va-t-il ?) pour lui préférer la question « où est-il ? », c'est-à-dire « où est l'artiste ? » et « où est celui qui pénètre l'œuvre ? », connectant ainsi la question de l'œuvre contemporaine à la problématique de l'espace et des déplacements au sein de celui-ci dans la civilisation.

Notre travail ne propose rien de plus qu'une tentative de lecture d'une question esthétique. Il ne consistera pas à répondre à la question “qu'est-ce que l'art ?” ou à essayer de la légitimer parce que la notion d'art est aujourd'hui marquée d'une telle ambiguïté qu'elle suscite immédiatement la désignation d'apories à laquelle un tel travail se heurterait peut-être de manière indépassable. Et l'aporie la plus forte est sans doute l'idée qui mène tant d'artistes comme Tàpies à se méfier de l'esthétique : toute désignation de la nature de l'art relèverait d'une erreur parce que l'art s'inscrit dans un processus de dépassement constant au point que faire œuvre exige précisément de remettre en question et de contester la définition précédente de l'art. L'ambition consiste donc plutôt à penser esthétiquement la notion de création, parce que si l'art grec n'a peut-être pas la même finalité que l'art moderne qui lui-même aurait été dépassé par un art connaissant une crise dans l'espace contemporain, nous avons bien affaire à l'émergence de nouveauté dans un cadre esthétique. Si l'art n'est pas toujours nouveauté (sauf à penser que chaque production artistique est évidemment distincte de

tout autre en tant qu'objet singulier), une création est l'initiation et l'effectuation d'un geste qui rompt avec la continuité habituelle des formes et des pratiques précédentes.

Or, si désigner l'art comme création ne suffit pas à en définir la nature et la finalité, on peut toutefois observer que créer n'est ni strictement produire, ni reproduire. L'art a beau parfois imiter la nature, représenter des formes, il n'en demeure pas moins qu'il a une nature expressive, qu'il est le lieu de représentation de fantasmes, une instance de création de mondes possibles ou regrettés, et que, par là, il n'a pas vocation à présenter la réalité immédiate de notre quotidien. Investir une œuvre, c'est en effet s'arracher à la continuité de notre existence pour pénétrer le monde offert par celle-ci, s'immerger dans le champ d'une mélodie ou un espace pictural qui n'est pas le nôtre, et par conséquent, l'expérience esthétique nous fait quitter notre territoire habituel pour opérer soudain un déplacement, que nous soyons spectateur ou créateur. La perspective d'une réflexion philosophique sur la notion de création artistique, et non plus sur la question d'une lecture objective de ce que serait une œuvre à l'esthétique réussie, peut permettre de déplacer la réflexion sur un plan qui éviterait peut-être les apories précédemment relevées. La question ne serait plus « qu'est-ce que l'art ? », mais plutôt « qu'est-ce qu'un geste de création artistique ? », ce qui conduirait à éviter deux écueils majeurs : d'une part le risque de penser l'art sur un plan essentiellement historique pour le définir par rapport à ce qu'il fut et à ce qu'il serait aujourd'hui, sachant que sa définition actuelle fait défaut et qu'une telle perspective chronologique est susceptible de mettre la philosophie hors jeu pour laisser la voie à d'autres sciences humaines et notamment l'histoire de l'art, et d'autre part le risque de catégoriser l'art en le définissant par des distinctions de finalités qui auraient changé au cours des siècles (l'art comme imitation, l'art comme volonté de rupture, l'art comme expression de concept...) ce qui serait dès lors inopérant pour penser un art contemporain aux mille visages.

Remarquons enfin que la question de l'art posée à la lumière de la notion de création, et non celle de l'œuvre d'art comme production accomplie, permet de penser ontologiquement, et non plus seulement esthétiquement, ce que signifie engendrer une œuvre d'art. Malgré le fait qu'elle soit nécessaire pour penser la complexité de l'évolution de l'art et les raisons de cette évolution, l'approche historique a ceci de limité qu'elle distingue radicalement des périodes et peut ancrer l'art dans le carcan d'un concept. L'art moderne serait peut-être l'art de la rupture avec la tradition, mais comment affirmer aussi rapidement l'idée d'un art moderne défini par le geste de rupture dans la mesure où créer, c'est se différencier, et par là rompre avec la continuité, de sorte qu'un art créatif dans l'antiquité se constituerait alors, lui aussi, comme acte de différenciation ou de rupture ? Nier ce dernier point reviendrait à dire que l'art antique n'était point création mais était plutôt reproduction et simple *mimesis*, jugement qu'il faudrait alors étendre à l'art du moyen-âge et à celui des siècles précédant l'art moderne qui, lui, serait un art d'authentique rupture.

L'hypothèse que nous voudrions éprouver dans l'ensemble de ce travail est bien qu'engendrer l'art, quelle que soit l'époque, suppose un acte de création qui, lui-même, est un acte de rupture et de différenciation opérant un déplacement du créateur ou du spectateur dans le monde de formes, de sensations et d'idées que lui ouvre l'œuvre. En nous demandant ce qu'est un geste de création, nous voulons donc interroger la puissance de différenciation de l'art pour le penser dans sa nécessité intrinsèque et non dans la manière contingente dont il apparaît historiquement. Cette orientation permettrait, par exemple, de substituer à la question « qu'est-ce que l'art aujourd'hui ? » celle qui nous paraît plus légitime : « en quoi l'art d'aujourd'hui répond-il à la nécessité qui habite tout geste de création ? » Nous cherchons donc, par-delà les époques et les lieux, le caractère nécessaire qui habite et justifie toute œuvre esthétique, caractère qui

permettrait de faire le lien entre l'art d'antan et l'art contemporain en dégagant non pas un sens à l'histoire de l'art (histoire qui dépend des conditions d'évolution de la culture dans toutes ses déterminations), mais un sens à l'exigence de création artistique dans la civilisation.

Or, quelle démarche adopter pour mettre à l'épreuve une telle idée ? Nous ne partirons d'aucun paradigme ou courant de pensée pour interroger l'effectivité du concept de rupture dans la compréhension de ce qu'est une création artistique. Nous souhaitons interroger le geste artistique sans passer par le prisme de la psychologie ou de la sociologie, d'une part, mais il nous faut également renoncer à toute théorisation de l'art ancrée dans une époque particulière ou un système de pensée parce que nous voulons dégager une intelligibilité de l'inscription de l'art dans la civilisation comme instance de différenciation, de déplacement et de rupture. Par conséquent, il ne faudra pas proposer un cadre de lecture de l'art mais au contraire partir de l'art lui-même, des textes rédigés par les artistes sur leurs propres œuvres, des paroles de ces derniers, et utiliser les textes philosophiques pour relever des concepts qui nous aideraient à penser la notion de rupture lorsque celle-ci se manifeste dans l'existence de l'art et de celui qui le crée. Si l'art est ou relève d'un acte de rupture et se différencie continuellement de ce qu'il était auparavant pour se redéfinir constamment, toute théorisation externe à l'art devient non seulement temporaire, mais elle encourt le risque de ne percevoir qu'un aspect de ce que fut, est et sera la création artistique, de sorte qu'une thèse esthétique serait par ce biais une lecture contingente de ce qu'est l'art ou, pire, une projection fantasmatique de ce que serait l'art.

Plutôt qu'une démarche purement théorique qui s'efforcerait de démontrer rationnellement ce qu'est l'art en partant de ses déterminations historiques, démarche qui trouve sa limite dans la pensée d'un art contemporain qui semble toujours échapper à toute ligne de compréhension claire, nous tenterons de penser les modalités de sa

gestation en partant de l'expérience de création des artistes et du travail d'interprétation des critiques. La méthode consistera à chercher dans les analyses et paroles rapportées, parfois dans les œuvres elles-mêmes, les signes permettant de dégager une intelligibilité de l'exigence de rupture que nous pressentons être au fondement de toute création esthétique, ce qui implique ainsi que certains développements ne seront pas nécessairement des affirmations thétiques mais plutôt des constructions progressives du problème posé par l'idée de rupture et des propositions que nous ne poserons pas comme des jugements universels ou des vérités définitives.

En mettant en rapport des lignes d'interprétation construites à partir de lectures diversifiées sur l'art, nous espérons circonscrire le champ d'effectivité de ce concept de rupture. C'est pourquoi nous construirons la recherche en interrogeant d'abord l'impulsion créatrice telle qu'elle est perçue chez les artistes et par eux-mêmes, puis le travail s'attachera à questionner l'expérience subjective et sans cesse renouvelée de production de l'œuvre, pour enfin mettre en valeur des lectures et des regards sur la manière dont l'art s'inscrit comme rupture dans l'espace de la civilisation. Cette approche nous permettra d'explorer, sans regard prescriptif, la puissance de différenciation qu'est l'art en nous intéressant à l'origine de l'œuvre, à son principe de production et, enfin, à ses effets.

PREMIERE PARTIE

CHAPITRE 1 - COMMENCEMENT ET CREATION

1. COURANTS ET INNOVATION

Qu'est-ce qu'un geste de création ? La mécanique de production de l'art est connue, parce que rapportée dans chaque domaine par les artistes eux-mêmes évoquant la manière dont ils produisent, et par les historiens de l'art qui établissent à chaque époque les composantes nécessaires à l'élaboration d'une œuvre, en concordance avec le contexte dans lequel s'inscrit l'artiste. L'architecture sur commande est une création mécaniquement produite à partir de paramètres précis exigés par le commanditaire de l'œuvre qui demande à l'artiste de respecter des exigences formelles en vue de satisfaire une certaine finalité. Une voûte gothique ou une voûte romane sont des agencements spécifiques dépendant d'une époque, d'un lieu, d'un clergé, des matériaux collectés, des techniques maîtrisées de façon circonstancielle. L'architecte d'une cathédrale souscrit à une technique et sa production s'inscrit dans un genre, son œuvre est fondée par un ensemble de mécanismes d'élaboration que l'on peut dénombrer et expliquer. L'artiste peut justifier les étapes de l'élaboration, et pour le cas où il ne pourrait plus témoigner, l'historien peut rapporter, par examen méticuleux du contexte, la raison d'être des

choix opérés. Mais une mécanique n'est pas un geste justifié par une certaine posture. Chaque symphonie de Mozart trouve résonance chez Haydn, leurs styles sont ressemblants, on reconnaît un timbre, un ton, l'inscription factuelle des exigences esthétiques d'une époque. Et pourtant, la posture de Mozart lui est propre, et Haydn n'a pas rencontré les mêmes réticences que le jeune autrichien fraîchement arrivé à la cour de Joseph II. Si Mozart a choqué, étonné, gêné, fasciné, c'est en raison de qualités intrinsèques à son œuvre qui ne peuvent être lues dans la seule mécanique d'élaboration. Comme Haydn, il travaillait, s'inspirait, copiait, se démarquait, altérait, répétait, déchirait ce qui ne le satisfaisait pas. Le geste de Mozart lui est propre, c'est un geste de création en tant qu'il innove et introduit une nouvelle manière de comprendre la musique.

Par quoi définir ce qui fonde la production de l'œuvre innovante et qui pourtant n'est pas donné dans l'expérience observée de la création ? Assurément, la raison d'être du geste, dans la mesure où il repose sur une posture, se trouve dans l'esprit de l'artiste, mais définir un geste créateur par un état d'esprit n'est pas seulement vague, c'est aussi risquer de partialement établir que telle posture conduit à tel type d'art. Ce serait d'une part une démarche subjective, et d'autre part une psychologisation susceptible de ramener la création artistique à un simple mouvement d'actualisation d'une obsession ou de réaction au milieu dans lequel évolue le créateur. Qui plus est, penser la notion « d'état d'esprit », si tant est qu'il s'agisse d'un concept opérant pour penser la création, ce serait distinguer des types de postures susceptibles de catégoriser l'art en isolant ses pratiques. Ainsi l'état d'esprit de Duchamp produisant *Fontaine* ne semble pas pouvoir être pensé de façon coordonnée à celui de Proust rédigeant *Le temps retrouvé*. Ce n'est pas tant le fait que les deux œuvres n'ont pas la même finalité, ni même que leur support ou leur mode d'existence est différent, qui induisent une incapacité à coordonner la création chez Duchamp et chez Proust, qu'une impossibilité de rapprocher de quelque manière que

ce soit la volonté d'exégèse d'un vécu chez Proust et celle de dérision contenue dans la présentation de l'urinoir. L'énumération des états d'esprits lors de la création de telle ou telle œuvre ne rendrait compte ni de la diversité des œuvres, ni de l'unité qui semble pourtant habiter la posture d'artiste.

Cependant, la difficulté de définition ne réside-t-elle pas dans l'existence d'une catégorisation de l'art ? Il serait en effet facile de remarquer que la volonté de définir le geste de création par un hypothétique caractère universel est dès le départ rendue illégitime par le fait que l'art s'inscrit dans une histoire. La question n'est pas tant de savoir si le geste créateur de Mozart est le même que celui de Duchamp que de savoir pourquoi il devrait l'être. Cette question épineuse offre un débat dont la finalité de l'affrontement est depuis le dix-neuvième siècle bien connue : y a-t-il un champ de déterminations permettant d'identifier universellement une posture artistique, et par là-même une œuvre d'art fonctionnelle, ou bien ce qui détermine la dimension artistique d'un produit est-il fonction des conditions de production relatives à l'époque ? Faut-il donc rapprocher le geste créateur dans l'art contemporain et dans la littérature romanesque du dix-neuvième siècle, ou faut-il penser l'art au sein d'une catégorie et d'une période ? Si l'art ne doit se penser que selon sa catégorie et son époque, alors la parole est donnée au spécialiste de l'art concerné et à l'historien sociologue spécialiste d'une époque, et dès lors le philosophe n'a rien à dire, si ce n'est à annoncer que seul le spécialiste a une légitimité à s'exprimer sur tel ou tel art. Si l'art peut se penser hors de ses catégorisations et par-delà son inscription dans l'époque, alors le philosophe a toute légitimité à s'exprimer sur l'art et sur une éventuelle universalité d'une définition du geste créateur.

Pour légitimer la nécessité de la seconde démarche et justifier la volonté de penser de manière ontologique la notion de geste créateur, et non l'inscrire seulement dans le champ psychosocial, historique et esthétique, on peut avancer deux arguments simples qui serviront aussi de point de départ à la réflexion sur une

définition du geste créateur.

Le premier consiste à répondre à la critique classique et pertinente d'Antoni Tapies dans *La pratique de l'art*. Tapies relève que le critique d'art, le philosophe, l'historien, sont des défenseurs d'une posture académique qui cherche à inscrire l'art dans un certain cadre, à le catégoriser, à classer ses manifestations pour établir une définition claire et précise, de sorte que l'art qui ne s'inscrirait pas dans cette définition ne pourrait prétendre à être reconnu comme tel. On peut admettre que l'ambition d'universaliser la pratique de l'art est aussi tentante que désirable, et la philosophie a tenté à chaque époque de définir l'art sans l'inscrire dans un contexte. On trouve de telles tentatives chez Hegel dans *L'esthétique*, chez Bergson dans la troisième partie de *Le rire*, chez Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art*. L'art est la manifestation pratique de l'esprit chez Hegel, ou bien l'art est l'expression de la sensibilité de l'artiste, qui doté d'une intuition remarquable, sait restituer le mouvement et la durée du réel, pour Bergson, ou bien l'art révèle l'être et consiste à transmettre ce qui se cache derrière l'étant, chez Heidegger. Les artistes comme Tapiès ne contestent pas tant ces idées que le fait de prétendre que ces idées sont universelles, car la seule règle qui définirait l'art, pour Tapies, serait que l'art ne peut en avoir dans la mesure où il est l'invention constante des règles concourant à l'exigence de sa production. Dès lors, un effort de pensée philosophique de l'art serait simplement l'effort de définition d'une manière de faire de l'art. Néanmoins, Tapies n'établit-il pas justement, comme d'autres artistes formulant cette critique, un plan ontologique de l'art qui le décontextualise ? L'art serait ce qui échappe aux règles et concourt constamment à se redéfinir, dit Tapies ; n'est-ce pas là ce que la philosophie aurait aujourd'hui à investir et expliquer ?

Le second argument consiste à montrer qu'il y a un impensé dans le geste de création que l'art actuel révèle. *Les souliers* de Van Gogh manifestent sans doute un effort pour révéler l'être, en ce sens qu'on peut bien imaginer que l'innovation chez

Van Gogh ne consiste pas à célébrer la beauté de la vie comme le ferait une représentation byzantine du Christ. Dans chacun de ces deux cas, l'artiste a trouvé une voie pour s'exprimer, pour souscrire à une exigence d'invention coordonnée à la nécessité inscrite dans son époque : dans le premier cas, montrer que la dimension industrielle d'une chose cache de la beauté, et dans l'autre montrer la puissance du geste du Saint-Esprit dans l'ascendance du Christ pantocrator. Avec la césure opérée par des artistes, comme Duchamp, qui poussent l'abstraction en produisant de l'art conceptuel, l'art semble devenu la production d'un objet-idée nécessairement soutenu par un discours en rendant compte. En clair, poser un verre sur une planche, et déclarer, par le titre, qu'il s'agit d'un oiseau sur une branche, n'a de valeur que si l'intention de l'expression du concept est présente dans le titre ou dans un réseau de signifiants soutenant la présentation du concept. Sauf que l'institution du discours est, de l'aveu même des artistes, étouffante pour l'art, parce que si l'artiste doit justifier et expliquer à chaque fois son geste, l'art devient marqué d'une finalité qui l'aliène et lui interdit le caractère ontologique de sa liberté d'expression. Cela signifie que l'art contemporain est habité par une certaine posture ambivalente dans la mesure où les arts plastiques, notamment, doivent s'articuler sur un discours et un cadre sans lequel on ne discerne pas de différence entre le produit artistique et le produit commun, ainsi que le montre l'urinoir de Duchamp ; mais en même temps, l'artiste n'entend pas justifier son œuvre parce qu'un discours enfermerait irrémédiablement l'art dans une idéologie ou un cadre fermé lui contestant la liberté d'expression et d'interprétation qu'il est censé incarner et proposer. L'art contemporain peut dès lors paraître plus intellectuel que vecteur de sensation tout en interdisant un intellectualisme limitant les variations possibles dans l'épreuve d'une sensation. Ainsi, l'art contemporain semble affirmer un refus de règles tout en en déclarant deux : l'exigence de l'absence de règles et le droit à la reconnaissance comme art. Dans un contexte de productions aux quantités croissantes, ce qui

manque à l'art n'est-il pas justement un discours transversal, non pour l'enfermer mais justement pour légitimer cette posture paradoxale qu'il se donne aujourd'hui ?

Or, on le voit, ces deux arguments sont concordants au point de désigner une même chose. Nous disons ici que la philosophie aurait à expliquer la récurrence de la posture artistique qui innove, s'invente et se redéfinit constamment dans ses déterminations ponctuelles. Nous disons aussi que la philosophie doit travailler à comprendre, et par là à légitimer, la tendance de l'art à s'arracher à toute détermination tout en affirmant constamment quelque chose. A ce titre, l'enjeu ne consiste pas à proposer une définition de l'art, car celui-ci refuse toute définition et travaille en permanence à remettre en question cette définition. Il s'agit au contraire de comprendre sur un plan ontologique ce qui constitue cette exigence de redéfinition constante, d'invention récurrente des paramètres de sa production. Il faut donc interroger la nature même du geste créateur en s'attachant ici à s'appuyer sur les créations contemporaines qui nous semblent manifester justement cette exigence naturelle de l'art à tenter de s'autodéterminer et à s'efforcer de se redéfinir constamment par différenciation et/ou nouvelle affirmation. Ceci suppose donc que l'essence même du geste créateur relèverait de cette tendance à la redéfinition constante et au refus de toute stabilité et détermination aliénante. En d'autres termes, le geste créateur qui habite toute production artistique ne sera pas défini par une posture psychologique mais ontologiquement par une certaine tension créatrice au sens le plus strict, c'est-à-dire par une nécessité de rupture, de discontinuité, et de repositionnement.

L'hypothèse de départ consiste donc à supposer que ce qui définit le geste créateur serait une volonté de rupture. Pourtant l'histoire de la création artistique est habitée par des courants, certes identifiés *a posteriori*, mais également reconnus en tant que tels par les artistes eux-mêmes, de sorte que ceux-ci peuvent adopter une

désignation de style pour s'inscrire eux-mêmes dans ce courant, comme l'ont fait les impressionnistes. Un courant n'est donc pas le développement d'une rupture, mais celui d'un style. Ce qui fait rupture, c'est donc le point de départ du courant, son point d'origine. Cézanne est l'affirmation d'un point d'origine du courant cubiste, fermant d'une certaine manière l'impressionnisme pour initier quelque chose sans avoir le souci d'engendrer un courant nouveau. En ce sens, il opèrerait une rupture. Faut-il alors considérer que les cubistes suivants sont de simples reproducteurs ? A considérer Picasso ou Bacon, on ne saurait décemment les identifier comme reproducteurs ; peut-être peut-on affirmer qu'ils prolongent quelque chose, une intention, mais leur succès et leur talent est l'affirmation d'un geste personnel et authentique. A ce titre, ils se dissocient de Cézanne par leur intention propre, tout en prolongeant la dynamique du courant cubiste. Les successeurs immédiats de Cézanne sont en ce sens les véritables fondateurs du courant, parce que le point d'origine ne fonde pas, il ne fait qu'initier. Ce qui fonde, c'est l'impulsion d'une dynamique dirigée vers quelque chose ; l'impulsion de départ d'un courant est vectorielle, c'est l'affirmation d'une direction linéaire à partir d'un point d'origine. Pourtant, chaque artiste au sein d'un même courant va prendre soin d'affirmer quelque chose qui lui est propre, de créer une sous-direction dans un champ à la dynamique pourtant déterminée dans les intentions visées. Un courant semble comparable à un champ rhizomique, il suit un plan général tout en ayant en son sein un déploiement d'alternatives. Un courant n'est donc pas quelque chose de linéaire, ce n'est pas une droite mais un champ d'expérimentation.

Toutefois, au sein d'un même champ, les ruptures ne sont pas radicales comme elles peuvent l'être entre des courants. Ce qui fait qu'un courant s'affirme comme différent (ou qu'un artiste initie une manière nouvelle de créer qui lui est propre et qui, si elle n'est pas reprise, l'isolera et fera de sa production quelque chose d'unique), c'est l'expression de sa volonté de rupture. Si l'un des rhizomes rompt par trop avec

le champ dans lequel il s'inscrit, il opère une véritable rupture, il se désolidarise. N'est-ce pas précisément ce qu'a fait Cézanne en prolongeant le champ impressionniste jusqu'à s'en détacher par une nouvelle direction qui, par son audace ou son intention nouvelle, a opéré une vraie rupture ? Dès lors, une rupture n'est pas seulement une absence de linéarité, c'est aussi une séparation stricte. Une rupture, en tant que contraire de la continuité, est le *fait* d'une séparation, l'*état* de césure séparant deux mouvements si bien que la direction du suivant n'est plus la même que celle du premier. Pour passer d'un mouvement à un autre, d'une situation à la suivante, il y a eu un saut engendrant discontinuité, il y a eu une rupture. La rupture serait donc le mouvement même engendrant la discontinuité.

Au lieu de donner une nouvelle grille d'interprétation de la valeur de l'art, il s'agirait ici de se demander dans quelle mesure l'activité artistique repose intrinsèquement sur l'exigence de rupture et qu'est-ce qui concourt à la réalisation de cette dernière. Autrement dit, il faut expliquer en quoi la production d'une œuvre exige une telle rupture, préciser si celle-ci doit être un effort conscient de l'artiste ou si elle est un résultat factuel de son travail et, éventuellement, établir par la suite les paramètres de production concourant à l'effectivité de la rupture. La première question à poser serait donc : pourquoi n'y aurait-il pas d'art sans rupture ? Ou encore : pourquoi la rupture serait-elle l'aspect ontologique le plus authentique de l'art, susceptible de rendre compte tout autant du passé que de l'art à venir ? Pour poser une telle question, encore faut-il que la notion même qu'elle interroge ait un rôle justifié dans le domaine concerné ; qu'y a-t-il donc à rompre ? De quoi y a-t-il rupture ? Nous disions que tout artiste opérait une rupture avec ses prédécesseurs, mais avec quoi rompt-il exactement ? Une telle question paraît dans ce cas mal posée, parce que si l'on suppose que l'art requiert une rupture avec des prédécesseurs, le premier initiateur d'un geste artistique ou d'un nouveau type d'art ne rompant pas avec un courant ne serait plus artiste. La rupture peut certes s'inscrire dans un

courant et contre un courant, mais l'essentiel de la rupture ne saurait être rapporté à un mouvement artistique dans la mesure où le point d'origine, du point de vue de l'art, ne peut se constituer comme rupture vis-à-vis de lui-même.

A quoi l'artiste s'arrache-t-il donc si ce n'est pas à un mouvement de l'art ? Pourquoi devrait-il rompre avec quelque chose ? Produire une œuvre est une action dont l'effectuation semble supposer des paramètres matériels et une intention qui n'exigerait pas forcément de différenciation avec quelque chose. L'ébéniste produit des meubles, et peut bien produire tout au long de sa vie les mêmes meubles que son prédécesseur sans qu'aucune rupture n'advienne dans son processus de production. Ici, le meuble vient à l'existence, mais a-t-il pour autant été créé ? Ou plutôt, s'il y a création matérielle, artisanale, s'agit-il pour autant d'une création artistique ? Du point de vue de la création d'idée, l'ébéniste n'a rien inventé, il n'a fait que produire. Il a certes opéré des ruptures dans le réel en sectionnant, coupant, rompant la matière afin de la modeler selon ses intentions, mais son geste même de production n'est pas une rupture avec ce qui le précède ou l'espace social dans lequel il s'inscrit, il n'a engendré aucune différence avec son savoir depuis longtemps acquis. L'artisan reproducteur n'est pas, en ce sens, un artiste créateur, il a créé quelque chose en acte, mais cette chose en puissance n'est pas une création, elle est simplement la représentation de quelque chose de déjà existant. L'art suppose de la nouveauté, ou du moins une part de nouveauté dans ses objets de manière à ce que l'idée de cette chose artistique, comme la production matérielle de cette chose, soit nouvelle et porte une part d'originalité.

Engendrer de la nouveauté suppose ainsi de rompre avec ce qui précède. L'enjeu n'est pas d'affirmer que tout acte de rupture dans la production est un acte de création artistique, car alors le simple fait de mettre au monde un enfant serait un acte de création artistique. L'enjeu consiste à dire, au contraire, que l'acte de création

suppose rupture, qu'il n'y a pas relation d'égalité, mais bien relation d'induction. Que signifie rupture dans l'acte même de création ? Qu'engendre-t-elle de proprement artistique ? La nouveauté engendrée par l'acte de création artistique n'est pas seulement la mise au monde d'un objet qui n'avait pas été produit jusque là. Une mélodie, un tableau, un roman, ne sont pas de simples objets originaux. Certes ils sont uniques en tant qu'objets, et sans doute sont-ils originaux parce que rien n'est exactement semblable à eux, mais la production d'un livre de géographie n'a pas le statut d'œuvre d'art. Pourtant, un livre de géographie peut être original, comporter une nouvelle manière de proposer l'information, avoir une utilité renouvelée, défendre une thèse innovante, afficher un format peu commun, et ainsi le livre de géographie peut opérer une rupture dans le champ de la production de ce type de livres.

Pourtant un tel livre n'est pas une œuvre d'art, il est tout entier connecté à un réel par son caractère totalement utilitaire et une volonté de rapporter fidèlement des éléments intelligibles du réel étudié par le géographe. L'œuvre d'art semble, elle, éloignée d'une certaine manière du réel, le tableau n'étant jamais une reproduction parfaitement fidèle, la photographie n'étant qu'une coupe, le roman étant une invention d'événements. L'œuvre d'art semble quelque part retranchée d'un réel qu'elle nie ou duquel elle s'abstrait, tout en ouvrant un champ nouveau, engendrant un monde ou une acception bien particulière du monde, construisant un certain agencement qui n'a pas pour fonction de restituer fidèlement la réalité comme le ferait le livre de géographie, mais plutôt de rendre compte d'une réalité qui a germé dans l'esprit du peintre. Pour reprendre l'expression de Goodman, l'œuvre d'art est une *manière de faire un monde*, parce qu'un même sujet peut être rapporté de bien des manières par un artiste et celui-ci peut rompre avec les représentations habituelles du sujet selon des systèmes de représentation d'idées qui lui sont propres. Goodman dit ainsi qu'un « Christ de Piero della Francesca et un Christ de Rembrandt

appartiennent à des mondes qui sont organisés selon des genres différents » et ajoute que « plus que de nommer ou décrire, la tâche spécifique des œuvres d'art est d'illustrer les genres pertinents »¹. Illustrer un genre, c'est-à-dire pour Goodman construire un type d'agencement exprimant un ensemble de symboles dont la fonction n'est pas l'illustration, la narration, le rapport de faits, et dont le mode de gestation ne relève pas d'un effort d'imitation fidèle de la nature. Ce qui importe au peintre n'est pas d'avoir proposé une représentation fidèle et vraie d'un modèle, puisque le modèle sera toujours plus authentique que l'œuvre, et la volonté de conserver une trace de la jeunesse d'un visage n'est pas l'affaire du peintre mais bien du modèle qui s'angoisse.

Dès lors, un tableau ou un roman qui fonctionne n'est pas une restitution vraie, mais un travail *correct* précise Goodman, c'est-à-dire habité par une cohérence, comme l'expression d'une théorie, d'une idée de monde qui ne prétend pas et ne vise pas à être une restitution. Si la vérité est l'adéquation d'une idée avec le réel, la correction est une adéquation des idées les unes avec les autres, c'est l'exigence première de la réalisation d'un monde qui est d'abord fonctionnel. La vérité définie ainsi n'est alors pas l'affaire de l'artiste, parce qu'elle ne fait qu'exprimer le banal, au point que « la vérité, toute la vérité, rien que la vérité deviendrait ainsi une règle perverse et paralysante pour un faiseur de monde. Toute la vérité ? Ce serait trop, trop vaste, variable et chargé de banalités. La vérité toute seule ? Ce serait trop peu. »² L'œuvre d'art opère donc une rupture puisqu'elle est la construction d'un agencement qui n'a pas à être conforme au réel : le peintre, le romancier, le cinéaste rompent avec la structure formelle du réel, la logique de son œuvre, ses lois esthétiques et physiques, ne sont pas les mêmes que celles du réel. A ce titre, l'œuvre n'opère pas un tournant dans le champ du réel, elle ne s'inscrit pas dans sa continuité, elle initie quelque chose, de sorte que le monde voit apparaître en son

¹ Goodman N., *Manière de faire des mondes*, Trad. J. Chambon, Gallimard, Folio essais, 1992, p. 29.

² *Ibid.*, p. 39.

sein, par l'œuvre, l'expression d'une discontinuité dans le champ d'expression de l'art. Certes, le tableau est un agencement structurel et physiquement produit, le roman est un texte, un film est une pellicule, et la matière de l'œuvre souscrit à la continuité matérielle du réel, mais c'est son champ d'expression qui fait rupture, c'est le régime de sens engendré qui affirme une discontinuité pour nous, de sorte que si nous voyons de la peinture sur le tableau, ce qui fait sens pour nous est l'apparition d'un monde dans le tableau dont les règles, le régime de sens, la correction de son ensemble sont radicalement différents du monde hors du tableau, le nôtre. En clair, devant et par une œuvre d'art, nous faisons face à une ouverture, une césure, qui nous invite à penser une autre réalité, l'art excite l'imaginaire en imposant de l'imaginaire, l'œuvre force l'esprit à opérer un effort de pensée nouveau se distinguant radicalement de ce qui précède. Et c'est à ce titre que l'œuvre d'art n'est pas une production artisanale, que le livre de géographie n'est pas une œuvre d'art, car ceux-ci n'ouvrent pas de monde, ne nous conduisent pas à opérer spirituellement une rupture, puisqu'ils nous renvoient et nous ramènent au contraire à la continuité matérielle de notre monde.

Ce qui paraît dès lors énigmatique, c'est la nature de l'impulsion qui permet à l'artiste d'engendrer une telle rupture, car si l'artiste est dans le même réel que tout un chacun, quelle est la nature du geste qui lui permet d'ouvrir une autre possibilité de monde ? Certes, l'artiste est habité par un état psychologique qui favoriserait la gestation de l'œuvre, et un chagrin amoureux comme une exaltation à la suite d'une joie mène l'imagination à affirmer un fantasme, un délire, un rêve, quelque chose qui, dans l'espace d'un support différencié comme un livre, une pellicule ou un tableau, peut se révéler *correct*, et en cela faire monde si la matière de ce fantasme est travaillée. Mais nous connaissons tous de telles situations psychologiques, de sorte que ce qui est mystérieux n'est pas tant le fait que notre esprit construirait un

fantasme en rupture avec le champ logique du monde réel, mais plutôt le fait que l'artiste est celui qui parvient à actualiser ce fantasme et à utiliser sa matière spirituelle pour en faire une œuvre fonctionnelle et engendrer une nouvelle réalité ou un embryon de monde. L'acte de production de l'œuvre doit être initié et cette initiation est en elle-même une rupture, parce que l'événement qu'est l'œuvre a non seulement une origine, mais il est aussi l'affirmation de l'édification d'un seuil. Le tableau n'est pas qu'une porte vers un monde, c'est aussi un seuil. Le seuil est ce qui ouvre, mais c'est aussi ce qui sépare. Le tableau, le livre, l'opéra ouvre sur un monde, mais ils affirment une séparation avec la correction du monde réel pour ouvrir sur un monde correct possible et différent. Comment l'artiste réalise-t-il un tel seuil ? Quelles dispositions, et quels dispositifs, conduisent à l'édification de l'œuvre qui fait seuil, qui rompt avec ce monde et qui ouvre sur un autre ?

2. COMMENCEMENT ET ORIGINE DE L'ŒUVRE

Parlant à travers la bouche de Basil Hallward³, Oscar Wilde dit que « tout portrait peint avec sincérité est le portrait de l'artiste et non du modèle. Le modèle n'est que l'accident, l'occasion. Ce n'est pas lui qui est révélé par le peintre, c'est plutôt le peintre qui, sur la toile peinte, se révèle lui-même. » Ce qui ne signifie pas que le peintre parle de lui, raconte son histoire, narre son passé ou décrit ses états d'âmes, mais bien plutôt qu'il rend compte du monde qui l'habite, qu'il révèle le système de représentations qui lui est propre, qu'il exprime une certaine correction d'un monde, une vision personnelle d'une réalité dont l'expression pratique est l'affirmation de ce qu'est l'artiste. L'artiste vit des fantasmes et les exprime dans l'œuvre, les sujets étant autant d'occasions de le faire, autant de points d'impulsion, de gestes de rupture. Un sujet est un point de rupture, c'est-à-dire le support de celle-ci, la matière dans laquelle le seuil va se constituer pour séparer le monde de l'artiste du monde réel. Pour Oscar Wilde, l'art ne révèle pas le réel, c'est le réel qui copie la matière spirituelle de l'art, car « l'art présente toujours des formes variées par lesquelles cette expression [de la vie] peut se réaliser ». Wilde pousse plus loin cette expression paradoxale en affirmant une apparente contradiction :

De qui nous vient, si ce n'est des impressionnistes, les merveilleux brouillards bruns qui viennent se traîner dans nos rues, estompant les becs de gaz et changeant les maisons en ombres monstrueuses ? A qui, si ce n'est à eux et à leur maître, devons-nous les délicates nuées d'argent qui flottent sur notre fleuve, et font de frêles formes d'une grâce moribonde avec le pont courbé et la barque penchante ? L'extraordinaire changement dans le climat de Londres pendant ces dix dernières années est dû entièrement à cette école particulière d'art. [...] A présent, les gens voient les brouillards, non parce qu'il y en a, mais parce que des

³ Wilde O., *Le portrait de Dorian Gray*, Trad. V. Volkoff, Le livre de poche, Classiques, 2001, p. 46.

poètes et des peintres leur ont enseigné la mystérieuse beauté de ces effets. Des brouillards ont pu exister pendant des siècles à Londres. J'ose même dire qu'il y en eut. Mais personne ne les a vus et, ainsi, nous ne savons rien d'eux. Ils n'existèrent qu'au jour où l'art les inventa.⁴

Ce n'est pas l'art qui a fait naître les brouillards à Londres, mais l'art a engendré une certaine expression de la brume, les peintres ont exprimé son étrangeté, les romanciers ont exprimé leur inquiétude et l'angoisse de l'étrangeté dans la représentation des volutes chargées, ils ont ouvert un monde, leur œuvre est l'occasion d'une entrée dans un nouveau système de représentations que le quotidien a ensuite intégré. Les artistes ont inventé un système de représentation correct coordonnant les figures esthétiques de ces brumes et des ombres qui s'y dissimulent. Leurs œuvres ont exprimé une forme possible de la vie, point une forme matérielle, mais une forme spirituelle, parce que la matière des mondes de l'art est l'esprit, ou ce que l'esprit a tiré de la réalité matérielle dans laquelle il s'inscrit continuellement. Et Oscar Wilde d'ajouter : « scientifiquement parlant, la base de la vie – l'énergie de la vie, dirait Aristote – est simplement le désir de l'expression et l'art présente toujours des formes variées par lesquelles cette expression peut se réaliser »⁵.

Ce que nous avons ici à clarifier, c'est le dispositif contribuant à la gestation et la mise en œuvre de ce désir. Comment la construction du seuil ouvrant sur un monde et différenciant radicalement celui-ci du monde réel par sa nature même vient-il à l'existence ? Il peut bien y avoir désir, il faut bien que la finalité de ce désir finisse par s'actualiser, et ce n'est point la posture psychologique rendant compte de ce désir qui est ici à clarifier, mais plutôt le geste même d'initiation, le passage de la puissance à l'acte, l'expression du commencement, du fondement qui devient ensuite origine et initiation d'un geste en pratique. Or ce commencement, dit Henri Maldiney, est ce

⁴ Wilde O., « Le déclin du mensonge », *Intentions*, Trad. H. Juin, UGE, 10-18, 1986, p. 56.

⁵ *Ibid.*

qui se donne à voir dans l'œuvre, et non ce qui rend précisément compte de l'arrachement au repos dont a fait preuve l'artiste pour se jeter dans la production. Le commencement est explicable, il est une initiation maîtrisée, décidée par l'artiste, tandis que l'origine est un jaillissement, une césure, un acte de violence. « Du geste artistique, les commencements nous montrent les bords »⁶, dit Henri Maldiney, affirmant par là le fait que le geste initié dessine une construction dont les fondements et le cœur sont déjà là, avant même que les contours et les dimensions du tableau ou du morceau soient définis ; le commencement est avant le saut, c'est-à-dire que la genèse de l'œuvre a un terrain psychologique, mais ce terrain n'explique pas *a priori* la production d'une pousse, selon Henri Maldiney. En aval, la flamme de la création est certes le foyer de la production de l'art, mais son observation ne rend pas compte de l'étincelle originelle ayant permis l'initiation et observer le geste n'explique pas son origine. En amont, les fondements de la création sont un terrain qui n'implique pas, pour l'artiste ou pour l'observateur, l'assurance de l'apparition de l'étincelle.

Pour Henri Maldiney, la désignation de cette étincelle est impossible parce qu'elle requiert une méthode d'observation qui n'est ni à la portée de l'artiste, ni à la portée de l'observateur. Pour l'artiste, lorsqu'elle n'est pas là, il n'y a rien à considérer, et lorsqu'elle est observable, elle est déjà passée puisque la prise de conscience de l'acte de création suppose que l'acte ait été initié. Pour l'analyste, il faut expliquer la posture ayant conduit au geste, mais en même temps, cette ligne de fracture qu'est l'initiation du geste ne peut être identifiée, de sorte que « toutes les tentatives d'explication psychologiques de la création – avant tout de la création artistique – sont en un sens vaines, en un sens nécessaires »⁷. L'analyste fait face ici à la question de la compréhension d'un phénomène par la possibilité de l'anticiper et de l'expliquer *a posteriori*, c'est là un problème d'observation. Ce qu'exprimait déjà la

⁶ Maldiney H., *Art et existence*, Klincksieck, Collection d'esthétique, 2003, p. 35.

⁷ *Ibid.*, p. 36.

physique quantique en disant que tenter de prédire un mouvement infinitésimal était impossible dans la mesure où la tentative d'observation de l'avant implique de modifier les paramètres de l'expérience et celle de l'après de ne voir que les conséquences et non les causes du mouvement. Par analogie, l'analyse pour l'artiste des paramètres de naissance de l'étincelle de création serait une modification, voire une suppression de l'émergence de cette étincelle.

Faut-il penser que la création surgisse ex-nihilo et qu'elle exprime un geste de rupture si libre qu'il s'affranchirait de toute détermination au point d'opérer une césure radicale avec toute la série des causes qui avaient pourtant mené l'artiste au commencement ? Henri Maldiney rappelle à ce sujet cette expression de Cézanne, le fait qu'au moment de la création il n'y ait rien si ce n'est « cette aube de nous-mêmes au-dessus du néant »⁸, et il exprime ce faisant l'idée que tout ce qui fonde l'œuvre culmine et converge en une situation de rupture, l'ouverture d'une faille soudaine qui ouvre un monde improbable au sein d'un espace auparavant stable. Au fond, si l'artiste quitte le mode d'être de la quotidienneté, s'il échappe aux déterminations qui pourtant participent au commencement de l'œuvre, c'est parce qu'il modifie soudainement sa posture pour ne plus être soumis à des exigences psychologiques : l'artiste est alors entièrement voué à l'exigence du tableau, au faire-œuvre. Lorsque Henri Maldiney évoque Cézanne qui dit « il me semble que je n'ai jamais peint, et que je ne peindrai jamais plus »⁹, il indique par là que le peintre qui se tient au seuil de la création s'oublie subitement lui-même, de sorte que le malaise éprouvé par cet oubli de soi est immédiatement avalé par le flux créatif généré par l'appel de l'œuvre.

C'est pourquoi il rappelle les mots de Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire* : « jamais il ne saurait suffire [à l'artiste] de mettre cette image entre parenthèses, de neutraliser l'objet pour entrer dans la liberté du tableau. C'est au contraire parce que, par un renversement radical, il appartient déjà à l'exigence de l'œuvre que, regardant tel objet... il fait de lui le point par où passe l'exigence de l'œuvre

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 37.

et, par conséquent, le moment où... les notions de valeur, d'utilité s'effacent et le monde se dissout. »¹⁰

Ces mots expriment l'appel du faire-œuvre qui frappe l'artiste lorsque l'œuvre s'initie par l'origine : toute manière d'exister, toute posture psychologique, tout étant s'effacent et l'artiste se trouve sans repères ni injonction d'une production particulière, il est jeté dans l'inconnu de manière subite par la seule nécessité de produire l'œuvre, et par là, renonçant à tout étant constitutif de sa personne, il se met tout entier au service de l'art.

N'est-ce pas là une distinction radicale entre le produit de l'art et le produit artisanal ? A savoir dans le premier cas un refus de toute considération d'une utilité ou d'une fin particulière ? L'artiste ne crée pas en vue d'une utilité sociale, il n'engendre pas pour constituer un acte de catharsis et dépasser un ordre psychologique, pas plus qu'il ne crée pour répondre à l'exigence d'une passion particulière. Entre celui qui écrit un poème pour séduire celle qu'il aime et celui qui écrit en célébrant cette beauté, mû par l'exigence d'exalter celle-ci et emporté par ce qu'exige de lui l'expression d'une telle beauté, il y a césure. Dans le premier cas, la production s'inscrit dans la continuité d'une exigence psychologique : écrire parce qu'on est amoureux et pour signifier l'amour à autrui. Dans le second cas, écrire parce que la beauté l'exige, écrire puisque l'on sait le faire, puisque l'on doit le faire, puisqu'on se trouve dans un état de commencement en poésie. Ce « puisque » est l'expression d'un fondement, là où la cause arrache l'individu aux déterminations de ce fondement pour soumettre l'artiste à l'exigence de l'amour poétique et non à celle de la poésie romantique. L'art pour l'art et non l'art pour soi ou pour les autres.

Le passage de l'art pour soi, c'est-à-dire de la volonté d'être artiste, à l'art pour l'art, c'est-à-dire au devenir artiste, est un acte de césure radical qui nie subitement

¹⁰ *Ibid.*

toute posture, toute modalité de l'identité pour ouvrir l'espace artistique et le voir se substituer à l'espace psychologique. Cet acte de césure est l'affirmation d'un ailleurs possible pour l'identité du peintre qui nie sa propre identité pour se transformer en "zéro des formes", pour se lancer dans une situation d'ignorance de lui-même et des aboutissants de l'acte de production, pour ouvrir un espace chaotique incertain, sans contours ni formes. Le peintre n'est plus quelqu'un, il est quelque chose qui produit un espace pictural bien plus grand que lui. A ce titre, lorsque Deleuze dit que l'artiste est quelqu'un qui a vu quelque chose de trop grand pour lui, il ne faut pas comprendre cette expression comme l'idée que l'artiste serait quelqu'un qui verrait au-delà de son milieu quotidien et qui, empreint de cette intuition, chercherait à l'exprimer sur la toile sur laquelle les formes choisies seraient condamnées à exprimer imparfaitement le caractère illimité de son intuition. Il faut plutôt penser cette idée comme l'expression de l'acte même de peindre ou de composer : c'est dans le faire-œuvre que l'artiste découvre l'immensité de la création, c'est l'acte même de la césure subite qui rompt avec l'enfermement du corps de l'écrivain pour ouvrir un espace de création où celui qui y pénètre n'est plus lui-même mais un geste incarné de création.

En d'autres termes, initier un geste de création, c'est pénétrer subitement un espace immense, infini, dans lequel l'artiste se dissout provisoirement pour ne faire qu'un avec l'œuvre appelée à être. Dit ainsi, le geste créateur est un acte originel de rupture soudaine qui refuse la continuité de l'habitude et de la situation psychologique habituelle du créateur, car il s'agit d'engendrer une œuvre et de ne pas s'engendrer soi, de sorte que pour engendrer ce qui n'est pas soi, l'artiste doit rompre avec lui-même sous peine d'accoucher d'un soi et de s'enfermer dans une création fermée par les limites du moi tel que l'individu le conçoit. L'espace de création, nécessairement ouvert dans la mesure où il doit être un monde ayant sa propre *correction* et portant des possibilités d'existence nouvelles, serait un espace

libéré de l'artiste lui-même sous peine de n'être que l'expression d'une connaissance et d'une personnalité. La condition de la nouveauté et de la non reproduction à l'identique est l'affirmation d'un espace vierge dans lequel peut s'exprimer sereinement le geste de création.

Pourtant beaucoup d'œuvres semblent être un accouchement identitaire, l'expression du soi, comme si l'artiste, peintre, écrivain, musicien, utilisait l'art comme moyen de couler sur un support ou d'exprimer par le biais d'un instrument quelque chose qui, une fois exprimé, lui permet d'accomplir une catharsis libératrice. A lire *Germinal*, il est possible de penser que Zola a pris la plume pour exprimer une révolte et inscrire sur le papier une critique de comportements ; l'art d'écrire étant ici l'expression d'un esprit contestant un état de fait. Bien entendu, *Germinal* n'est pas qu'une contestation puisque, dans ce cas, un essai de critique sociale aurait aussi bien pu convenir à une telle fin. *Germinal* est aussi littérature, le roman est avant toute chose littérature, il est contenu artistique, contenu réflexif et contenu formel, ou encore il peint, il critique et est habité par une construction. Dès lors, en tant qu'œuvre, en quoi est-il plus que l'accouchement des connaissances et de l'identité de Zola ? En quoi Zola passant de la réflexion à l'acte d'écrire a-t-il vu quelque chose d'immense, ouvrant un espace littéraire infini où l'acte d'écrire devient art et non plus narration de faits ou rapport d'une critique ? La volonté d'écrire un roman naturaliste n'est-elle pas la fondation de l'œuvre rendant compte de sa finalité ?

En différenciant fondement et origine, nous avons émis l'hypothèse que si le fondement de l'œuvre s'inscrit dans l'espace psychologique et sociologique du sujet, l'origine de la création est un geste de rupture qui refuse même, momentanément, l'exigence des fondations. Dans le cas de Zola, cela signifierait que si l'auteur veut produire un roman naturaliste en rendant compte du milieu dans lequel est plongé Etienne Lantier, l'origine du geste d'écriture dépasse ce fondement pour transformer

la production analytique et critique en authentique œuvre d'art. Le chapitre cinq de la cinquième partie présente un texte dans lequel l'effort analytique nous apparaît dépassé par la consécration d'un monde de l'art. On ne peut rapporter le geste même par lequel Zola a produit ce passage, mais on peut remarquer les signes montrant que la production du texte ouvre un espace bien au-delà de la question de la critique sociale ou du simple rapport d'un portrait, l'espace de l'art qui transcende les limites d'une simple idée en se faisant monde ayant sa propre cohérence.

Zola décrit ainsi l'apparition de milliers de « femmes, aux cheveux épars, dépeignés par la course, aux guenilles montrant la peau nue, des nudités de femmes lasses d'enfanter des meurt-de-faim »¹¹. Ce tableau vivant est une expression du courant naturaliste, et distingue la posture des bourgeois cachés dans une grange alors que les affamés passent sous leurs yeux, mais le tableau mouvant de Zola va au-delà de la simple critique ou du rapport d'une situation esthétique : il s'agit là d'une partie du monde qu'est *Germinal*, monde qui n'est pas seulement un dispositif exprimant des idées, mais bien plutôt ouverture d'agencements possibles pour

¹¹ Les femmes avaient paru, près d'un millier de femmes, aux cheveux épars, dépeignés par la course, aux guenilles montrant la peau nue, des nudités de femmes lasses d'enfanter des meurt-de-faim. Quelques-unes tenaient leur petit entre les bras, le soulevaient, l'agitaient, ainsi qu'un drapeau de deuil et de vengeance. D'autres, plus jeunes, avec des gorges gonflées de guerrières, brandissaient des bâtons; tandis que les vieilles, affreuses, hurlaient si fort, que les cordes de leurs cous décharnés semblaient se rompre. Et les hommes déboulèrent ensuite, deux mille furieux, des galibots, des haveurs, des raccommodeurs, une masse compacte qui roulait d'un seul bloc, serrée, confondue, au point qu'on ne distinguait ni les culottes déteintes, ni les tricots de laine en loques, effacés dans la même uniformité terreuse. Les yeux brûlaient, on voyait seulement les trous des bouches noires, chantant la Marseillaise, dont les strophes se perdaient en un mugissement confus, accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure. Au-dessus des têtes, parmi le hérissément des barres de fer, une hache passa, portée toute droite; et cette hache unique, qui était comme l'étendard de la bande avait, dans le ciel clair, le profil aigu d'un couperet de guillotine.

- Quels visages atroces! balbutia Mme Hennebeau.
- Négrel dit entre ses dents: Le diable m'emporte si j'en reconnais un seul! D'où sortent-ils donc, ces bandits-là?

Et, en effet, la colère, la faim, ces deux mois de souffrance et cette débandade enragée au travers des fosses, avaient allongé en mâchoires de bêtes fauves les faces placides des houilleurs de Montsou. A ce moment, le soleil se couchait, les derniers rayons, d'un pourpre sombre, ensanglantaient la plaine. Alors, la route sembla charrier du sang, les femmes, les hommes continuaient à galoper, saignants comme des bouchers en pleine tuerie.

- Oh! superbe! dirent à demi-voix Lucie et Jeanne, remuées dans leur goût d'artistes par cette belle horreur.

E. Zola, *Germinal*, Cinquième partie, Chapitre 5.

dépasser le simple fait de dépeindre la réalité : l'art d'écrire n'est pas seulement imitation, narration de la réalité des mineurs de Montsou, il est immersion dans un monde de bruit et de fureur, un univers de sensations qui n'ont pas une valeur informative, mais que tout lecteur s'emploiera à éprouver. Plutôt que de monter au lecteur ce que vivent ces gens, Zola invite le lecteur à pénétrer un monde, à s'immerger dans une réalité qui, par sa cohérence aura plus de force que la simple visite réaliste. Rencontrer les ouvriers, rendre visite à la mine serait l'obtention d'informations, mais paradoxalement, ce monde ouvert par l'art frappe avec plus de force le lecteur que s'il n'était qu'un visiteur. Le lecteur ne visite pas Montsou, il habite l'œuvre ouvrant sur le monde de Montsou. Ce monde transcende les limites formelles du livre par la manière dont l'expression ouvre sur cette réalité certes factice, mais ô combien réelle pour celui qui l'habite le temps de sa lecture.

Comment, dès lors, Zola est-il passé de l'intention fondatrice de son œuvre à l'actualité d'une présence du monde de l'œuvre ? Par quel miracle l'auteur a-t-il pu quitter l'espace du quotidien de l'écrivain en réflexion pour devenir artiste dans l'acte même de construire ce monde ? En d'autres termes, ce qu'il y a ici à clarifier, c'est la manière dont l'écrivain, ou tout artiste, parvient à faire œuvre dans l'acte même de sa projection dans l'œuvre.

Ce qu'il faut retenir de l'exemple de *Germinal*, c'est peut-être d'abord que la constitution de la faille entre le fondement présumé de l'œuvre et le geste qui l'initie n'est pas un acte de rupture en tant que refus ou retournement des postures de l'artiste. L'art ne vient pas à l'existence parce qu'il romprait avec d'autres formes d'art, ou encore il n'y a pas art parce qu'il y a rupture avec une continuité des œuvres comme si l'œuvre faisait art en fonction de son originalité vis-à-vis de la tradition : *Germinal* est une œuvre qui s'inscrit résolument dans le naturalisme. Ainsi le geste de création ne fait pas rupture avec la tradition, il fait rupture avec ce qui était là, prêt à

le fonder. Ce que la réflexion d'Henri Maldiney révèle, c'est que le geste de création se fait à partir d'un contenu possédé par l'artiste, mais que si la production se fait en fonction de ce contenu, il n'y a pas d'œuvre, mais simplement une construction artisanale. Zola construit un monde faisant, de façon cohérente et corrélée, écho à la réalité sociale qu'il compte dépeindre, mais le geste de son écriture n'est pas extérieur ce qui est dit, il lui est intérieur. Par un procédé mystérieux, Zola a du passer, comme tout écrivain, d'une corrélation d'étants possibles à la production factuelle d'un être-monde, mais dans le cadre de l'art, ce passage de la puissance à l'acte, n'est pas l'actualisation d'idées ou de projections. L'écriture est cette situation pratique où l'acte de rédaction est l'expression d'un oubli de ces étants pour que la main de l'artiste ne soit plus au service que de l'œuvre, de sorte que l'artiste s'oublie lui-même, il est son monde, il devient avec et dans le monde qu'il est en train de produire.

Or, cet acte d'oubli de soi suppose un refus soudain de l'état pré-crétif, un tour de force, l'irruption d'un effort, d'arrachement à la réflexion latente qui précède l'acte dans lequel le monde de l'art trouve son origine. Quelle est la nature de cet effort de rupture avec le moment du fondement, quelles sont les conditions de possibilité d'un tel geste et comment le producteur parvient-il, en tant qu'artiste, à véritablement gérer l'irruption du torrent de la création, l'avènement d'un mouvement qui détourne l'artiste de lui-même pour le tourner tout entier vers l'exigence de l'œuvre ? Par quel biais l'artiste parvient-il à s'infliger cette violence consistant à se refuser tout état latent pour s'engager totalement dans le flux de sa création ?

3. L'IRRUPTION DU GESTE DE CREATION : CONTRAINTE ET VIOLENCE

L'arrachement au repos, à la situation pré-créative de l'artiste se matérialise de manière soudaine, imprévisible, de sorte que l'artiste ne peut prévoir le matin que tel soir, il y aura acte de création efficiente. Tout au plus peut-il prévoir un espace, un moment dans lequel il se donnera l'occasion de peindre ou composer, mais sans l'assurance que le geste de création effective sera initié. La page peut bien être blanche, la production peut bien n'être que tentatives de gestes, production de couleurs sans engendrement d'un « faire-œuvre ». A quelle condition, donc, l'individu désireux de produire devient-il un artiste, dans la mesure où nous disions que c'était l'acte même d'engendrement du tableau ou du morceau qui constituait le caractère de la production artistique ? Quelle est cette disposition, véritablement contingente puisqu'imprévisible, qui participe du passage de l'être soi à l'être artiste, du passage du quotidien de la conscience à l'oubli de soi dans le devenir-artiste ? Il faut bien que quelque chose emporte soudainement, enfouisse subitement une identité qui se déployait là, avant la création.

Ainsi, il y a irruption d'une faille entre la continuité de l'identité de l'artiste et l'événement de l'œuvre dans lequel une identité nouvelle, celle du créateur en mouvement, celle du monde de l'œuvre, se fait jour. Ce bouleversement soudain, cette translation subite est l'expression d'une violence faite à l'affirmation précédente de l'identité de l'artiste. Le refus de soi pour se mettre au service de la genèse du monde de l'œuvre exige que cette annihilation provisoire de l'être soi se fasse de façon violente dans la mesure où il y a une négation de ce moi précédent sans laquelle l'artiste ne ferait que reproduire ce qu'il sait déjà. En ce sens, l'origine de la

création originale est une irruption vigoureuse, une apparition soudaine de possibilités dans un champ où ces dernières étaient latentes. Or, avant même de questionner la nature de cette violence qui semble être la condition de possibilité d'une rupture, on peut s'étonner de ce paradoxe selon lequel une identité devrait nier son identité pour se mettre au service de l'œuvre. Comment une identité pourrait-elle se différencier soudainement d'elle-même ? Comment pourrait-elle se nier volontairement pour ouvrir un espace où ce qu'elle est n'a plus cours et où tout ce qu'elle devient est un faire-œuvre ? Comment l'artiste peut-il se dire « je cesse d'être moi, et je deviens ce qu'il faut pour produire librement mon œuvre » ? Cette posture n'est-elle pas déjà une posture réflexive qui aurait pour risque de court-circuiter toute la tentative de production ? Penser ce qu'il faut oublier engendre justement le fait de ne pas oublier, de sorte qu'à vouloir s'oublier consciemment, l'artiste serait justement dans l'impossibilité de dissoudre son identité, demeurant dans le résultat statique de son vécu au lieu de se tenir dans une continuité ouverte de celui-ci. Il faut donc d'abord préciser si l'irruption de cette rupture se fait de façon contingente ou bien si elle peut être engendrée par l'artiste de manière contrôlée et volontaire.

Mais si l'irruption de cette posture de création advient de façon contingente, comment un individu serait-il artiste autrement que par accident, lorsque tout à coup surviendrait en lui l'état d'âme le conduisant à produire un objet créatif ? Dans ce cas, nous serions tous artistes à notre heure, mus par une énergie nouvelle engendrée par des circonstances. Or, certains créent de façon régulière, et non seulement sentent souvent le besoin de créer, mais savent même générer cette possibilité, se décidant à descendre dans l'atelier ou à prendre un support sur lequel produire le contenu de création à venir. Il ne s'agit donc pas seulement d'une cause simple, ponctuelle, qui mènerait au faire-œuvre, mais une raison fondamentale qui traverserait l'existence de l'artiste pour un temps ou pour toute la durée de sa vie. En distinguant raison et

cause, nous séparons donc les deux possibilités de lecture de la création : ou bien celle-ci ne s'explique pas autrement que par l'enchaînement des déterminations contingentes, c'est-à-dire qu'il existe les éléments réunis pour conduire à la création mais ces éléments ne présument pas de la répétition du geste (et dans ce cas, on peut n'être artiste qu'une fois), ou bien elle s'explique véritablement en ce sens que le geste s'insère dans un mouvement nécessaire qui ne pouvait pas ne pas advenir, non pas à *cause* du contexte mais en *raison* de quelque chose d'interne au sujet, si bien que la richesse de son contexte ne ferait que s'articuler avec sa disposition personnelle rendant possible la création. En résumé, nous formulons ici l'hypothèse selon laquelle il y aurait quelque chose de rationnel dans l'existence de cette disposition créatrice, qu'elle n'est pas qu'une posture purement contingente et qu'elle répond à une exigence fondamentale du rapport de l'homme au monde.

Dans ce cas, ceux chez qui cette disposition se manifeste ne seraient pas pour autant des élus marqués par un don, mais des individus qui ont développé un certain rapport au monde, et dès lors, il faut peut-être supposer que les raisons du passage d'un être quotidien au faire-œuvre peuvent être trouvées dans la nature de ce rapport. Et si le passage du quotidien à la création suppose une rupture soudaine et violente, il faut supposer que dans le rapport de l'artiste au monde se trouverait la possibilité récurrente de ce mouvement de césure. Mais cette césure, si elle n'est pas totalement accidentelle, n'est pas pour autant un geste maîtrisé et contrôlé que la volonté de l'artiste saurait mobiliser par l'effort de l'intellect. L'artiste est quelqu'un qui peut entrer dans une certaine posture et qui pourtant n'est pas maître de celle-ci. Si la production reste sous le contrôle de la volonté, et que ses fondements sont réglés par des décisions rationnelles, alors l'œuvre revêt une structure logique, certes, mais elle n'est qu'une forme et son contenu n'est pas pour autant un monde ayant acquis sa propre matérialité. Proust évoque ce danger dans *Le temps retrouvé*, comme le souligne Deleuze en disant que les idées formées par l'intelligence pure « restent

gratuites, parce qu'elles sont nées de l'intelligence, qui ne leur confère qu'une possibilité, et non pas d'une rencontre ou d'une *violence*¹² qui garantirait leur authenticité »¹³. Un monde de l'art n'est pas une « explication », ni une « convention », pour reprendre les termes de Deleuze qui rajoute qu'il y a « peu de thèmes sur lesquels Proust insiste plus que celui-ci : la vérité n'est jamais le produit d'une bonne volonté préalable, mais le résultat d'une *violence*¹⁴ dans la pensée. »¹⁵

Dès lors, cette remarque traduit un double régime de la violence, deux apports nécessaires de celle-ci, parce que la violence est ici à la fois un atout et un fait. C'est un atout dans le sens où sans cette violence, l'esprit de l'artiste demeurerait englué dans les structures cohérentes de sa pensée qui ne lui permettraient pas de sortir de leur propre système de cohérence pour bâtir un nouveau monde vrai, correct et original, c'est-à-dire ayant une matérialité qui lui est propre et qui ne soit pas un simple calque du monde déjà connu par l'artiste ; ce dernier peut dès lors guetter l'irruption de la violence comme condition de possibilité d'un faire-œuvre. C'est un fait dans le sens où l'irruption factuelle de la violence forcerait l'artiste à sortir de ses acquis intellectuels pour se confronter non plus à des possibilités idéales mais à la réalité d'un monde artistique ayant sa cohérence, sa correction et sa matière propre. Deleuze insiste sur l'opposition entre l'idée de méthode et celle de contrainte et de hasard qu'opère Proust. Si l'œuvre de Proust expose le « hasard des rencontres, la pression des contraintes »¹⁶, c'est aussi parce que lui-même a expérimenté de telles pressions. Le parler-vrai de l'œuvre de Proust, la correction de son monde, son authenticité attestée par le caractère vivant de la matière qu'il expose, tout cela découlerait de la capacité de Proust à s'être confronté de façon violente à cette authenticité, aux vérités de son roman.

¹² C'est nous qui soulignons.

¹³ Deleuze G., *Proust et les signes*, P.U.F., Quadrige, 1964, p. 24.

¹⁴ C'est nous qui soulignons.

¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

Deleuze perçoit chez Proust cette remarque philosophique, déjà présente chez Schopenhauer, disant que les rencontres violentes, la confrontation à la finitude, la souffrance ou la pression, forcent la pensée. Mais si chez Schopenhauer la confrontation à la mort engendrait l'étonnement philosophique, chez Proust, la violence d'une rencontre ouvre une nouvelle possibilité de penser la réalité dans l'art. Proust est forcé de pénétrer l'espace matériel du souvenir, retrouvant des sensations oubliées, s'appropriant d'une nouvelle manière son rapport à Venise et ouvrant un espace insoupçonné. Contraint et non préparé, le hasard l'a mis en présence d'une ouverture vers un monde qu'il peut dès lors explorer et retrouver, et cette retrouvaille n'est possible que parce qu'elle n'est pas gênée par le contrôle d'un processus logique, par la nécessité des articulations intellectuelles. Mais Proust n'écrit pas de façon occasionnelle. Il écrit régulièrement, et si les hasards engendrent chez lui des contraintes qui lui font violence, s'ils sont autant d'impulsions au geste d'écriture, ils ne sont qu'une *cause* de la production du geste de création. La *raison* de l'entreprise romanesque de Proust tient dans sa volonté de la produire. Proust veut-il au fond écrire un roman ? Se dit-il qu'il souhaite écrire un roman et cherche dès lors un sujet qui tombe sous ses yeux lorsqu'il trébuche tout à coup sur des pavés mal équarris ?

C'est tout le contraire : c'est l'exigence de sens qui guide son entreprise et ses rencontres fortuites sont des chocs qui orientent le mouvement de sa plume en donnant à son esprit le champ d'exploration à investir. Proust veut la vérité, souligne Deleuze. C'est une volonté qui guide l'entreprise artistique dans sa globalité, elle rend possible le fait que la rencontre violente conduira à quelque chose d'artistique. Proust n'est pas Schopenhauer, il ne tire pas d'une mauvaise rencontre l'exigence de questionnement philosophique. L'artiste a beau vouloir la vérité autant que le philosophe, leur mode opératoire diverge, le sens de leur recherche aussi. Deleuze

relève que Proust veut « interpréter, déchiffrer, traduire, trouver le sens du signe »¹⁷, citant ainsi *Le temps retrouvé* : « Il me fallait donc rendre leur sens aux moindres signes qui m'entouraient, Guermantes, Albertine, Gilberte, Saint-Loup, Balbec, etc. » L'aspect non contingent de la démarche artistique, ici, ce qui lui donne une cohérence, c'est la volonté de construire une explication du rapport que l'auteur entretient avec ces images. Proust *doit* éclaircir son rapport aux images, et pour cela, il lui faut construire à partir de la proposition contingente une exploration sur toute la durée de l'écriture.

Ainsi, lorsque Deleuze ajoute que pour l'artiste, expliquer « se confond avec le développement du signe en lui-même »¹⁸, et que c'est la raison pour laquelle « la Recherche est toujours temporelle, et la vérité, toujours vérité du temps »¹⁹, il ne remarque pas seulement que le rapport de l'artiste au temps est essentiel pour comprendre le sens de sa création, il souligne aussi le fait que la quête de vérité ne découle pas d'une stratégie intellectuelle, d'une méthode logique de construction du monde à explorer, mais bien plutôt de l'exploration des possibilités de déploiement des signes. Un objet fait signe vers le passé, ce passé n'a pas été exploré de la manière dont le propose ce signe, l'artiste en quête de vérité suit alors cet espace ouvert dans la contingence pour devenir autre que ce à quoi le destinait la disposition précédente du rapport qu'il entretient avec lui-même et le monde. Ce qui semble guider l'artiste n'est alors pas la volonté de construire un système stable pour dégager un être clair et distinct, mais bien plutôt la volonté d'explorer un monde, de devenir dans ce monde. En d'autres termes, si l'artiste tire des vertus de l'irruption de la violence, c'est parce que celle-ci l'arrache à l'espace dans lequel il est situé et le réinscrit dans le temps, dans une autre possibilité de durée en modifiant l'espace de coordonnées dans lequel il aurait pu être figé.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

Au fond, l'artiste tire bénéfice du hasard parce que celui-ci le force à se déplacer, à changer de position. Mais ce changement ne l'inscrit pas dans une nouvelle position, il l'inscrit dans une direction. Il ne s'agit pas de se conformer à un nouveau modèle, parce que l'artiste se soumettrait alors aux conditions de production de ce modèle. S'il ne peut construire sans le respect de paramètres formels, il lui faut s'ouvrir à de nouvelles possibilités de contenu par une impulsion suffisamment forte pour engendrer une rupture avec le cadre dans lequel il était inscrit avant l'irruption d'une soudaine altération. C'est ainsi que la conjecture supposant que l'artiste chercherait dans l'art ce qu'il a manqué apparaît ici comme fausse. L'image de l'artiste produisant sous l'effet de ses regrets est une représentation séduisante, parce qu'elle empreint l'artiste de nostalgie, renforçant les clichés populaires faisant des artistes des malheureux habités par la frustration qui ne sont jamais aussi brillants que lorsqu'ils souffrent d'un manque, celui de l'être aimé, celui de l'être perdu, celui d'une enfance quittée. Si l'artiste ne créait que sous l'effet d'une frustration, d'une nostalgie, il ne ferait que reproduire un vécu, il s'inscrirait dans une imitation, une reconduction d'un contenu qu'il n'aurait plus qu'à réengendrer par le biais de techniques. Peut-être faut-il voir là l'effet d'une confusion à la racine de la notion de désir, l'effet d'une absence de distinction entre manque et fantasme. Ce que nous avons jusqu'ici montré, c'est que la production artistique, si elle peut être imitation et reproduction, n'est pas engendrée par l'effet d'un manque identifié lorsqu'elle est création authentique. Il y a nécessairement manque puisqu'il y a désir, désir de peindre ou d'écrire, mais ce n'est pas le manque nostalgique d'un passé qui pousse Proust à l'écriture, c'est bien plutôt le manque de ce qu'il ignore. Vouloir la vérité, retrouver le temps perdu, ce n'est pas souhaiter atteindre ce qu'on a vécu mais découvrir ce qu'on a manqué. Dans l'entreprise autobiographique de Proust, ce n'est pas l'autobiographie qui est art, c'est la dimension fictionnelle du

livre, c'est-à-dire l'expression du monde ouvert par l'artiste avec tous les débordements que le retour du temps implique sur le rapport objectif des faits. Ce que Proust découvre dans son entreprise, ce ne sont pas les faits, c'est lui-même, non pas cette part de lui-même contenue dans les faits, mais la part des faits contenus en lui-même, autrement dit, l'écrivain ouvre un monde dans (et par) ses propres projections, le souvenir de sensations liées à Venise devenant l'expression de sentiments propres liés à la même ville engendrée différemment dans l'espace de l'écriture.

Proust ne découvre donc pas un contenu de son passé ; il n'y a pas de recherche de ce qu'on sait déjà, de ce qui a été pensé et mûri. Ce qui a été ainsi mûri ne pose pas question, ne force pas la pensée, n'est pas une occasion. L'occasion de la découverte, c'est une tension induite par un signe rencontré dans un espace de contingence. Ce qu'ouvre un rapport contingent à une madeleine ou à un pavé mal équarri, ce n'est pas un monde dans lequel la logique de l'écrivain se repère confortablement. La sensation, le vertige, est convoquée précisément parce qu'un monde alogique s'ouvre sous l'étonnement de l'artiste, tandis que le monde quotidien perd sa tranquille cohérence. Le temps qu'on perd, c'est celui qui était là et qu'on aurait pu découvrir ; c'est aussi celui qu'on retrouve, un autre temps, sous l'impulsion d'un signe qui arrache à la perception stabilisée la nécessité d'un questionnement. On peut s'étonner de cette remarque paradoxale de Deleuze, dans *Proust et les signes*, lorsque celui-ci souligne que l'irruption d'un autre temps, amène la faculté à s'élever « à un exercice transcendant, elle comprend sa propre nécessité comme sa puissance irremplaçable », parce qu'elle signifie que l'espace de logique dans lequel l'individu est quotidiennement plongé est un espace contingent là où le signe fait entrer le sujet dans un espace de nécessité. On penserait communément le contraire : à savoir que dans la logique s'impose la nécessité des formes, la rigueur de la perception et des

rapports, tandis que dans l'irruption d'une sensation inattendue jaillissent des impressions contingentes relevant d'une posture accidentelle, qui aurait pu être telle ou bien telle. Mais si Deleuze renverse ce rapport et dégage ce paradoxe, c'est parce que justement la pensée volontaire, maîtrisée, orientée selon notre assise, ne dégage que des « vérités possibles », c'est-à-dire que « rien ne nous force à interpréter quelque chose, rien ne nous force à déchiffrer la nature d'un signe »²⁰. Autrement dit, la contingence de la pensée est ici le cadre dans lequel celle-ci s'inscrit et dans lequel il est *possible* de réaliser telle chose ou de penser telle idée, tandis que la nécessité de penser est l'irruption d'une contrainte qui force le sujet à se confronter à une réalité qu'il ne soupçonnait pas. Il y a ainsi nécessité à penser, à se représenter quelque chose : c'est en ce sens que la nécessité n'est pas la même chose qu'un déterminisme, ici : c'est une détermination impromptue qui s'inscrit comme un accident et qui pourtant apparaît comme essentielle.

On touche ici à l'apparence d'une contradiction dans laquelle l'artiste puise son inspiration et son énergie créatrice. Comment, en effet, l'accidentel peut-il engendrer l'essentiel dans la mesure où ces deux termes sont aussi opposés que le sont contingence et nécessité ? Il le peut dès lors que l'essentiel n'est pas pensé comme la fixité d'un concept. L'accident n'est pas une possibilité, c'est une irruption imposée par le fait d'une rencontre, et cette rencontre dégage pour le sujet concerné l'espace d'inscription d'un signe qui lui paraît essentiel parce qu'il n'a d'autre choix que d'explorer cette singularité, que de suivre le mouvement de ce signe. Ce n'est pas une essence intrinsèquement inscrite dans un objet, une chose, une substance, c'est une essence contenue dans le rapport dégagé entre le sujet et le signe auquel il se rapporte. Ainsi, « le poète apprend que l'essentiel est hors de la pensée, dans ce qui force à penser »²¹.

Qu'est-ce donc qu'un signe, et quelle est sa valeur eidétique et créative, ici ? Un

²⁰ *Ibid.*, p. 121.

²¹ *Ibid.*, p. 117.

signe est quelque chose d'immatériel, chez Proust. Un signe immatériel n'est pas une marche, un pavé, une madeleine ; l'immatérialité provient de la signification qui se dégage de la rencontre avec quelque chose, et c'est à ce titre qu'on peut dire que le signe dégage du sens et se constitue comme essence dès lors que le sujet se découvre enveloppé dans le mouvement même d'un rapport qu'il entretient avec le signe. L'artiste a vu s'initier un mouvement original et essentiel qui n'était pas contenu dans les seuls objets ou dans sa seule pensée. Sa vie quotidienne ne contenait pas une telle essence, et la vie de la madeleine non plus. Par-delà la vie des choses, il y a la vitalité de l'art, et c'est pourquoi Deleuze souligne que « la supériorité de l'art sur la vie consiste en ceci : tous les signes que nous rencontrons dans la vie sont encore des signes matériels, et leur sens, étant toujours en autre chose, n'est pas tout entier spirituel »²². Cette surprenante dégradation de la vie au profit du monde de l'art n'est pas sans rappeler l'aphorisme de Wilde : « la vie imite l'art plus que l'art n'imita la vie », Wilde affirmant ici que le sens dégagé par l'art offre l'ouverture de nouvelles possibilités d'existence concrète. Dans la vie concrète, tout se dessine selon ce qui était au préalable ancré dans l'espace de possibilités, et la nouveauté, si elle est possible, n'est qu'une reconduction, une modification matérielle et corporelle des contenus quotidiens de la vie. L'art exprime en revanche une vitalité nouvelle ; il n'est point une dévitalisation au sens où il ne ferait que dessiner une mimesis dégradant la diversité de la vie, il revitalise l'existence par la puissance du signe. Pourquoi le signe serait-il la possibilité d'une revitalisation ? Parce que le signe fait rupture en nous coupant de la continuité de la vie, en introduisant une autre vie, le monde de l'art offrant d'autres possibilités d'existence à la condition que le signe soit correctement déchiffré. Un signe extérieur, le salut d'une connaissance, l'agressivité d'une personne, le mouvement d'un train, dans le quotidien, tout cela a un effet sur nous, mais il n'y a pas de coupure avec notre mode d'existence ; la fuite devant le

²² *Ibid.*, p. 53.

danger ou l'intersubjectivité ouverte par l'initiation d'un dialogue ne sont pas des ruptures impliquées par de tels signes. Les signes qui mènent à l'art, et les signes de l'art, qui viennent à se confondre chez Proust puisqu'il inscrit dans son œuvre ce qui l'a conduit aussi à la création (les signes ayant déplacé sa position vis-à-vis d'un passé qu'il allait reconquérir, le signe à l'hôtel de Guermantes, le signe de la madeleine, ...), ne sont pas des signes inscrits dans l'espace comme une poignée de main ou l'écroulement d'une maison, ce sont des signes inscrits dans le temps, des signes immatériels en tant qu'ils ne se comprennent que dans le rapport que le sujet entretient avec le temps, un temps appelé à se transformer par la force d'un signe qui ouvre une autre ligne possible de temps.

Cela signifie que le signe annonce l'impossibilité d'une pensée uniforme du temps. Le temps n'est pas un absolu pour le sujet qui vit, il y a une relativité du temps qui passe. Il y a un temps qu'on vit, un temps qu'on a vécu, un temps qu'on pourrait vivre et auquel le signe nous invite. Le temps n'est pas seulement rythme ou moment, il est aussi devenir, passage et expression immatérielle de la transformation. Nous vivons dans une étendue spatiale qui s'impose à nous, mais à laquelle l'esprit se rapporte selon sa propre manière de devenir, et devenir autre, se différencier suppose non pas de changer d'espace (on peut bien être le même à Venise comme à Balbec) mais de changer son propre rapport au devenir. Par l'art, l'écrivain voyage dans le temps, se déplace entre et dans les lignes de temps qu'il vit et se donne, et que parfois des signes lui imposent. C'est pourquoi le signe ne conduit pas l'artiste à considérer un objet ; on ne s'élève pas à la création en voyageant dans l'espace dans lequel se tiennent des objets. On devient créateur parce que le signe nous rappelle non pas à un rapport précis aux objets mais à l'exigence d'un certain devenir. Et s'inscrire dans le devenir, quitter la spatialité, la position de l'être, la manière d'être dans la matérialité du présent, suppose de se voir imposer par la rencontre avec le signe l'exigence d'une différenciation (l'arrachement à tout agencement matériel de la

vie telle qu'elle est dans notre quotidien) qui déplace l'identité dans le cadre de l'expression d'une essence.

La rencontre avec un signe est l'occasion de l'expression d'une essence, et par là d'une différenciation. Les essences, dans l'art, sont des différences, insiste Deleuze, et celles-ci forcent les portes de la diversité et permettent au monde de se multiplier sur un plan spirituel qui conquerra par la suite le plan matériel dans lequel l'art, la plume de l'écrivain, s'inscrira. Si le concept d'essence est ici convoqué par Deleuze, c'est parce que l'essence n'est pas une nature des choses, un concept universel ou encore l'expression d'une situation psychologique du sujet. L'essence est, avons-nous dit, l'expression de la différence même, elle nous ramène à la question de l'être, non sur un plan philosophique au sens où l'écrivain se sentirait envahi par une problématique métaphysique, mais sur un plan purement ontologique. L'écrivain est ramené de manière forcée, nécessaire, au rapport ontologique qu'il entretient avec le monde et lui-même et non à ce qu'il pourrait ou devrait penser du monde, pas davantage à ce qui se cacherait derrière le monde. S'il y a, comme le souligne Deleuze, quelque chose de platonicien c'est Proust, puisque l'expérience et la rencontre de signes est l'occasion de quitter les particularités contingentes du monde pour ouvrir sur une réalité essentielle et impersonnelle, l'essence n'est pas, ici, l'universalité d'une idée que la logique pourrait découvrir. L'essence chez Proust n'est pas quelque chose de logique et ne s'inscrit pas dans une structure intellectuelle. L'essence est une virtualité, une possibilité de l'être dans le mouvement de différenciation qui enveloppe le sujet. Mais l'essence est justement ce qui, par ce mouvement d'enveloppement, déconstruit la subjectivité. L'écrivain y perd ici l'identité qui se déployait jusqu'ici tranquillement. Ni objet de sa propre pensée, ni sujet pensant les objets du monde, Proust devient, sous l'impulsion du signe d'un pavé ouvrant le souvenir de Venise, et se différencie sans relation à un quelconque espace. Il ne redevient pas l'enfant qui goûtait la madeleine. La réminiscence ne le

rappelle pas à ce qu'il a été, ni à ce qu'il aurait pu être, ni à ce qu'il est devenu. La réminiscence est seulement (mais c'est déjà peut-être trop) l'appel de la différence, la nécessité qu'il y a à se rappeler qu'avant toute vie, il y a ontologiquement l'absoluité du devenir. Et par là, je ne deviens pas tel ou tel dans la réminiscence du signe qui me conduit à l'art, et que Proust décrit dans l'art, je deviens, je m'inscris dans la pureté du temps, je suis toutes les possibilités de temps et aucune à la fois, et ce déploiement de la temporalité de l'être est précisément ce qu'il nous faut désigner comme le geste d'ouverture de la création.

Toutefois, l'essence exprimée dans le signe qui impose le souvenir n'est pas encore celle qui va s'exprimer dans l'art puisqu'elle n'est que l'actualité de la différence. Cette différence est si impersonnelle qu'elle n'est pas supportable pour ce qui était juste avant un sujet, et retrouver la subjectivité, devenir auteur de sa vie suppose une forme de conquête de l'essence. Pourtant, la production du geste d'écriture n'est pas ici réellement maîtrisée puisque son impulsion est marquée par l'impersonnalité de la différenciation dans laquelle l'écrivain s'est trouvé jeté. Comme nous le soulignons à propos de l'analyse du livre de Henri Maldiney, l'artiste se fond dans le geste de création, l'ouverture du geste implique la disparition du sujet qui s'oublie dans le mouvement même de sa création, et cet oubli de soi n'est possible qu'à une seule condition : que le sujet puisse se dissoudre momentanément, et pour que cette dissolution soit effective, il faut que se dessine une essence. C'est pourquoi Deleuze attache autant d'importance au concept d'essence, car l'essence est non seulement la virtualité de l'être, la possibilité d'une différenciation, l'expression du devenir comme temporalité pure à l'œuvre sur un moi qu'elle enveloppe au point de le dissoudre, mais l'essence est aussi la virtualité qui s'incarne dans le geste d'écriture : je me mets à écrire non pas comme sujet de la production du roman, je me mets à créer un monde virtuel au sens le plus strict qui soit, si bien que prendre la plume signifie virtualiser en incarnant la geste d'écriture. Cette production du virtuel est par

définition quelque chose d'immatériel, à la différence de la matérialité dans laquelle j'étais auparavant jeté dans le quotidien de ma vie. En écrivant, donc, j'exprime l'essence de façon singulière, je m'inscris dans cette essence ; elle ne m'enveloppe plus seulement, je lui donne corps, je produis le mouvement conduisant l'énergie de cette essence, je deviens le véhicule de la production de l'essence à laquelle le signe m'a appelé, et par là, je *deviens* dans le geste de création. Et c'est pourquoi l'art a quelque chose de plus que la vie pour Proust et qu'il peut affirmer que la « vraie vie, c'est la littérature » : c'est que la vie de l'art est celle du temps qu'on a découvert par la constitution de l'essence qui nous a enveloppé, nous avons quitté la contingence du monde quotidien pour découvrir un monde plus vrai parce que non enfermé dans le mode de lecture imposé par la logique du quotidien.

On peut donc comprendre ici pourquoi Deleuze a, à partir de Proust, pensé la création artistique en la désignant comme un geste de rupture avec le temps, rupture avec le temps présent, le temps de la vie telle qu'elle est vécu dans le quotidien. Créer, c'est se ressouvenir, c'est faire se confondre le temps perdu et le temps retrouvé, le temps passé et le temps présent dans l'incarnation de la temporalité pure via le geste singulier du passage à l'écriture. Faut-il voir là l'idée que toute production d'art supposerait cette rupture avec le temps pour faire s'incarner une essence découverte par le fait d'un signe dans le passage impersonnel à la production du geste d'écriture ? Avons-nous ici affirmé que la création artistique s'explique par la rupture avec la ligne de temps dans laquelle on s'inscrivait grâce à un signe qui dégage une essence nous conduisant à la différenciation nécessaire à la production d'art ? Nous l'avons affirmé en rappelant la lecture que Deleuze propose de Proust, et celle-ci montre que dans un certain type de création, l'écriture de Proust, la production de l'art est l'inscription d'une différenciation vis-à-vis de la vie : l'art fait rupture avec la vie en ce que Proust se détache du temps donné dans sa vie pour

retrouver un autre temps dans le monde ouvert par l'art. Mais on pourrait faire trois remarques susceptibles de nous conduire à des critiques de la généralisation de nos affirmations.

D'abord, Deleuze ne lira pas l'ensemble de la question de l'art par le prisme de la rupture avec le temps. Même si Deleuze reparlera ponctuellement de Proust, et ce jusqu'à *Qu'est-ce que la philosophie ?*, il interprètera par la suite l'art par le biais de concepts différents : la fêlure du moi dans la littérature américaine donnant ici à l'art un fondement identitaire et pas essentiellement temporel, ou la déterritorialisation comme concept permettant de penser la question du devenir dans l'art, ou encore le problème de l'infini en tant que l'art peut être vu comme une tentative pour quitter la finitude et retrouver, redonner l'infini dans le monde nouvellement produit. On peut donc s'étonner que Deleuze ne soit pas davantage revenu sur la question du temps dans l'art. S'il y revient à plusieurs reprises, notamment sur la question du cinéma, reste que l'essence, le signe et le temps ne sont pas la triade unique à partir de laquelle se pensera le problème de l'art, et les figures de la rupture (déterritorialisation, coupure, sortie de la finitude, fêlure, ...) seront mobilisées pour penser la manière dont l'art permet d'incarner et de comprendre ce qu'est le devenir, en quoi l'art est création et différenciation. On peut donc supposer qu'une pluralité de figures conceptuelles permet de questionner la notion de rupture dans l'art, de sorte qu'il est imprudent, à ce stade, de conclure que l'exigence de la rupture dans la production artistique se comprend seulement à la lumière de la triade précitée.

Ensuite, le corollaire de cette remarque consiste à dire que les éléments relevés ici doivent être mis à l'épreuve des autres champs de la création artistique, et ce, sans présumer de la validité de cette question dans les champs de la peinture ou de la musique par exemple. Il ne s'agit pas ici de proposer une application des concepts sus-cités à la création artistique, mais plutôt de partir des différents gestes de création pour désigner une pluralité de régimes de rupture, et essayer ensuite, seulement, de

dégager s'il y a lieu une récurrence, quelque chose de général, voire d'universel, dans la manière dont la rupture est un concept opératoire, fonctionnel, permettant de comprendre ce que l'art, dans son processus de production, a de singulier.

Enfin, si nous pouvons insister sur la pertinence de cette question du signe et de la question de la temporalité dans l'art de l'écriture, même si nous questionnons la valeur de ces remarques dans le reste du monde de l'art, nous n'avons pas interrogé la singularité de la posture de l'écrivain ici. Nous pouvons tous être frappés par les signes, nous pouvons tous, potentiellement, être marqués par l'exigence de la différenciation via la nécessité d'une découverte de l'essence, et dès lors nous n'avons pas expliqué ce qui a conduit l'artiste à entrer en création. Nous n'avons fait que souligner en quoi chez Proust, le signe est l'occasion d'une entrée dans le temps (et non l'espace, donc !) de la création, mais si l'artiste prolonge le mouvement de différenciation jusqu'à ouvrir le monde d'une œuvre, pourquoi certains individus entrent en création tandis que d'autres, frappés pourtant parfois par l'exigence de la différence, ne s'ouvrent-ils pas à leur tour au temps de la création ? Serait-ce parce qu'ils sont trop attachés à la vie de leur quotidien et qu'ils ne souffrent pas de celle-ci, tandis que la vie de l'art découverte par Proust à la suite de l'irruption du signe lui montre l'exigence qu'il y a à se singulariser dans cette vie qu'il peut juger plus essentielle, et par là plus authentique ?

C'est pour ces raisons que nous voudrions maintenant questionner plus précisément la manière dont certains types de rupture, ou plutôt certaines manières de vivre la rupture, conduisent à la gestation des œuvres. Est-ce une disposition psychologique qui pousse certains artistes à créer là où d'autres, pourtant confrontés à la question d'un signe, n'entrent pas en création ? Est-ce plus simplement une exigence sociologique, comme si la société proposait à certains individus de mettre en œuvre les essences dans lesquelles ils sont enveloppés sous l'impulsion du signe ?

Ou bien faut-il creuser davantage le plan ontologique de la notion de rupture pour tenter de dégager des figures multiples de celle-ci afin de comprendre en quoi certaines ruptures forceraient à entrer en création ? Nous reposons la question de la partie précédente : par quel biais l'artiste s'inflige-t-il cette violence qui le conduit inévitablement à la création ? Mais nous la posons à la suite de l'idée, que nous venons de préciser, selon laquelle une certaine forme de rupture dans la continuité de l'existence, a conduit à la création. Nous ne généralisons pas la lecture de la rupture par le biais d'une interprétation de celle-ci comme irruption du signe et constitution de l'essence, mais nous formulons l'hypothèse qu'il y a eu rupture à la suite d'une rencontre subite, violente, ayant opéré un déplacement. Peut-on, donc, dégager un type de déplacement qui parlerait de l'ensemble de la création artistique ? Quel est le point commun des régimes de rupture de l'art ? Y a-t-il un fond ontologique, quelque chose dans l'identité de l'artiste, qui exige de lui de rompre, justement, avec sa vie pour retrouver une autre vie grâce au monde de l'art ?

CHAPITRE 2 – ART ET RUPTURE

1. L'IDENTITE FELEE

Si tout individu est productif, on ne peut dire pour autant que tous les individus sont des artistes. La création n'est pas la même chose que la production, elle est production, mais de choses nouvelles. Certes, tout objet produit est nouveau dans le sens où il n'existait pas avant sa production, mais produire de la nouveauté, dans le cadre de l'art, ce n'est pas, pour reprendre l'exemple de Sartre, générer un coupe-papier à partir d'une essence préétablie, car l'idée n'est pas nouvelle ; ce qui est nouveau ici est simplement la venue à l'existence de l'objet à partir de son essence. Dans le cadre de l'art, en revanche, l'objet produit est d'un type original, parce que même s'il est un tableau et s'inscrit dans le régime de production de la peinture, il est l'expression d'une individualité, fruit de l'imagination de quelqu'un, et n'est pas une reproduction. L'art n'est pas qu'imitation, l'imitation étant le moyen de l'art, l'occasion d'exprimer quelque chose de singulier et non sa fin. Ainsi le peintre imite un style ou une technique pour transmettre émotions, idées ou sensations, et il imite les formes de la réalité pour exprimer adéquatement quelque chose ou révéler ce qu'il a saisi dans cette réalité comme le soulignait Oscar Wilde à propos des brouillards de Londres.

Pourquoi devenons-nous créatifs ? Quelle est la raison d'être de la rupture qui conduit à passer d'un régime quotidien de production à celui de création ? Nous pouvons évidemment tous créer, l'invention est régulière, nous inventons des jeux de

mots, des postures, des outils, nous créons grâce à une faculté d'imagination qui articule idées et souvenirs pour produire des possibilités originales. Mais le propre de l'artiste est d'être un créateur tel que la société le perçoit comme marqué d'une nature particulière. Est-il donc né avec une faculté ou une disposition particulière ?

Il faut répondre négativement à une telle question, et ce qui nous conduit à nier cette possibilité n'est pas l'idée qu'il serait absurde de poser que les individus naissent avec une faculté tournée vers les mathématiques ou encore vers la domination, comme s'il était inscrit dans leur génome qu'ils doivent être soumis ou dominants, chercheurs ou exécutants. La meilleure réfutation qui, en même temps, éclaire ce qu'implique la disposition pour l'art, peut se trouver dans les études psychologiques menées pour comprendre le processus d'apprentissage de l'enfant. Dans *L'ordre caché de l'art*, désireux d'expliquer de quelle manière l'homme se construit comme artiste, Ehrenzweig analyse la manière dont l'enfant se rapporte au monde, et il montre en quoi tout enfant se présente lors de sa venue au monde avec la disposition propre aux artistes : « la structure indifférenciée de la fantasmatisation du processus primaire correspond à la structure primitive encore indifférenciée de la vision du monde chez l'enfant »²³ et son mode de saisie du monde est dit synchrétique, terme qu'Ehrenzweig reprend à Piaget. Ehrenzweig montre par là que la tendance à penser la réalité selon un mode intuitif, immédiat, et non analytique, non médiatisé, recoupe sa tendance naturelle à la création : aucune tension ne réprime la tendance de l'enfant à penser la globalité pour le contraindre à saisir le détail. Cette répression, pourtant nécessaire dans le cadre de l'éducation, est produite par l'apprentissage de l'approche analytique qui permettra à l'enfant de médiatiser, séparer, décomposer les formes et distinguer des rapports. On apprend à l'enfant à se rapporter de façon intellectuelle aux choses lorsqu'on lui apprend à manier des concepts ou à structurer

²³ Ehrenzweig A., *L'ordre caché de l'art*, Trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Gallimard, TEL, 1974, p. 40.

ses actions. De la même manière, la structuration des gestes dans le cadre de l'apprentissage du sport ne met pas l'enfant dans la posture qui fera de lui un initiateur ou créateur d'un style, ou dans la posture qui le fera réagir instinctivement au danger d'une situation ; cette structuration est une décomposition nécessaire qui lui permet de savoir reproduire un processus, mais cet apprentissage est censé ensuite s'effacer dans l'esprit de l'enfant lorsque celui-ci aura intégré, digéré l'ensemble de ces paramètres dans le cadre d'une pratique où ce savoir et l'effectuation impliquée se feront de manière inconsciente. En d'autres termes, on éduque les réflexes pour les rendre optimaux dans le cadre d'un contexte qui exige tels types de réflexes ou de comportements.

L'éducation de l'esprit d'analyse n'est donc nullement un mal, bien au contraire, et Ehrenzweig ne la condamne pas. Il critique en revanche le fait que le processus d'éducation ne valorise pas en même temps la capacité de l'enfant (et, par là, de l'adulte) à la créativité. L'analyse permet l'adaptation, l'intégration d'un processus, la capacité à apprendre et à opérer, en d'autres termes, elle donne les moyens d'être efficace dans le champ de la production, ou plutôt de la reproduction. Or, la créativité dont fait preuve l'enfant devant sa feuille de dessin est souvent étouffée par le régime d'apprentissage et d'expression de la posture productive de l'esprit analytique. Comme le montrait Nietzsche dans la *Naissance de la tragédie*, il ne s'agit pas d'opposer l'apollinien au dionysiaque pour condamner l'un et valoriser l'autre, car ce qui fait un grand artiste est la capacité à articuler efficacement la forme et le fond, mais Ehrenzweig souligne que le processus d'apprentissage est souvent répressif en ce que l'esprit analytique en vient par lui-même à déprécier les tendances à l'originalité et à la création : « quand s'éveille la faculté analytique de l'enfant autour de huit ans et qu'il apprend à comparer les détails abstraits, il tend certainement à déprécier, comme frustes et ignorantes, ses anciennes habitudes

synchrétiques »²⁴ Si bien qu'idéalement il faudrait empêcher l'enfant

de détruire ses pouvoirs synchrétiques primitifs qui gardent une telle importance, même pour l'artiste adulte. Le seul moyen d'y arriver serait de créer autour de l'enfant un environnement adulte d'œuvres d'artistes aussi spontanés que Picasso, Klee, Miro, Matisse, etc., qui pourrait maintenir aux côtés de sa conscience analytique nouvelle son ancienne vision synchrétique.²⁵

La « libre expression-de-soi »²⁶ est par là limitée par l'éducation, de sorte qu'il faut conclure que la créativité n'est pas le propre des artistes mais plutôt une disposition proprement humaine. Dans ce cas, la posture d'artiste ne serait-elle pas celle de celui qui a su conserver cette libre expression ? Devant une éducation potentiellement aliénante qui inscrit dans le sujet des conduites normalisées, quels facteurs permettent à l'artiste de se singulariser dans un acte de création ? Ne faut-il pas supposer que cette tendance aurait un caractère anormal au regard de la normalité inscrite dans une éducation qui ne vise pas à favoriser l'expression du soi pour lui-même mais à favoriser l'expression du soi pour les autres, et par là à normer des pratiques reproductives qui concourent à la stabilisation de l'espace social ? Dans *Où va l'éducation ?* Jean Piaget relevait que « l'individu, c'est le moi en tant que centré sur lui-même et faisant obstacle, par cet égocentrisme moral ou intellectuel, aux relations de réciprocité à toute vie sociale évoluée » tandis que « la personne, c'est au contraire l'individu acceptant librement une discipline, ou contribuant à sa constitution et se soumettant ainsi volontairement à un système de normes réciproques qui subordonnent sa liberté au respect de chacun »²⁷. L'éducation réalise-t-elle cette synthèse si difficile qu'est la construction d'une personnalité, cette conscience que Piaget dit « aussi éloignée de l'anomie propre à l'égocentrisme que de l'hétéronomie des pressions extérieures, parce qu'elle réalise son autonomie en

²⁴ *Ibid.*, p.44.

²⁵ *Ibid.*, p.45.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Piaget J., *Où va l'éducation ?*, Denoël Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1972, pp. 85-86.

l'ordonnant à la réciprocité »²⁸ ?

Or, l'éducation réalise-t-elle cette ambition ? L'hypothèse consiste ici à supposer que le problème n'est pas circonscrit à l'éducation. On pourrait en effet supposer que la société dans son ensemble est répressive pour l'individu qui, malgré ce qui lui est inculqué, cultive inconsciemment le désir pulsionnel de l'expression d'un moi non réconcilié avec une société qui s'impose à lui en exigeant qu'il se soumette aux traditions et générations antérieures. Ne voit-on pas l'expression de ce conflit dans la violence qui est faite aux artistes dès lors qu'ils engendrent de la nouveauté ? Ce que la société n'avait pas prévu lui est un choc puisque la production originale pose une question inattendue et non désirable *a priori*. On pourrait en ce sens penser que l'artiste crée par différenciation avec l'établi, de sorte que toute demande de soumission lui est une violence. Mais il ne faut pas renverser l'ordre du problème, parce que ce n'est pas cette violence qui le conduirait à la création puisque cette violence lui serait faite en raison de la création qu'il engendre déjà. Dès lors, ce qu'il crée est produit par un geste rendu possible par sa posture imaginative qui, elle, a échappé aux organes répressifs qui contrôlent et vérifient que les postures ne bousculent pas ou ne contestent pas l'éthique et les règles de la moralité dominante. Pourquoi y a-t-il échappé ? Faut-il supposer qu'un petit enfant a eu la force d'affronter toute la pression qui est faite en continu pour normer son comportement ? Ou bien faut-il plutôt penser qu'il s'est passé quelque chose dans l'esprit de l'individu qui a été conduit à entrer en conflit avec des instances de normalisation ?

C'est de cette deuxième hypothèse que nous aimerions partir ici, hypothèse qui nous est dictée par les témoignages d'artistes qui expriment eux-mêmes les raisons de leur entrée en création, de leur besoin de faire de l'art, besoin qui semble s'appuyer de manière récurrente sur l'expression d'un conflit interne, entre les

²⁸ *Ibid.*, p. 86.

exigences, les aspirations singulières qui sont les leurs, face aux exigences et promesses du corps social. Mais, dans le même temps, ce corps social demande et encourage la pratique artistique dès lors qu'elle ne met pas en danger les traditions et les normes morales. Ainsi Fitzgerald s'est-il mis à l'écriture avec l'ambition de relater des faits de vie, de rapporter de grandes réussites, la vie de certains parvenus, exprimant en un sens les ambitions ou les attentes de l'éducation qui encourage l'ambition, le travail et l'ascension sociale dans les limites circonscrites par la société. Et pourtant, le mode de création de Fitzgerald va changer lorsqu'une crise identitaire surviendra en lui. D'artiste peut-être conventionnel, il deviendra l'écrivain du moi fêlé, dépeignant des personnages à l'image d'Evelyn Piper, dans *La coupe de cristal taillé*, qui vit un processus de décomposition jusqu'à l'éclatement final d'une identité et d'un corps non réconcilié avec la vie normale qui l'a déçue. Quelque chose s'est fêlé dans le moi d'Evelyn Piper qui détruit toute entreprise ou ambition et la condamne à la déception et l'amertume, voire à l'ennui dès lors qu'elle ne parvient pas à exprimer et saisir le malaise qui est le sien. A la différence d'Evelyn, Fitzgerald a compris la raison de son mal, et pour mieux l'exprimer, il s'est attelé à écrire des textes dont la justesse et la créativité se sont révélées plus singulières qu'elles l'étaient auparavant. La fêlure de Fitzgerald serait-elle le moteur de sa création ?

« Toute vie est bien entendu un processus de démolition ». Fitzgerald affirme que cette direction est inévitable, et que ne pas en avoir conscience suppose une ignorance momentanée que la vie se chargera ultérieurement de combler. Vivre, ce n'est pas travailler à démolir, c'est s'écrouler, se décomposer. Cette phrase fait écho à ce que Fitzgerald dira plus loin dans son récit : « l'ego poursuivrait sa route telle une flèche lancée de néant en néant avec une telle force que seule la pesanteur finirait par la rabattre au sol »²⁹. Si chacun peut penser qu'il en sera ainsi et que la vieillesse mènera le corps à se décomposer naturellement, la vie rappelle à chacun que ce qui

²⁹ Fitzgerald F.S., *L'effondrement*, Trad. E. Argaud, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2011, p. 39.

mène à la décomposition n'est pas la nécessité matérielle de la destruction des corps, mais plutôt la disparition des illusions, la réalisation qu'il y a contradiction entre l'aspiration à une vie socialement réglée et le caractère mouvant et chaotique de l'existence qui rattrape l'individu dans la vieillesse ou la maladie. L'évidence est donc celle d'une décomposition produite par les nécessités auxquelles nous confronte la vie.

Il peut apparaître glaçant que l'écrivain rappelle que la contingence de l'existence telle que nous la vivons nous confronte à l'inévitable décomposition de nos convictions ou de nos repères au fur et à mesure que le monde évolue et conteste par exemple aux personnes âgées le caractère inaltérable d'une moralité qui devient contestable dans son paradigme lorsque celui-ci se heurte aux bouleversements sociaux. Mais Fitzgerald relève que certaines déterminations extérieures conduisent à des modifications en profondeur, changements qui ne peuvent être compris que lorsqu'ils ont produit leurs effets, et il ne parle pas ici des conflits occasionnés par des postures ou une éthique de vie : il parle plutôt des petits coups qui peu à peu fissurent le moi de l'intérieur sans que celui-ci n'y prenne garde, comme la déception et la souffrance d'Evelyn lorsque celle-ci réalise que son enfant sera à jamais handicapée. En clair, des rencontres qui paraissent pouvoir être assumées nous bouleversent en profondeur, et ressortent un jour sous une forme qui nous force à prendre conscience de l'importance qu'a eue cette rencontre et ce qu'elle a impliqué pour nous : nous réalisons plus tard que nous nous sommes éloignés de la voie que l'éducation nous avait proposée, de sorte que nous risquons le malaise et la déception si cette voie n'est pas conciliable avec les aspirations de la vie éthique recommandée dans le champ social.

La fêlure est la conséquence de ces rencontres, de l'expérience de ces coups aléatoirement subis au gré de l'existence, et comme le montre Fitzgerald, s'il n'est pas nécessaire d'être fêlé pour être artiste dans la mesure où l'écrivain n'a pas attendu les

conséquences de ces coups pour se mettre à écrire, reste que la fêlure reconduit d'une nouvelle manière le geste d'écriture, et l'hypothèse à laquelle nous mène Fitzgerald est ici celle de la correspondance entre la fêlure et la nature même du geste artistique. Nous pouvons bien avoir quelque chose à dire en voyant que les choses s'effritent, mais nous avons besoin de crier lorsque tout s'effondre. « Bien sûr » la vie est un effondrement progressif, mais nous ne prenons pas garde à la manière dont les coups nous ont conduits à l'effondrement, et celui-ci survient parfois de façon inattendue, au point que la fêlure peut devenir brisure. Voilà ce qu'est la fêlure, c'est une situation du moi qui exprime la dangerosité de notre rapport au monde devenu difficile suite à ce processus de décomposition : certains en prennent conscience comme Fitzgerald, d'autres, tels Evelyn, finiront comme la coupe de cristal à trop vouloir nier l'évidence : détruits.

Ce n'est pas seulement en référence à l'œuvre de Lowry que Deleuze a nommé le chapitre qu'il consacre entre autres à Fitzgerald « porcelaine et volcan » dans *Logique du sens*. La décomposition est un fait évident, comme l'est la putrescence des troncs déracinés, mais l'éruption est un événement terrible, une catastrophe qui modifiera définitivement le paysage au sein duquel s'est constitué le volcan du fait des coups internes venus de sous la terre, par répercussion des mouvements extérieurs à la région concernée. Et si la porcelaine est condamnée à l'usure, elle peut bien résister aux affres du temps jusqu'à ce que la violence de l'éruption ne la rappelle à la matérialité de sa condition et au caractère éphémère de son existence : elle a beau résister longtemps à l'usure du temps, les coups violents et répétés la fêlent nécessairement, et le corps humain, ne réalise qu'en se fêlant que les coups étaient trop forts pour pouvoir les endurer, insidieux, d'abord inaperçus, mais qui conduiraient inéluctablement à l'effondrement soudain de la structure de l'identité. En quoi cet effondrement est-il fécond pour l'artiste par-delà la douleur qu'il peut

engendrer dans l'humain ? Parce que la fêlure est quelque chose qui se joue en moi, elle représente une activité souterraine, ni psychologique, ni sociologique, qui se développe sur un plan ontologique qui advient progressivement, de façon continue, sans constituer la moindre rupture en moi. C'est bien là le problème, au fond : elle n'est pas un accident qui vient faire craquer la surface de mon identité ou même sa profondeur, elle n'est pas un bouleversement soudain qui me confronte à la mort et me repositionne dans l'espace social, pas plus qu'elle n'est une subite réalisation d'un fait qui me fait changer d'opinion ou d'envie. Une fêlure est un événement au sens le plus radical du terme, c'est quelque chose qui devient et dans lequel je m'inscris à mon propre insu. La fêlure n'est pas advenue à un certain moment, il n'y a pas de moment de la fêlure, si bien que l'écrivain peut bien se demander comment il en est arrivé là, il ne trouvera point de réponse.

C'est pourquoi Deleuze dit : « La fêlure n'est ni intérieure ni extérieure, elle est à la frontière, insensible, incorporelle, idéelle. »³⁰ Elle est précisément une tension imperceptible qui parcourt celui qui a réalisé son existence, mais n'a aucune matière identifiée dans le cours des instants vécus de l'existence, comme l'exprime Fitzgerald en parlant de la fêlure : « Mais il existe un autre genre de coup, celui-ci vient de l'intérieur, et dont on s'aperçoit trop tard pour y remédier »³¹. La fêlure n'est pas identifiable, non palpable, aucun objet n'y renvoie et elle n'est identifiée en tant qu'existante que le jour où elle marque une impossibilité, celle d'écrire dans le cas de Fitzgerald. Son incorporéité est soulignée par l'impossibilité de sa saisie, Fitzgerald relevant : « [it] happens almost without your knowing it », « elle advient à votre propre insu »³², et cette impossibilité de saisie repose sur le fait qu'aucune rupture n'est exprimée par des faits quotidiens, rien n'indique au sujet en quoi la matière dont est faite son identité s'est dissociée de celle du monde dans lequel il vit. L'incorporel qu'est la fêlure est une

³⁰ Deleuze G., *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1969, p. 181.

³¹ Fitzgerald F.S., *Op. Cit.*, p. 35.

³² *Ibid.*, p. 34 (c'est nous qui traduisons pour citer et insister sur les termes du texte original transformés pour les besoins de la traduction de l'édition citée).

subsistance qui demeure sous les causes, sous les inflexions rencontrées dans l'existence, et c'est pourquoi il n'est pas réalisé par le sujet qui ne perçoit pas l'effectuation d'un tel événement.

Ne plus pouvoir aimer, ne plus pouvoir écrire, ne plus pouvoir s'engager : avant toute tentative d'insertion dans le champ de l'action, la fêlure se fait connaître par le mouvement négatif qu'elle exprime rendant impossible un passage à l'acte. C'est là le paradoxe de cet événement d'effondrement : il n'est pas le « refus de », ni « l'impossibilité de telle chose », il est l'impossibilité, la négation dans son absoluité, et n'est incarné dans aucune posture particulière. Il est présent dans toutes les postures particulières et s'exprime comme cas général à la fois passé et appelé à être encore et encore aussi longtemps que le sujet la subira. Fitzgerald écrit sur l'impossibilité d'écrire, dès lors, et il pose précisément la seule question qu'il peut exprimer : que s'est-il passé pour que j'en vienne à ce point où je ne peux plus écrire ? Et paradoxalement, l'impossibilité ouvre une possibilité, parce que la négation d'une chose met en question celle-ci de sorte qu'on peut au moins la questionner. Je ne peux plus écrire signifie ici que je ne peux plus raconter *Gatsby le magnifique*, mais je peux parler de la raison pour laquelle je ne parviens plus à le raconter, de sorte que si je ne peux plus me rapporter au sensible, au geste d'écriture même que je pourrais pratiquer ou analyser, je peux au moins penser l'idée de l'événement qui s'affirme en moi. En tant qu'événement, celui-ci est un incorporel, il n'est pas un mouvement matériel, sensible ; mais en même temps, il n'est pas une idée, un contenu purement théorique. L'événement s'effectue, il est bien là, il a une réalité qu'il me faut penser pour être en mesure de le cerner.

Cerner l'événement, Fitzgerald n'y parvient pas réellement, parce qu'il ne peut en parler, mais l'événement de la fêlure a une positivité qui se dégage, paradoxalement, de la négativité qu'elle semble exprimer : parler de la fêlure, c'est déjà se remettre à parler, écrire sur cet événement, c'est déjà se remettre à écrire, et c'est à ce titre qu'elle permet

un commencement. Pourtant la fêlure n'est pas une rupture, parce que cette dernière s'opère finalement dans le fait que Fitzgerald a réalisé une scission dans son existence à partir de la fêlure. Celle-ci n'est pas une scission soudaine, elle est bien plutôt l'événement à partir duquel une rupture deviendra possible. On pourrait dire qu'en ce sens, elle est l'incorporel qui permet l'émergence d'une nouvelle forme de corporéité, une nouvelle posture de l'identité, une nouvelle manière d'écrire, une nouvelle forme de roman. Et n'est-ce pas ce que fait Fitzgerald, puisque *Tendre est la nuit* n'a rien à voir avec *Gatsby la magnifique*. Et faudra-t-il pour autant dire que tout commença avec *Tendre est la nuit* ? Assurément pas, parce que *Gatsby le magnifique* est l'œuvre d'un artiste au même titre ce qui a été produit en raison de la fêlure. Dès lors, qu'est-ce qui a rendu possible *Gatsby* ? Quel agencement a conduit à l'émergence de l'œuvre que Fitzgerald produisait sans se sentir fêlé et non freiné dans son geste d'écriture, alors marqué par le désir de s'accomplir comme artiste ? C'est que de l'aveu même de Fitzgerald, à cette époque, l'identité avait déjà été marquée, frappée, craquelée, même si l'individu ne la percevait pas alors ainsi, en raison de tout un ensemble d'interférences qui court-circuitent toute tentative d'introspection effective relative à la réalité de la fêlure : la vie a souvent ramené Fitzgerald à l'exigence sociale à laquelle il doit souscrire : écrire pour être connu, être heureux en famille, oublier son fantasme sportif d'étudiant en quête de gloire ; chacune de ces contrariétés a constitué l'événement incorporel de la fêlure. Les mots d'un ami, l'affection d'une femme, le discours justifiant l'impossibilité pour l'individu de voir continuer un rêve de gloire tout en promettant la réussite dans un autre domaine, autant d'éléments corporels masquant la présence d'un tel événement insidieux.

Deleuze compare l'individu fêlé à la pierre pour laquelle nous pourrions éprouver de la pitié, non parce qu'il y a une tragédie dans le fait que la pierre soit condamnée à la destruction, mais parce que la pierre, par sa rigidité, est condamnée à subir de façon insidieuse, les effets du temps, effets qui se matérialisent par des coups invisibles et

pourtant toujours là, jusqu'au jour où la pierre se sépare en deux et s'effondre. La pitié pour une masse minérale, c'est ici la pitié pour un agencement qui s'est trop achevé, une structure condamnée à la finitude d'une existence qui menace de s'achever le jour où la fêlure deviendra effective, le jour où elle aura suffisamment incarné la chair pour engendrer un effet, ultime, éruptif et surtout irrémédiable. On peut dire qu'en ce sens, la fêlure est une promesse ; elle est induite par la concrétisation des coups, mais elle est au fond un mode d'expression total de l'histoire de ces coups, de sorte qu'à la différence des événements qui nous influencent, la fêlure apparaît toujours comme une abstraction alors même qu'elle est bien présente, malgré son incorporité. Elle ne menace pas et n'est pas considérée pour elle-même ; elle devient par-delà le quotidien, une disposition impersonnelle qui semble déconnectée de l'identité puisqu'elle ne semble pas la conditionner de l'extérieur ou de l'intérieur. C'est ainsi que Deleuze souligne que « Si étroite que soit leur jonction, il y a là deux éléments qui diffèrent en nature : la fêlure qui allonge sa ligne droite incorporelle et silencieuse à la surface, et les coups extérieurs ou les poussées internes bruyantes qui la font dévier, qui l'approfondissent, et l'inscrivent ou l'effectuent dans l'épaisseur du corps »³³. C'est ainsi que chaque coup est perçu par l'écrivain, mais la ligne insidieuse résultant de ces coups n'est jamais perçue pour elle-même alors qu'elle est justement l'expression que quelque chose ne va pas et que quelque chose est susceptible de se passer. Et pourtant, l'effectivité de la fêlure est justement ce qu'il y a de fondamental pour la création artistique, ici, parce que ce qui s'incarne dans l'épaisseur du corps n'est en aucune manière une disposition, une idée, une possibilité ou encore un désir (pas même un désir d'être autre), c'est le mouvement même d'une différenciation, et c'est à ce titre justement que la fêlure est quelque chose d'incorporel et d'impersonnel. Ni identité, ni matérialité, la fêlure impose au corps l'exigence progressive de la différenciation.

Fitzgerald réalise ainsi que son moi est fêlé le jour où tout le corps a fini d'être

³³ Deleuze G., *Op. Cit.*, p. 182.

parcouru par une fissure qu'il ne peut plus occulter en la masquant par l'optimisme et l'espoir. Non seulement il ne peut plus se rapporter normalement au monde, mais toute expression du moi devient celle d'une singularité qu'on ne trouve nulle part ailleurs : c'est l'expression de sa propre fêlure qui clame son identité fêlée dès qu'il parle ou prend la plume, parce qu'il y a en lui quelque chose de différent : la différence s'est incarnée au point de devenir une évidence. Évidence et non exigence, car il ne s'agit pas d'être ou de vouloir être différent. Il y a différence, et celle-ci est à distinguer de la différenciation en tant que le sujet a réalisé l'effondrement induit par la différenciation. Je n'ai cessé de me différencier par l'événement de la fêlure qui, incorporelle, s'est effectuée à mon insu, mais je la réalise enfin par une introspection qui ne me permet pas de la définir mais qui me permet de comprendre ce qu'elle induit : il y a différence parce qu'il y a eu différenciation, et cette dernière continue au moment même où je me mets à écrire sur l'impossibilité d'écrire, et le passage à l'acte d'écriture pris dans l'effectuation de la différenciation opère chez l'écrivain la possibilité d'un changement de paradigme dans son geste d'écriture. Si Fitzgerald demeure écrivain et le sera ainsi qu'il l'a été, il ne sera plus le même, et le contenu de son art sera tout à fait différent, conservant un style mais se différenciant qu'en à son propos et à son thème. Quelque chose s'est passé qui a conduit à la rupture.

Celle-ci est analysée dans *Mille plateaux*, où Deleuze a montré que la fêlure n'était pas exactement l'expression d'un événement identitaire. Ici, la question n'est plus de penser la nature de l'événement mais de s'interroger sur la possibilité de l'individuation et sur la constitution d'une ligne de fuite. La fêlure est un concept opératoire en ce qu'il est à la fois quelque chose de catastrophique tout autant que créatif. Chercher en quoi la rupture est un concept opératoire dans la création artistique, c'est ici se demander en quoi la catastrophe de la rupture est induite par un événement terrible et destructeur tout en constituant une positivité, une tension créatrice et productive. La rupture est

nécessairement quelque chose qui découle d'une destruction tout en opérant l'émergence d'un commencement, et la fêlure est à ce titre, peut-être, la condition rendant possible cette émergence, voire en partie sa cause.

Dans le chapitre *Trois nouvelles ou « qu'est-ce qui s'est passé ? »* qu'il consacre en partie à Fitzgerald, Deleuze distingue trois régimes existentiels différents : coupure, fêlure et rupture. Pourquoi ces trois distinctions ? Quel est le statut de la fêlure par rapport aux deux autres et qu'est-ce que ce découpage nous apprend sur le mouvement de création ? Il faut d'abord comprendre que le passage consacré à Fitzgerald est l'analyse de la constitution d'une ligne de *déterritorialisation absolue*. La déterritorialisation est un mouvement par lequel on quitte un territoire, celui dans lequel l'identité était inscrite. Ainsi que le précise Deleuze dans la conclusion du livre,

l'absolu n'exprime rien de transcendant ni d'indifférencié ; il n'exprime même pas une quantité qui dépasserait toute quantité donnée (relative). Il exprime seulement un type de mouvement qui se distingue qualitativement du mouvement relatif. Un mouvement est absolu lorsque, quelles que soient sa quantité et sa vitesse, il rapporte « un » corps considéré comme multiple à un espace lisse qu'il occupe de façon tourbillonnaire. Un mouvement est relatif, quelles que soient sa quantité et sa vitesse, quand il rapporte un corps considéré comme *Un* à un espace strié dans lequel il se déplace, et qu'il mesure suivant des droites au moins virtuelles.³⁴

Cela signifie que le corps humain peut se rapporter à un territoire (social, géographique, psychologique, politique) en tant qu'unité, corps fini dont les paramètres d'existence sont rapportés à (c'est-à-dire forcés d'être liés et déterminés par) l'espace dans lequel il est inscrit. Un architecte travaillant pour le clergé et convaincu de la nécessité de sa tâche peut être « un », dans la mesure où il se définit par sa fonction sociale et son inscription politique, par la valeur de sa position au regard des nécessités de l'Église, et l'espace dans lequel il évolue, dans lequel il construit une cathédrale, est un espace dans lequel il est ainsi coordonné. En revanche, le corps multiple, le corps en

³⁴ Deleuze G., *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1980, p. 635.

mouvement qui échappe à la coordination du territoire dans lequel il était inscrit, se rapporte à un espace lisse dans la mesure où cet espace est un plan ontologique considéré avant toute détermination, et ce corps n'implique aucune détermination, justement, puisqu'il « tourbillonne », c'est-à-dire puisqu'il se donne son propre rythme sans recevoir de connexion forcée et fixée par l'espace dans lequel il se tenait auparavant.

Pourquoi parler d'absolu dans le cas de Fitzgerald à partir d'une telle définition ? Parce que la question posée par le texte de Fitzgerald est celle de l'abandon, celui du territoire, celui du soi. L'écrivain abandonne ce qui faisait de lui un bon auteur, il renonce à son talent et à son succès. Du moins le croit-il, puisqu'il va à la suite de cet abandon, trouver un espace de créativité renouvelé qui débute au fond par la confession de la tragédie qui le frappe. Et ce génie s'initie dans une forme de déterritorialisation. Le territoire qu'il abandonne n'est pas seulement celui de son quotidien, parce que s'il renonçait simplement à ce qui a fait de lui un écrivain lu et apprécié, à ce qui a fait de lui un homme en couple, il quitterait une certaine position dans son grand territoire, il se repositionnerait, et ce serait tout. Il pourrait cesser d'écrire, il pourrait divorcer, mais il resterait dans le même champ d'existence, avec le même horizon, les mêmes dispositions. Cette possibilité, à laquelle il renonce, est ce que Deleuze appelle une déterritorialisation négative ou relative, c'est-à-dire un mouvement au sein du même territoire : une poussée, une tension qui fait sortir l'individu de son champ d'action, qui lui fait perdre des repères, mais d'autres ont tôt fait de revenir normer le champ du territoire. De tels mouvements, Fitzgerald en a mené beaucoup au cours de son existence, à commencer par l'abandon de ses espoirs de sportif à l'université. Ce qu'il a abandonné, il l'a retrouvé avec autre chose ; ses aspirations à la célébrité, à l'argent, à l'amour, à tout ce que le corps social lui a imposé, il y a tendu, il l'a désiré.

A quoi renonce-t-il alors en ce moment si grave ? Il renonce à son rêve : « ... il

suffit, ce rêve-là aussi est usé par des années de service. Le personnage qui porte mon nom est devenu flou. Au plus profond de la nuit, je me confonds avec les obscurs millions en route vers l'inconnu dans des cars noirs. »³⁵ C'est cela, la déterritorialisation absolue : c'est la tension qui crée d'une nouvelle terre, celle par laquelle l'homme échappe au sociologique, au psychologique, à tout dispositif établi ou toute posture attendue, pour que l'individu retrouve une posture plus primitive, cosmologique, précise Deleuze qui souligne que la déterritorialisation « se présente comme le matériau par lequel l'homme capte des forces cosmiques »³⁶. Quelque chose a mené Fitzgerald jusqu'à un point de non retour, jusqu'à l'impossibilité de se reconduire dans le champ d'un territoire qu'il connaissait. La perte de soi, le sentiment indicible de cette perte, est aussi l'incapacité à savoir ce qu'il veut et désire. Et pourtant, Fitzgerald se met à écrire. Il écrit qu'il n'a plus d'espoir, plus de pistes d'existence. Mais alors pourquoi écrit-il, si ce n'est parce que, justement, cette perte et cette indécision lui permettent justement de reconduire le geste d'écriture sur un autre plan ? N'est-ce pas cette tension, cette indécidabilité, cette absence de détermination, qui rend possible la richesse d'un geste d'écriture ? La déterritorialisation absolue, c'est bien cet aspect positif d'une existence non décidée, dans laquelle aucune essence ne semble s'imposer comme préformation d'une terre à venir. Ici, le territoire n'offre pas de perspective, il y a inconfort pour la pensée, parce que l'écrivain est justement en train de tracer un territoire, pris dans une ligne de fuite hors du territoire auquel il est en train de renoncer. « Mes territoires sont hors de prise, et pas parce qu'ils sont imaginaires, au contraire : parce que je suis en train de les tracer. [...] On n'est plus qu'une ligne abstraite qui traverse le vide »³⁷

Qu'est-ce donc qu'un territoire, ici, cette chose que Fitzgerald semble quitter et qu'il désigne pourtant comme avenir ? Dans *Mille plateaux*, le territoire n'est pas seulement un plan de représentations ou un espace géographique et délimité ; il faut

³⁵ Fitzgerald F.S., *Op. Cit.*, p. 29.

³⁶ Deleuze G., *Op. Cit.*, p. 635.

³⁷ *Ibid.*, p. 244.

même renoncer à l'idée d'un espace fixé et stabilisé. Le territoire n'est pas un milieu, dit Deleuze dans *De la ritournelle*, c'est un acte. « Le territoire est le produit d'une territorialisation des milieux et des rythmes »³⁸ et « il y a territoire dès que des composantes de milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives. » Autrement dit, un territoire est marqué, il porte la marque de l'expression de soi, d'une communauté, d'une nation ou d'un animal. Quelque chose dans les postures, les mouvements, s'est intensifié au point que le rythme auquel l'individu ou le groupe se déplaçait, existait, est devenu un espace normé par les dispositifs de l'expression identitaire. Le mouvement de l'existence du groupe ou de l'individu s'incarne dans les marques expressives qu'il stabilise ; le groupe ne se dirige plus, il se sédentarise, il repose désormais sur l'espace dimensionnel constitué comme territoire. Mais la définition de territoire se complexifie dès lors que l'on comprend qu'un territoire n'est pas un espace fixe et unilatéral. Un territoire est une espace dans laquelle s'expriment des mouvements relevant certes d'une même identité, mais qui sont tous susceptibles d'ouvrir sur de nouveaux territoires. Comme le souligne Deleuze, il y a au sein d'un territoire des motifs et des contre-points qui « explorent les potentialités du milieu »³⁹, si bien qu'on pourrait penser qu'au sein d'un territoire social ou politique ou économique, l'individu a toute latitude pour explorer les possibilités du milieu dans lequel le territoire s'est constitué. Pourtant, si l'artiste peut éprouver le besoin de sortir du territoire, c'est justement parce que le territoire ne lui permet pas une expression de soi de manière suffisamment différenciée. Le territoire rend possible l'émergence de la différenciation, et même s'il n'en est pas la cause directe, il en est donc une condition. « C'est en même temps que les marques territorialisantes se développent en motifs et contrepoints et qu'elles réorganisent les fonctions, qu'elles regroupent les forces. Mais par là même, le territoire

³⁸ *Ibid.*, p. 386.

³⁹ *Ibid.*, p. 391.

déchaîne déjà quelque chose qui va le dépasser. »⁴⁰ Et ce qui peut se déchaîner est ici une crise de l'expression de l'artiste. L'écrivain se confronte au regroupement, à la réorganisation. Fitzgerald souhaitait être un sportif, il ne le pouvait pas, et déjà lui proposait-on des alternatives professionnelles et sociales pour se réinsérer dans un territoire qu'il avait déjà un peu quitté dès l'instant où le contrepoint qu'il incarnait venait à s'exprimer.

Comment Fitzgerald en est-il venu à une impossibilité d'existence dans le champ d'un territoire ? Comment se trouve-t-il dans un mouvement de déterritorialisation en tant qu'écrivain ? Et en soulignant « en tant qu'écrivain », nous posons la question de cette possibilité, de ce désir d'écrire alors même que tout semble remis en question. Pourquoi l'écriture demeure-t-elle, alors même que l'écrivain en est au point de dire :

dévastation et horreur – ah tout ce que j'aurais pu être et faire à présent perdu, disparu, dissipé, irrécupérable. [...] A présent, l'horreur déferle comme un ouragan – et si cette nuit préfigurait la nuit après la mort –, et si tout l'après n'était qu'éternel tremblement au bord d'un précipice [...] Aucune alternative, aucun chemin, aucun espoir – rien d'autre que la répétition sans fin du sordide et du mi-tragique. Ou alors demeurer à jamais sur le seuil de la vie, dans l'incapacité de le franchir pour y reprendre sa place.⁴¹

A la différence du texte qui suivra quinze mois plus tard, *La fêlure*, ce texte *Veiller ou dormir* ne répond pas à la question « Qu'est-ce qui s'est passé ? », « qu'est-ce qui m'est arrivé ? », il décrit justement le phénomène qui conduit à la posture de la perte de soi, non pas celle de celui (se) questionne (puisqu'il n'est plus temps de questionner un rapport au territoire qu'on a quitté), et il rend compte de ce mouvement de déterritorialisation, au point que Fitzgerald exprime précisément l'impossibilité d'anticipation qui marque ce mouvement. La réorganisation des fonctions au sein du territoire implique que l'individu puisse voir s'annoncer ce que sera sa vie à venir,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 396.

⁴¹ Fitzgerald F.S., *Op. Cit.*, p. 31.

quelles possibilités s'offrent à lui. Mais arpenter les limites du territoire, dans lequel on était inscrit en brandissant une pancarte sur laquelle rien n'est encore écrit, implique une indétermination au point que « l'après n'est qu'éternel tremblement au bord d'un précipice ». Or, dit Deleuze, c'est précisément cela, le mouvement de l'art : la constitution d'un territoire constitué par de premières expressions. L'artiste affiche et placarde, il s'exprime, il fait émerger, et l'énonciation dans son art est l'affirmation du mouvement de son identité, l'acte d'expression du rythme de son individualité. Dans la crise identitaire marquée par la fêlure, Fitzgerald n'a pas fait émerger un nouveau territoire, et il n'exprime pas encore le rythme renouvelé d'une existence en devenir, mais il se rapproche de ce point de rupture, de cette rupture avec un territoire qui sera concrétisée par la délimitation du territoire prochain, celui qu'il consacrera par la proclamation de ce qu'il créera.

Le territoire serait l'effet de l'art. L'artiste, le premier homme qui dresse une borne ou fait une marque... La propriété, de groupe ou individuelle, en découle, même si c'est pour la guerre et l'oppression. La propriété est d'abord artistique, parce que l'art est d'abord affiche, pancarte.⁴²

La déterritorialisation n'est donc pas le simple fait de quitter un territoire, elle est, en tant qu'absolue ici, un mouvement de différenciation, de déplacement et de sortie d'un territoire, mais ce mouvement annonce la possibilité prochaine de l'émergence d'un nouveau territoire, qui ne sera pas une œuvre, mais sera un champ d'action délimité et initié à la suite d'une expression qui sera induite par la production de l'œuvre. L'artiste est celui qui a connu un mouvement de déterritorialisation absolue pour découvrir la possibilité du « faire œuvre », et ce qu'exprimera cette œuvre serait dès lors la proclamation d'un acte de fondation d'un nouveau territoire potentiel.

La noirceur des réflexions de Fitzgerald ne doit donc pas occulter l'espoir qui s'incarne dans le mouvement même de cette confession : « et si cette nuit préfigurait la

⁴² Deleuze G., *Op. Cit.*, pp. 388-389.

nuits après la mort », car la mort reconnue de ce qu'il était permet l'ouverture d'une infinité de possibilités dans la nuit qui s'ouvre, et parmi ces possibilités se trouvent la promesse d'un prochain territoire qui s'ouvre prêt à être codé par l'artiste qui saura féconder la terre. Et cette fécondation commence là, dans le geste même de l'écriture, par la création. La déterritorialisation absolue est une tension qui conduit parfois à la création lorsque les lignes de fuite ne sont pas conjuguées mais connectées. C'est cette connexion qui permet la mise au travail de celui qui écrit et qui ne voit plus son mouvement reconduit par une déterritorialisation négative qui ne faisait que repositionner l'écrivain dans l'ancien territoire : la déterritorialisation négative « fait de l'absolu un « englobant », un totalisant qui surcode la terre, et qui dès lors conjugue les lignes de fuite pour les arrêter, les détruire, au lieu de les connecter pour créer »⁴³. La création serait donc, si elle est issue d'un authentique mouvement de déterritorialisation absolue, une initiation d'un nouveau territoire en devenir, la fécondation d'une nouvelle terre, ce qui signifie, dans le cas de Fitzgerald, que l'ouverture du monde de sa création préfigure le monde de sa vie à venir. C'est pourquoi l'écriture n'est pas l'occasion de raconter son existence, elle est l'occasion d'exister, l'occasion de s'incarner dans le geste même de création, et c'est pour cela, aussi, que la question du territoire est aussi liée à celle de l'art, dans *Mille plateaux*, car si dans *Logique du sens* l'enjeu concernait l'événement dont la fêlure était une expression possible, ici la fêlure n'est plus l'occasion de préciser le concept d'événement marquant l'existence en devenir d'un individu. Sans pour autant qu'il y ait contradiction avec *Logique du sens*, il s'agit plutôt dans *Mille plateaux* de penser le processus d'élaboration du territoire qui passe, paradoxalement, par une déterritorialisation dont la fêlure est, non pas la cause, mais l'une des figures, une expression possible dans l'existence de certains artistes. Et cette figure permet de montrer en quoi le processus de création, malgré la rupture à l'œuvre dans le mouvement d'initiation des œuvres, est avant tout un processus complexe résultant

⁴³ *Ibid.*, p. 636.

d'aspects autant événementiels que sociologiques, politiques et psychologiques. C'est à ce titre que, peut-être, on peut dire que la création est l'expression même d'une vie en devenir, d'une existence qui se reconduit, se repositionne, renonçant à ce qu'on lui a imposé et à ce qu'elle s'est imposée.

Si c'est là l'ouverture de la création, d'une nouvelle manière de créer dans un territoire vierge dont l'écrivain établit les règles par l'acte de territorialisation déjà présent dans la déterritorialisation, comment Fitzgerald y parvient-il ? Que s'est-il passé ? Comment est-on parvenu à cette position si rare, si dérangeante, dans laquelle « on a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde »⁴⁴ marquant ainsi le rôle du déracinement dans la rupture essentielle à la création ? La fêlure est ainsi l'un des éléments de la composition d'une vie d'artiste. Fitzgerald s'est fêlé, comme on se fêle, comme chacun peut l'expérimenter dans sa vie. La violence que la vie impose à l'individu prend des formes qui s'articulent pour conduire à un état de rupture. Fitzgerald a subi maintes coupures, et la fêlure s'est progressivement inscrite en lui. Les coupes au sein de son territoire balisé se sont mêlées à la ligne de fêlure qui se dessinait progressivement à la surface de son identité avec la souplesse qui impliquait sa discrétion. Les deux lignes finissent par se rejoindre, par se percuter, insiste Deleuze. L'écrivain a connu bien des ruptures, de petites ruptures au sein de son champ d'existence dessiné selon des directions claires, et chaque déconvenue, chaque coupure a marqué sa chair jusqu'à ce la chair rompe, jusqu'à ce que l'identité n'éclate. Vient un moment où plus aucune petite rupture n'est possible, et où le sujet doit rompre radicalement, non par volonté, mais comme corrélat de l'explosion induite par la rencontre des blessures occasionnées par trop de coupures de l'identité et la blessure à la fois profonde et imperceptible qu'est la fêlure. Fitzgerald raconte, il fait une nouvelle, il décrit ce qu'il s'est passé, comment la fêlure s'est incarnée dans sa chair progressivement, comment les aléas coupants de la vie ont marqué son existence et l'ont

⁴⁴ *Ibid.*, p. 244.

conduit à la boisson comme ils ont conduit celle qu'il aime à la folie. L'écrivain fait la genèse de la rupture, il en décrit les principes et le fondement, à défaut d'en connaître l'origine incarnée dans le parcours de la fêlure.

Dès lors ce n'est plus seulement la fêlure qui conduit au geste de création. L'écrivain se relèvera de la prise de conscience de sa fêlure, et la coupure qui s'exprime en lui est l'expression d'un déplacement qui mène à la manifestation d'une déterritorialisation absolue qui s'actualise dans une ligne de fuite. La ligne de fuite, on l'a vu, n'est pas un mouvement progressif, c'est une accélération, dans le cas de Fitzgerald, l'irruption de celui-ci dans un autre territoire vierge, à construire, à féconder par son geste de création. Et si la création de l'écrivain est le mouvement de la ligne de fuite, alors cela signifie que la rupture n'est pas à l'origine de l'art, c'est plutôt l'art qui serait l'expression même d'une rupture. L'artiste trouve dans l'art la force d'incarner la ligne de fuite, de s'incarner dans le mouvement de rupture pour ne pas avoir à penser sa déterritorialisation qui, si elle était réfléchie, ne serait que négative. Le mouvement, dans son caractère absolu, n'a ni avant ni après, il est ouverture, constitution d'un seuil qui sépare et qui ouvre à la fois, qui sépare l'artiste du monde à venir et qui ouvre ce qui peut advenir. Et dans cette rupture, l'écrivain devient : il devient artiste. A quel titre avons-nous raison de substituer à l'écrivain le nom d'artiste ? Si l'écriture, qui est l'accouchement d'une vie ou la narration de ce qu'il s'est passé, est l'incarnation d'une rupture, si la rupture est le principe même du geste d'écriture, faut-il pour autant généraliser cette idée à l'ensemble de la création artistique ? Le peintre, le musicien ou le cinéaste, qui ne racontent pas la genèse de la fêlure, produisent-ils une ligne de fuite dans la constitution de leur œuvre et de leurs œuvres ? Le langage rédigé, les signes écrits, avec leur charge psychologique, la réflexion qui s'y engage, tout cela n'est-il pas une spécificité de l'inscription d'une identité dans un discours qui parle d'une identité ? Le peintre a-t-il véritablement rompu avec quelque chose ? Faire un opéra, réaliser un

grand film, devenir un Cézanne ou un Vélasquez, est-ce à proprement parler la résultante d'une fêlure incarnée dans la chair d'un créateur qui, au contact des douleurs de l'existence, finira par faire rupture avec un acquis pour se déterritorialiser absolument et radicalement pour ouvrir un espace contingent dans lequel la création sera la constitution d'une ligne de fuite et d'une rupture de l'identité ?

2. RUPTURE ET CREATION

Pourquoi l'artiste éprouve-t-il donc le besoin d'exprimer cette rupture si personnelle à la masse d'auditeurs ou de spectateurs qui ont toutes les raisons de refuser d'entendre ou de regarder ce qu'il a à diffuser dans la mesure où ce qui s'exprime, dans ce moi déterritorialisé, pourrait être perçu par les autres comme la marque d'un narcissisme ? En nous appuyant sur des remarques d'Ehrenzweig, nous avons essayé de montrer en quoi la créativité d'un individu pouvait être bridée par la manière dont la civilisation travaille à transmettre au jeune humain l'exigence de pratiques normées lui garantissant la possibilité de s'inscrire efficacement dans la société. Mais la créativité de l'individu n'est-elle pas censée être valorisée par l'apprentissage qu'il obtient de cette même société ? Ainsi, l'artiste n'est-il pas celui qui, justement, a intégré l'exigence de créativité tout autant que les règles de conduite et les codes d'expression pour véhiculer efficacement son désir de création ?

Si nous acceptons l'idée qu'il y a chez une majorité d'artistes une rupture qui s'exprime dans leur œuvre, il faut répondre négativement à cette dernière question pour chercher pourquoi la fêlure s'exprime dans le champ de l'art. Mais dans ce cas, la difficulté consiste d'abord à justifier le fait que l'art repose essentiellement sur l'exigence d'expression de cette déterritorialisation, parce que nous généralisons la raison d'être du geste artistique au point que son ancrage dans le malaise existentiel du moi fêlé conteste l'idée que l'art serait un fait *de* civilisation et serait plutôt l'expression d'un malaise *dans* la civilisation. Or, on pourrait justement objecter que l'art n'est pas toujours l'expression d'une fêlure identitaire qui a conduit, à son issue, à une ligne de fuite. On pourrait ainsi remonter aux origines de l'art et supposer qu'à

ces origines se ferait jour une dynamique d'expression de l'art qui répondrait à une exigence culturelle et non pas existentielle et psychologique comme l'idée de la rupture identitaire le laisserait supposer.

Mais un tel argument ne suffit pas à mettre en péril l'idée d'une compréhension individualisée de la posture artistique, parce qu'affirmer que l'art a une valeur culturelle, voire qu'il a la même valeur culturelle aujourd'hui qu'à ses débuts, n'invalide pas la prétention de comprendre la raison d'existence du geste individuel. Comme le souligne Adorno,

le caractère de l'art, celui d'une réalité « devenue », interdit de réduire l'art historiquement à sa pré ou proto-histoire. Les plus anciennes traces de l'art qui nous ont été transmises ne sont ni les plus authentiques ni les plus aptes à définir les limites de l'art ; elles ne mettent pas en évidence ce qu'est l'art et sont plutôt sources de confusion.⁴⁵

Ainsi, non seulement l'origine et le fondement historique de l'art ne sont pas connaissables, pour Adorno, mais ils n'expliquent pas le fait artistique. Adorno souligne à ce sujet qu'« il ne fait aucun doute que les débuts de l'art ne coïncident pas avec l'apparition d'œuvres, qu'elles soient essentiellement magiques ou déjà esthétiques »⁴⁶, ce qui signifie que l'explication de l'émergence d'un geste artistique de la part d'un être humain ne découle pas de l'exigence de production d'une forme particulière, d'un support matériel quelconque. L'œuvre apporte quelque chose au groupe social, sans doute, mais la raison d'existence de cette œuvre, si elle n'a pas été appelée par l'ordre social, se trouve dans l'artiste, dans sa posture de créateur, et l'exigence de cette créativité en l'homme n'est pas connaissable historiquement, pour Adorno parce qu'elle est justement antérieure à toute exigence culturelle. Pour préciser, il faut dire ainsi que si la société a besoin de quelque chose, cette même chose ne peut être perçue comme désirable que si elle est déjà là pour être désirée, de

⁴⁵ Adorno T., *Théorie esthétique*, Trad. M. Jimenez, Klincksieck, Collection d'esthétique, 1995, p. 449.

⁴⁶ *Ibid.*

sorte qu'il faut bien que l'art soit là pour que la société primitive y trouve une utilité. Et si l'art est apparu par accident tel une anomalie dans le champ de production des outils, les conditions de cette apparition nous seront sans doute toujours inconnues puisque partout où nous trouverons de l'art dans la proto-histoire, l'art sera déjà là, et lorsqu'il ne sera pas apparu, rien ne permettra de le trouver sauf dans quelques dispositions qui nous conduiront à de simples hypothèses et conjectures.

C'est pourquoi il faut émettre l'hypothèse d'un appel à la création artistique qui ne sera pas à chercher dans les conditions d'existence de l'histoire des hommes mais dans le rapport que ceux-ci entretiennent avec ces conditions d'existence. Il ne s'agit pas pour l'art d'exprimer quelque chose dont aurait besoin le monde de la culture, l'art ne peut être lu comme répondant à une finalité inscrite dans les origines de l'humanité, c'est l'artiste qui s'exprime de façon personnelle et fondamentale, et Adorno lit comme suspectes les tentatives pour identifier dans l'histoire une exigence de production de l'art. Il est en effet indiscutable que l'art a été intégré dans l'espace social comme un mode de production fécond offrant du contenu culturel répondant à des exigences contextuelles, mais il a été aussi condamné par certaines instances intellectuelles, de sorte que l'art était tantôt un dispositif de contrôle utile à certains, tantôt un mode d'expression à réprimer, et c'est pourquoi l'idée d'une fonction sociale universelle de la production artistique qui pourrait être lue sur un plan économique, politique ou anthropologique est suspecte pour Adorno. Ainsi relève-t-il "l'ambivalence de la construction esthétique. Elle est tout autant capable de codifier la démission du sujet affaibli et de faire de l'aliénation le propre de l'art, lequel rechercherait le contraire, que d'anticiper l'image d'un état réconcilié, lui-même situé au-delà du statique et du dynamique"⁴⁷ L'ambivalence de l'art est due d'une part à la manière dont on identifie les pratiques artistiques dans l'histoire sociale, et d'autre

⁴⁷ *Ibid.*, p. 311.

part à la dichotomie entre le fait de la pratique culturelle de l'art et le fait de la pratique individuelle de l'art. L'individu s'inscrit dans une pratique généralisée, de sorte qu'il est tentant de penser le fait général. Mais le fait social engendre une lecture de l'art susceptible de manquer le fondement ontologique de la pratique de l'art qui reposerait sur une éventuelle rupture du moi, puisque :

avec l'organisation progressive de tous les secteurs de la culture, l'envie s'accroît d'assigner à l'art, en théorie et même en pratique, sa place à l'intérieur de la société ; d'innombrables tables rondes et colloques tournent autour de ce sujet. Une fois que l'art a été reconnu comme fait social, l'analyse qui situe l'art du point de vue sociologique se sent pour ainsi dire supérieure à lui et en dispose. On part fréquemment de l'idée d'une objectivité de la connaissance positiviste et axiologiquement neutre, qui se situerait au-dessus des points de vue esthétiques particuliers supposés purement subjectifs. De telles tentatives exigent elles-mêmes la critique sociale. Elles veulent le primat de l'administration, du monde administré, en faisant implicitement valoir ce qui se refuse à tomber sous la coupe de la totale socialisation ou de ce qui, pour le moins, se rebelle contre elle. La souveraineté du regard topographique qui localise les phénomènes pour tester leur fonction et leur droit à l'existence est une usurpation. Elle ignore la dialectique de la qualité esthétique et de la société fonctionnelle.⁴⁸

Adorno souligne ainsi à quel point on oublie que le phénomène de l'art ne peut être conçu sans une réflexion sur la qualité intrinsèque de l'œuvre individuelle, et par là sur le geste particulier de chaque artiste poussé par des déterminations qui lui sont propres. Il insiste ensuite sur la nécessité de penser l'art dans le mouvement dialectique qui le constitue dans la mesure où le champ social conditionne la production de l'art autant qu'il est lui-même modifié par les créations des artistes, de sorte qu'il est déraisonnable de penser une définition du geste artistique à partir du seul parti sociologique. Il remarque enfin que la lecture historique et sociale de la production artistique conduit à affirmer, par l'unilatéralité de la démarche, des jugements *a priori* sur le miracle d'une émergence de l'art à telle époque et la tragédie de son effondrement à telle autre. « L'art est mort », lit-on parfois, au point d'affirmer dès lors que les artistes sont des nostalgiques d'une posture appartenant au passé !

⁴⁸ *Ibid.*, p. 345.

Adorno conteste avec virulence la naïveté d'une position idéologique qui se révèle récurrente puisqu'à chaque siècle semble résonner l'annonce d'une mort de l'art signifiée par l'émergence d'une décadence de la création :

L'époque de l'art serait révolue, il serait temps de réaliser son contenu de vérité, identifié sans autre forme de procès avec son contenu social de vérité : ce verdict est totalitaire. [...] Le verdict selon lequel cela ne va plus, qui considère de façon contemplative un prétendu état, est lui-même un fond de boutique bourgeois ; c'est le froncement de sourcils de celui qui demande : « Où tout cela va-t-il conduire ? » Mais si l'art représente l'en-soi qui n'existe pas encore, il veut précisément sortir de cette sorte de téléologie. [...] Le « où » (cela va-t-il conduire ?) est une forme masquée de contrôle social. On pourrait appliquer à de nombreuses œuvres actuelles le qualificatif d'une anarchie qui implique pour ainsi dire elle-même l'exigence d'en finir avec elle.⁴⁹

On pourrait alors substituer à cet échec annoncé de l'approche univoque de la dimension sociale de l'art l'hétérogénéité de ses apparitions. Ainsi pourrait-on contester à l'analyse ontologique de l'expression du sujet déterritorialisé dans la création artistique un droit à rendre compte de manière univoque d'un conflit, d'une violence à l'œuvre dans l'intériorité du sujet créateur ; cette contestation pourrait prendre corps dans l'approche plurielle des lectures de l'inscription de l'art dans l'espace social. Il est ici tentant de refuser à l'analyse de Fitzgerald toute prétention à la généralisation d'une vérité contenue dans son expérience personnelle. Si nous prenons l'exemple de la peinture hollandaise du dix-septième siècle, on imagine mal, en effet, une fêlure au fondement de l'expression picturale de Vermeer lorsque celui-ci représente un *Gentilhomme et une dame buvant du vin* ou une femme avec son *Collier de perles*. Avant même de chercher à clarifier le sens d'une déterritorialisation à l'œuvre dans le champ de la création, celle-ci n'est-elle pas invalidée par la simplicité et la stabilité, sans violence, sans choc, sans rupture ou fêlure, qui semblent marquer l'ensemble de la peinture hollandaise durant tout un siècle ? Faudra-t-il faire comme ceux qui prétendent détenir une théorie unifiante de la question du sens de l'art, et

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 346-347.

poser une exception dans l'histoire de l'art, en disant que l'art est toujours l'expression d'une déterritorialisation rendant compte de sa production *sauf* dans le cas de l'art hollandais, à l'instar d'Elie Faure qui, dans *L'art antique*, fait de l'art grec une exception qui s'enferme dans l'immédiateté des formes en cherchant l'absolu qui serait l'aspiration universelle de tout artiste⁵⁰. Il est alors tentant de multiplier les interprétations destinées à marquer des exceptions dans le champ d'une théorie unifiante pour en contester la légitimité.

Pourtant, la fêlure qui marque Fitzgerald et le conduit à changer de territoire est-elle vraiment un phénomène personnel et singulier sur lequel Deleuze aurait porté un peu trop d'attention ? L'idée que l'art serait produit par l'expression du moi déterritorialisé n'est d'abord pas nécessairement totalitaire dès lors qu'on convient qu'il s'agit d'une possibilité de l'expression artistique, une position possible de l'artiste vis-à-vis du besoin de l'art qui peut naître d'exigences multiples, exigences qui peuvent être, comme on l'a vu, de nature sociale aussi bien qu'existentielle. Cette idée n'est ensuite pas nécessairement absente de la peinture hollandaise et d'autres courants artistiques qui semblent en apparence très lisses. N'y a-t-il pas une forme de déterritorialisation dans la singularité du moi qui crée ces intérieurs et ces scènes en apparence si communes ?

Tzvetan Todorov a posé la question dans *Éloge du quotidien*, en proposant une lecture de la peinture hollandaise par le biais des plans historique, économique, sociologique, psychologique et ontologique, car cette apparente simplicité des tableaux de l'époque se comprend d'abord par l'exception historique qu'ouvre la Hollande en créant un espace de tolérance remarquable qui s'explique par l'exigence économique du succès dans l'espace commercial, de sorte que la vie matérielle et la vie spirituelle se trouvent mêlées sans séparation, le puritanisme et la xénophobie étant mauvais pour les affaires, de sorte qu'on s'enrichit économiquement,

⁵⁰ Faure E., *L'art antique*, Denoël, 1992, p. 91.

matériellement, socialement dans l'espace urbain. Mais comme marqués par une forme de culpabilité, les Hollandais séparent cet espace chaotique et ouvert d'un espace ordonné et fermé, celui de la maison. Et Tzvetan Todorov relève au sujet de l'effervescence économique que :

tout dans l'existence ordinaire ne reçoit pas la même approbation ; on y distingue clairement deux pôles qu'on peut nommer la « maison » et le « monde » - celui-ci compris maintenant comme le lieu de transactions publiques et purement matérielles. [...] Dehors règnent les conflits, dedans la paix. Dehors, on peut s'enrichir ; mais dedans, on se purifie. La vertu domestique rachète le vice indispensable au succès à l'extérieur. La maison est l'incarnation à la fois de la communauté idéale, hiérarchisée et solidaire, et du recueillement individuel. Ainsi tout ce qui a trait à la maison privée se trouve marqué d'un indice favorable [...] : avant tout le mariage, lui-même fondement du ménage, et les enfants qui en sont issus. Ceux-ci apparaissent du reste aux yeux des visiteurs étrangers en Hollande, comme à la fois pourvus de trop d'importance et trop libres.⁵¹

Si, sans doute, les Hollandais ne se trouvaient ni trop libres, ni trop centrés sur leur foyer, l'ambiguïté morale qui se dégageait d'un tel espace social ne pouvait pas opérer une rupture avec l'histoire politique d'antan sans que, quelque part, certains membres de la population ne soient pas saisis par le problème que posait la constitution de cette nouvelle société. Et effectivement, ce malaise transparaît d'une certaine manière dans l'art de l'époque. C'est la raison pour laquelle l'analyse d'Adorno offre un éclairage sur la difficulté à laquelle la pensée de l'art s'affronte dès lors qu'elle pense des exceptions comme celle de la Hollande, car si une pensée totalisante des pratiques de l'art n'est pas raisonnable, la seule explication sociologique ne suffit pas à rendre compte de l'art hollandais puisque la peinture ne fait pas seulement *l'éloge du quotidien* comme pour valoriser un mode de vie jugé parfait. Dans l'optique de produire une compréhension des conditions de production de l'art, il y a bien à faire, comme le soulignait Adorno, un renvoi du plan social au plan individuel, et l'art doit être ici pensé dans le rapport de l'artiste à la société et en

⁵¹ Todorov T., *Éloge du quotidien : Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Éditions du Seuil, Points-Essais, 1997, p. 30.

même temps dans le rapport de la société à l'artiste. L'analyse existentielle de la position de l'artiste dans cet espace social, qui ne se comprend pas seulement par les déterminations socio-économiques dans lesquelles il est plongé, éclaire d'une certaine manière l'originalité des œuvres de l'époque.

Elle l'éclaire d'abord parce que le peintre ne travaille pas à restituer quelque chose de l'espace social qu'il représente, il crée justement des regards possibles sur cet espace social, à la manière que relevait Oscar Wilde dans *Intentions*, l'artiste ouvrant des possibilités de pensée de son espace de vie, et ce qui est révélé ici n'est pas l'apparence des brouillards de Londres, mais la possibilité d'un monde magnifique et magnifié par l'art. Il ne s'agit donc pas de restituer la noblesse de cet espace économique mais plutôt de la révéler, de souligner, créer la possibilité de cette noblesse qui échappe autant à l'étranger qu'il échappe peut-être à ceux qui vivent en Hollande. Tzvetan Todorov relève ainsi, au sujet de la peinture de Pieter de Hooch que « la causalité s'inverse : ce n'est plus parce que le sujet est noble que la peinture la magnifie, c'est parce que la peinture de De Hooch révèle la beauté du monde et de la vie que nous sommes prêts à leur attribuer une grande élévation. »⁵² La société n'a ainsi pas demandé à l'artiste de glorifier un aspect de sa construction, c'est l'artiste qui rapporte à la société ce qu'elle n'a pas vu alors même qu'il est jeté individuellement dans cet espace social.

Une telle obsession pour l'expression de l'ambiguïté de cette organisation sociale est soulignée par la récurrence du choix des sujets de la peinture. La peinture hollandaise ne représente pas les tractations commerciales, l'espace du vice, alors même qu'il n'y a peut-être pas de société plus tolérante dans l'Europe du dix-septième siècle. Si le peintre s'obstine à représenter ces personnages de la vie quotidienne, ces femmes au travail, ces chiens en attente de nourriture, ces discussions en apparence banales, faut-il y voir le besoin de l'artiste de se rassurer,

⁵² *Ibid.*, p. 93.

comme s'il était pris d'une angoisse qui le menait à représenter des espaces de stabilisation ? Dans ce cas, la violence qui lui est faite par la dichotomie entre ces deux espaces irréconciliables, que sont la vie commerciale et celle du foyer, aurait tellement marqué son esprit qu'il lui faudrait ouvrir un espace cathartique dans le monde de l'art pour satisfaire l'exigence de paix que lui imposerait son inconscient. Mais dans ce cas, l'art ne serait pas marqué par une rupture, il serait un moyen de contourner la douleur du moi. Or, il y a bien quelque chose d'ambigu dans la peinture de l'époque qui pourrait être interprété comme l'expression analogique d'une forme de rupture chez l'artiste, et celui-ci, qui a su intuitivement lire un malaise social, une culpabilité qui le traverse, va l'exprimer sous des apparences de confort et de stabilité. Comme le souligne Tzvetan Todorov, les tableaux de l'époque comportent une part d'obscurité, et si la vocation des tableaux semble être de magnifier et révéler la noblesse des Hollandais, ils révèlent aussi quelque chose de singulier, une tension problématique dans l'identité d'une société.

Tzvetan Todorov prend l'exemple des tableaux de Gérard Ter Borch parce qu'ils sont l'illustration de l'ambiguïté qui parcourt la peinture de l'époque, et aussi parce que l'artiste travaille constamment sur cette ambiguïté en représentant notamment certains de ses personnages de dos, ou encore de profil comme le présente *La dépêche*, avec un homme en attente de celle-ci qui regarde mystérieusement le spectateur du coin de l'œil et de profil. Le peintre ne représente pas la stabilité d'un espace social, puisque ce qui l'intéresse n'est nullement celui qui écrit la lettre et effectue le geste quotidien ; l'intérêt est dans la posture du témoin de la scène, celui qui regarde comme nous et nous regarde, ou encore regarde ailleurs, l'ailleurs vers lequel le regard doit être tourné, le nôtre, le sien, celui de l'artiste, un monde ouvert à la rêverie. L'espace quotidien n'est pas un espace clos, c'est un espace problématique, c'est un monde ouvert par lequel s'échappe quelque chose et dans lequel l'identité de l'artiste s'exprime, lui qui n'est pas enfermé dans une norme comportementale qui ne

lui permettrait pas de remarquer autre chose que le mouvement dialectique socialement accepté entre l'espace du monde et celui de la maison. L'ambiguïté n'existe pas seulement dans la position d'un personnage ou dans le mystère contenu dans un regard, elle peut aussi transpirer de tout le tableau dès lors que celui-ci exprime un double registre : la vertu morale contre la vertu esthétique.

Cette ambiguïté apparaît dans les tableaux représentant l'apparence d'une rencontre sociale anodine, dont le commun est pourtant marqué dans le foyer par le sceau de l'impureté morale. Le *Gentilhomme et dame buvant du vin* de Vermeer, ou encore *Le galant militaire* de Ter Borch, représentent la rencontre des sexes au sein de la demeure, et la séduction n'est pas ici celle d'une jeune fille prête à marier sous l'œil attentif d'un père ; la femme est âgée, comme l'homme qui séduit, et si elle est veuve, elle a oublié bien vite son mari, ou si elle est mariée, la faute est bien plus grave. Les actes sont dangereux et la boisson est là, ivresse du vin, ivresse de la relation, ivresse d'une vie qui, dans l'apparente tranquillité d'un salon, s'apprête à se libérer. Et pourtant, comme le souligne Tzvetan Todorov, il ne s'agit pas ici d'une leçon ou même d'un regard éthique, parce que la portée est esthétique, au point que cet aspect dépasse totalement la dimension morale contenue dans les gestes. « Le sujet scabreux [...] a subi une transfiguration complète : cet intérieur, ces êtres, ce moment, sont, incontestablement, admirables. La vertu esthétique l'emporte sur le vice moral. »⁵³ Cette victoire n'a rien de banal malgré le caractère anodin des sujets représentés ; cette peinture a quelque chose de choquant à l'époque, parce qu'elle entend révéler la beauté de ce qui était auparavant à dénigrer : l'ordinaire.

Les peintres hollandais ont inventé la peinture de l'ordinaire ! Que s'est-il donc passé ? Ces peintres représentent le particulier et le matériel, à la différence de leurs prédécesseurs qui représentaient l'universel et l'idéal, ils ont une passion pour les

⁵³ *Ibid.*, p. 70.

adultes intempérants. Il y a, dit Tzvetan Todorov, quelque chose de Spinoziste dans ces œuvres, non pas l'exaltation de la nécessité naturelle que Spinoza, leur contemporain et voisin, leur aurait rappelée, mais une glorification de tout le réel, de la totalité de la vie, et par conséquent ses aspects les plus triviaux. Il n'y a pas la proclamation d'une transcendance, ici, pas de hiérarchie, pas d'idéaux valorisés, mais plutôt une mise en avant de la réalité naturelle, préfigurant le naturalisme à venir. Jan Steen apparaît en ce sens matérialiste, peignant et exaltant la beauté d'une *Mangeuse d'huîtres*. On pourrait douter d'une telle analyse si l'on considère le fait que Steen critique la faiblesse de la chair, mais dans le même temps, n'y a-t-il pas là le paradoxe déchirant dans lequel ces artistes sont justement jetés ? Ne faut-il pas comprendre ici que la dichotomie à laquelle font face ces artistes dans leur société déchire l'unité de leur identité : ils veulent être pieux, mais ils ne sont que des hommes, ou encore, ils veulent peindre la moralité mais ils ne peignent que des hommes et, par là, de l'immoralité, du péché. Et ce faisant, ne font-ils pas eux-mêmes acte de péché en représentant le mal qui s'exalte dans leur peinture ? Le paradoxe qui traverse leur identité est le même que celui qui traverse leur peinture. Par le thème récurrent du problème que pose la moralité dans leur société, les artistes hollandais expriment une tension éthique : la réalité doit-elle suivre les principes universels de la morale ou bien la morale doit-elle suivre les faits de la réalité ?

Cette tension n'est jamais exprimée comme telle dans la peinture, elle n'est jamais explicite, il y a toujours ambiguïté, car qui oserait affirmer que la morale devrait s'articuler avec les faits au lieu du contraire dans une société d'antan ? Et pourtant dans l'Amsterdam du dix-septième siècle, si la possibilité du refus de l'universel ne peut être clamée, elle est évoquée par le biais de l'art. C'est que même l'artiste peine à l'avouer lui-même, et là est justement l'expression de la tension qui l'anime. Steen affirme, et par là se persuade, de la nécessité de condamner des actes jugés vicieux, et dans le même temps, sa peinture fait tout le contraire, comme si son

inconscient travaillait à lui rappeler ce qu'il n'aurait pas du oublier : la beauté des faits, de la matérialité et de l'intensité de la vie. Et dans cette société originale de l'Europe de l'époque devient possible l'émergence d'un art habité par cette nouvelle question, et Tzvetan Todorov affirme qu'ainsi « le monde infiniment varié du quotidien va s'introduire dans le royaume de la peinture – auparavant, on ne l'avait pas trouvé beau – et [...] la vie ordinaire des gens communs pourra devenir objet d'éloges. »⁵⁴ Les peintres comme Steen peignent la beauté, mais ce qu'ils fantasment dans le monde ouvert par la peinture est ce qu'ils ne parviennent pas à réconcilier dans leur vie particulière, et l'œuvre ici résout de cette manière le conflit qui les habite en arrachant le quotidien à la dictature de la moralité universelle. Non, le foyer n'est pas le lieu pour racheter les péchés commis à l'extérieur ; il y a de la beauté partout, et s'il n'est peut-être pas possible au peintre de se l'avouer, il peut au moins ouvrir le champ étendu d'un monde pictural dans lequel il projettera l'inavouable et l'inavoué : il y a de la beauté dans ces vices que la société hollandaise a, quelque part, tenté d'apprivoiser. Jetés dans le corps social d'une Hollande plus ambiguë que les autres nations, les peintres d'Amsterdam ont été pris d'un besoin d'exprimer ce que révélaient ces ambiguïtés sociales, et c'est pourquoi « ayant ainsi découvert la dignité morale du monde environnant, l'artiste perpétue cette solidarité entre éthique et esthétique, et s'en sert à ses propres fins : la chose n'est plus belle parce que vertueuse, mais vertueuse parce que belle »⁵⁵.

L'époque de l'émergence de cette peinture réaliste est donc marquée par la prise de conscience par des peintres qu'il leur faut peindre la vie, et non ce qui est hors de la vie (ou l'après-vie), non pas peindre le transcendant vers lequel les tournait la morale d'antan mais plutôt voir la vie transcendée par, et dans, l'œuvre d'art, transcendée au sens de « faire apparaître au-delà des apparences », et l'apparence n'est plus ici la vie quotidienne qui masquerait dans sa vulgarité la beauté des idées,

⁵⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 111.

mais plutôt dans les idées plaquées sur une réalité qui n'a pas besoin qu'on lui rajoute quelque chose. Ce qui se dégage de telles considérations sur ce moment de l'histoire de la peinture, c'est que même la plus quotidienne, la plus simple, des œuvres d'art contiendrait en son sein l'expression d'une tension qui l'a rendue possible. Sans tension entre l'individu qui peint et l'objet à peindre, entre les règles sociales intégrées par le sujet et cette matérialité de la nature qui contredit l'universalité de ces règles, il n'y aurait pas d'innovation et émergence d'un nouveau courant artistique. Lorsque nous parlions au début de l'enchaînement des courants en montrant que l'émergence d'un courant est l'expression d'une rupture, nous disions que ce qui fondait un courant était l'impulsion d'une dynamique dirigée vers quelque chose. On peut voir ici vers quelle dynamique le courant se tourne, il se tourne vers la mise en œuvre d'un malaise qui traverse l'existence de l'artiste.

Et que faut-il dès lors retenir de cette mise en perspective de la peinture hollandaise, prise à titre d'exemple, comme apparence d'une peinture imitative, reproductrice, sage dans sa contestation, et qui semble pourtant exprimer une tension existentielle ? On ne peut se permettre d'opérer un rapprochement entre la peinture hollandaise et la littérature proustienne. La question du début de cette réflexion sur l'histoire de la peinture consistait à interroger le bien-fondé d'une thèse unifiante sur la question de l'art. De fait, penser que le peintre hollandais saisit des signes dans l'espace d'Amsterdam pour se singulariser via un geste de création dans l'essence qui s'imposerait à lui peut sembler une conclusion hâtive. Pareille idée peut paraître d'autant plus abusive que Tzvetan Todorov souligne justement que ces peintres peignent la vie et non ce qui est hors de la vie, tandis que nous soulignons que chez Proust, Deleuze lisait l'expression d'une essence inscrite dans les signes découverts par le sujet créateur de sorte que l'artiste n'exprimait pas la vie du quotidien mais la vie à venir, la vie ouverte et mouvante, prête à révéler la possibilité d'un avancement

hors d'un monde dont on est prêt à se détacher sous l'effet de l'imposition des signes. Dans la peinture, ici, ce n'est sans doute pas la question du signe qui préoccupe l'artiste. La tension qui parcourt la peinture de Vermeer n'est pas celle d'une rencontre fortuite dégageant une essence qu'il lui faudrait exprimer pour découvrir une vérité et ouvrir sur un autre temps. Et pourtant... Quelle détermination serait à l'origine du déplacement qu'opère la peinture, ici ? Le changement de perspective, la sortie du quotidien par le biais de son éloge, n'est-ce pas au fond le déplacement du monde quotidien, un mouvement partant d'un territoire économiquement et socialement normé pour ouvrir un espace ontologiquement indéterminé ? Peut-être Steen n'est-il pas parcouru d'une fêlure à la manière d'un écrivain américain du vingtième siècle, peut-être n'a-t-il pas connu la rupture radicale d'une existence de souffrance. Mais dans la peinture hollandaise, nous retrouvons malgré tout le jeu antagonique de la question de la finitude qui était déjà présente dans la réflexion précédente sur la littérature lorsque nous parlions des transitions territoriales.

Le passage de l'être quotidien au devenir dans le fait de l'art est une idée qui n'est pas propre à un type de création particulier. Lorsque nous parlions du concept de déterritorialisation absolue dans la partie précédente, nous disions que la déterritorialisation n'était pas un mouvement qui amenait le geste de création, mais que justement, le geste de création était l'incarnation d'une déterritorialisation et l'expression même d'un devenir. Cette idée ne s'applique pas uniquement à la création littéraire, et comme le souligne Deleuze dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, l'art est une entreprise consistant à défaire l'organisation, non pour engendrer un chaos, mais pour ouvrir un espace en devenir. Ce n'est pas un hasard si, à ce sujet, Deleuze s'appuie sur la création picturale ; pour reprendre une expression que Deleuze utilise pour qualifier la peinture de Giacometti, « la maison participe de tout un devenir. Elle est vie, vie « non organique des choses ». Sous tous les modes possibles, c'est la jonction des plans aux mille orientations qui définit la maison-

sensation. »⁵⁶ Le tableau est ouverture, explique Deleuze à propos de Giacometti, Monet, Van Gogh et d'autres, comme il est ouverture, dirons-nous, dans la peinture hollandaise. Celle-ci fait certes l'éloge du quotidien, mais ce qu'elle révèle est, nous l'avons dit, la vie transcendée par l'œuvre d'art, l'expression de ce qu'il y a dans la vie conçue par nous et pourtant au-delà de cette vie. Les peintres hollandais font à ce titre ce que feront les impressionnistes comme les cubistes : ils saisissent des singularités qu'ils ont expérimentées et qu'ils incarnent dans le mouvement même de leur peinture, tout comme peuvent le faire des écrivains saisis d'une fêlure qui les a menés à faire des rencontres singulières et fécondes pour la reconduction de leur mouvement de création.

Créer, c'est ainsi devenir dans son œuvre, opérer un déplacement à partir du monde connu vers l'inconnu au sein de ce même monde, c'est déplacer le regard et sa situation de sujet tout en invitant les autres à nous suivre par l'initiation que nous opérons. Steen et Vermeer inscrivent dans la rigidité de la société qu'ils ont connue, la possibilité d'un devenir qui s'incarne dans les espaces contingents et incertains de leur monde pictural. Saisis par la nécessité à l'œuvre dans leur identité d'artiste, ils conduisent un geste d'arrachement à la finitude dans laquelle ils sont inscrits pour engendrer de la nouveauté dans l'interrogation d'un regard, dans l'ambiguïté de la posture d'une cuisinière, ou encore dans l'ambivalence d'un comportement aux apparences trompeuses. « C'est comme un passage du fini à l'infini, mais aussi du territoire à la déterritorialisation »⁵⁷, dit Deleuze, qui souligne dans un passage faisant le lien entre la littérature (de Kafka) et la peinture (de Klee) : « voilà tout ce qu'il faut pour faire de l'art : une maison, des postures, des couleurs et des chants – à condition que tout cela s'ouvre et s'élance sur un vecteur fou comme un balai de

⁵⁶ Deleuze G., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1991, p. 170.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 171.

sorcière, une ligne d'univers ou de déterritorialisation »⁵⁸. Si les chants manquent, la demeure est le leitmotiv récurrent de la peinture hollandaise qui joue sur les couleurs et la lumière, et les postures ambiguës de ses acteurs. Si les territoires d'Amsterdam ont rendu possible l'émergence de mouvements singuliers en leur sein tout en conduisant les peintres à une forme de déterritorialisation dès lors qu'il leur fallait exprimer un malaise ou un fantasme qui leur était propre, ne pourrait-on pas dire, alors, que l'originalité de ce courant est justement d'incarner précisément le problème du territoire ? La ligne d'univers n'est pas un territoire nouvellement constitué, c'est l'inscription d'un mouvement, d'un acte de création dans l'espace territorialisé de la société de l'époque. L'acte de peinture est ici la fécondation d'un nouveau champ d'exploration des possibilités d'existence par la position dans les tableaux d'un malaise, d'une hésitation, d'un problème, d'un désir de contestation de l'éthique ambiante, de la volonté de lever le voile sur la vie cachée sous la monotonie lisse des existences dépeintes. Et justement, le caractère le plus étonnant de cette peinture est précisément le fait qu'elle peint le territoire, elle peint la demeure, l'espace social, les postures, les sentiments, la moralité, mais à chaque fois avec une ligne de tension, une fuite possible par le biais d'un regard incertain, d'hésitations. Les personnages représentés s'apprêtent toujours à fonder leur propre territorialité par un acte d'échappée, par un mouvement hétérogène rompant la placidité des lieux, par un geste de résistance à l'égard de l'éthique présumée nécessaire comme lorsqu'un personnage regarde le spectateur avec un regard de connivence ou d'interrogation. Ce n'est pas l'ordinaire qui est peint par ces artistes, pas plus que l'intériorité des territoires de cette société. Celle-ci est au contraire l'occasion de consacrer un sol en construction, d'affirmer un geste de création d'un nouveau territoire rendu possible par la liberté offerte dans l'espace social de l'époque mais rendu nécessaire par l'exigence de quitter la finitude du quotidien pour ouvrir sur l'infini des possibilités

⁵⁸ *Ibid.*, p. 175.

d'existence qui demeurent cachées au-delà de l'inquiétante obscurité si présente dans les tableaux de l'époque.

La peinture hollandaise n'est pas une exception dans l'histoire de la peinture. Peut-être même, si on considère ce courant comme une volonté de peindre le cadre, l'intérieur, le territoire, est-il l'un des mouvements les plus éclairants sur ce qu'incarne la peinture dans le champ humain. Peindre l'intériorité de notre habitation, c'est peindre ce qui l'anime, ce qui la traverse, ce qui la fêle, la fait se mouvoir, la reconduit, et c'est donc exprimer le mouvement même de singularisation de la vie. Deleuze a pu dire que « l'art commence non pas avec la chair, mais avec la maison »⁵⁹. La déterritorialisation est un mouvement créatif qui s'incarne dans un geste artistique singulier, et elle n'est pas un résultat, elle est cette tension même qui s'exprime dans le cadre construit par l'art. Et si au fondement même de l'art il faut penser l'exigence de la construction récurrente et infinie des territoires, alors la peinture, en peignant des cadres, exprime cette obsession légitime du sujet désireux de quitter la finitude dans laquelle il est plongé. La ligne de fuite n'est pas ici une volonté de s'échapper d'une vie qui nous a brisé et qu'on a rapportée en s'interrogeant sur ce qui avait bien pu se passer ; c'est une tension vivante et vitale qui reconduit la possibilité d'une existence autre, qui reconnecte les sujets à la multiplicité des possibilités d'existence que la logique de construction sociale ne révélait pas.

Telle serait ainsi une valeur qu'il faut reconnaître à l'activité de l'artiste. Mais par-delà la valeur de ce mouvement de création, au-delà de l'apport de ce geste pour l'artiste et pour le monde dans lequel il s'inscrit, peut-on dégager clairement l'universalité d'une disposition qui aurait conduit l'artiste à la nécessité de la création ? Faut-il donc affirmer que l'étouffement du sujet pris dans la pâte de la finitude

⁵⁹ *Ibid.*, p. 177.

conduit celui-ci à entrer dans l'exigence de la création ? La fêlure du moi chez l'écrivain, le fantasme de l'infini chez le peintre, s'agit-il là de l'origine de la mise en œuvre du geste de création : un malaise identitaire généré par l'antagonisme entre la finitude sociale et le besoin de repositionnement libre du sujet vis-à-vis du monde ? L'exigence de déterritorialisation inscrite dans le geste artistique a-t-elle pour origine et fondement une frustration du sujet jeté dans un monde insatisfaisant ? D'où vient cette exigence du "faire œuvre" qui touche certains et les autres ?

3. L'ART COMME ACTE DE FOI

Dans *Éloge du quotidien*, Tzvetan Todorov résumait son propos en disant que ce qui était à l'œuvre dans la peinture hollandaise, c'était ce qui était à l'œuvre dans l'art pictural en général, c'est-à-dire le fait que « le peintre peut élever au rang de beauté des éléments appartenant à la vie quotidienne ou aux sphères les plus basses de l'existence »⁶⁰ et que par là, dans l'art se montrait « le triomphe de la subjectivité de l'artiste sur l'objectivité du monde »⁶¹. Mais ce triomphe n'est pas la proclamation de la toute puissance de l'ego de l'artiste, comme si celui-ci voulait colmater ses blessures en imposant sa volonté au monde de sa peinture. Il y a une négociation ; l'artiste négocie avec la réalité pour opérer une synthèse entre ce qu'il a à représenter et ce qu'il fantasme dans l'univers qu'il projette de représenter. C'est que l'artiste n'est pas un aliéné ni un fou, et il ne se réfugie pas dans un univers totalement virtuel. L'art est virtuel, en tant qu'il ouvre des possibilités qui ne sont pas encore actualisées autrement que dans l'œuvre, mais il est aussi réel, réel parce qu'il existe comme matériaux mais aussi réel parce qu'il a capté quelque chose de la réalité. Une œuvre est, en ce sens, une négociation entre le fantasme de l'artiste et la réalité à laquelle il est confronté.

Mais cette négociation n'est pas un simple entre-deux parce que si l'artiste révèle la beauté de la réalité en s'arrachant aux déterminismes sociaux qui le conduiraient à l'ignorer, sa capacité à imaginer un monde est un principe d'impulsion de la création qui génère le seuil de l'ouverture de l'œuvre et s'arrête dès l'instant où le tableau ou la composition musicale devient réalité. L'imaginaire, dit

⁶⁰ Todorov T., *Op. Cit.*, p. 144.

⁶¹ *Ibid.*

Marcuse en prenant un vocabulaire freudien dans *Éros et civilisation*, est un rêve éveillé, et cet imaginaire « en tant que processus mental séparé naît de l'organisation du moi de plaisir dans le moi de réalité, mais en même temps, il est laissé derrière »⁶². Marcuse ajoute à ce propos que

l'imagination a une valeur de vérité propre, qui correspond à son expérience propre, celle du dépassement de la réalité humaine antagonique. L'imagination envisage la réconciliation de l'individu avec le tout, du désir avec sa réalisation, du bonheur avec la raison. Alors que cette harmonie a été rejetée dans le domaine de l'utopie par le principe de réalité régnant, l'imagination insiste sur le fait qu'elle doit et peut devenir réelle, que derrière la fiction réside le savoir.⁶³

L'artiste reporte donc le terrain du conflit entre ses aspirations et la réalité antagonique dans un domaine virtuel. Ce n'est pas nécessairement consciemment qu'il est porté vers l'exploration esthétique, car le besoin d'art peut n'être aux yeux de l'artiste qu'un exutoire, une passion, un passe-temps ou une carrière, mais construire une œuvre par le biais des forces de l'imagination n'est pas une possibilité d'existence anodine, au même titre que le fait d'être ouvrier ou architecte, c'est plutôt « la protestation éternelle contre l'organisation de la vie par la logique de la domination » puisque « l'art oppose aux institutions répressives l'image de l'homme en tant que sujet libre ; mais dans les conditions de l'aliénation, l'art ne peut présenter cette image de la liberté que comme négation de l'aliénation »⁶⁴ relève Marcuse en citant Adorno. Ce qu'affirme ici Marcuse, c'est que l'ordre, l'agencement de l'œuvre, procure du plaisir dans la mesure où la réalité douloureuse est dépassée dans l'acte d'ouverture du monde de l'art. La violence que la réalité exerçait sur l'artiste est dépassée par le geste de création qui ouvre les voies d'une réconciliation avec une réalité qui s'impose au sujet par ses principes de domination.

Dans le cadre de la peinture hollandaise, la domination est celle de l'ordre

⁶² Marcuse H., *Éros et civilisation*, Trad. J-G. Nény et B. Fraenkel, Les Éditions de Minuit, Arguments, 1963, p. 129.

⁶³ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 131.

moral, celle de l'agencement social et économique qui force la constitution d'une réalité antagonique entre, d'un côté, l'espace commercial et, de l'autre, l'espace vertueux de la demeure où les actes les plus triviaux sont potentiellement condamnés par une morale valorisant l'élévation spirituelle vers des idéaux transcendant le monde matériel. Dans le cas de Fitzgerald, la domination est celle d'un monde plus contemporain, celui que critique justement Marcuse, un monde gouverné par le principe de rendement, et la fêlure de Fitzgerald est justement celle d'un homme jeté dans une tension douloureuse causée par l'opposition entre ses aspirations, son besoin de jouissance, et la nécessité de l'efficacité économique. Fitzgerald est de ceux qui ont cru (ou se sont convaincus de croire) à l'idéal imposé par sa société, principes moraux fustigeant toute tentative pour laisser exprimer le moi soumis à un principe de plaisir, et il a réalisé que cet idéal était caduque dès lors qu'il s'est rendu compte que « le plat qu'il avait devant lui n'était pas celui qu'il avait commandé pour la quarantaine », puisque ce qu'il avait pu obtenir en suivant l'ordre établi n'était pas conforme à ses aspirations. Le besoin d'exprimer les sentiments du moi, marque d'indignité pour les moralistes, relève l'écrivain, n'était point acceptable dans le cadre qui fut le sien, voire rendu impossible par les modalités de son existence qui ancrèrent son moi dans un modèle qu'il ne voulait pas et que le corps social l'avait conduit à désirer, pareil à ces « médecins surmenés [qui] meurent à la tâche, consacrant leur unique semaine de vacances par an à mettre de l'ordre dans les affaires de famille »⁶⁵.

Que fait dès lors Fitzgerald pour dépasser sa situation ? Il représente, par l'écriture de ce texte, l'aliénation qui fut sienne, vérifiant en ce sens l'idée que Marcuse formulera : « pour être niée, l'aliénation doit être représentée dans l'œuvre d'art avec l'apparence (*Schein*) de la réalité comme réalité dépassée et maîtrisée »⁶⁶.

Nier l'aliénation, ce n'est pas l'ignorer, c'est se confronter réellement à elle en puisant

⁶⁵ Fitzgerald F.S., *Op. Cit.*, p. 87.

⁶⁶ Marcuse H., *Op. Cit.*, p. 131.

dans la réalité qu'elle impose la matière de la création, parce que la violence qu'inflige cette réalité ne découle pas de la réalité même mais de la manière dont nous vivons la confrontation entre la liberté du désir et ce qui est dogmatiquement prescrit par l'extériorité. Et même l'art s'intègre à cette réalité qui jette le moi dans le dilemme entre l'abandon de soi pour l'obéissance aux instances aliénantes et la nécessité de l'affirmation d'un moi de plaisir, car un courant artistique peut aussi s'intégrer au dispositif global de la domination dès lors que l'art est érigé en modèle de comportement et d'idéal d'action, dès lors que Manet ou Wagner ne sont plus des iconoclastes mais des symboles de la tradition. Wagner est devenu un classique de la musique, expression d'un bon goût, et les instances éducatives s'inquiètent de ne pas voir la jeunesse s'intéresser de plus près à une telle richesse, à un tel patrimoine culturel. Dès lors, l'art a perdu sa puissance révolutionnaire, il n'est plus l'expression d'un moi fêlé ou d'une révolte, il est tradition, c'est à ce titre que Marcuse dit que l'art n'existe que parce qu'il se nie et périt, puisque l'art qui reste est celui qui a été récupéré, sauf si cet art a encore quelque chose à opposer dans une société dans laquelle il subsiste. Wagner aurait-il été heureux de devenir un monument de la culture occidentale, un élément de proclamation des richesses d'une culture affirmée comme étant du « bon goût », c'est-à-dire du goût qu'il *faudrait* avoir ?

Assurément pas, si on se rappelle les mots de Richard Wagner dans son tract publié à Dresde en 1848 et intitulé *La Révolution* :

Je veux le détruire, cet ordre établi qui divise l'humanité, faite pour être unie, en peuples ennemis, en puissants et en faibles, en riches et en pauvres, qui donne aux uns tous les droits et n'en concède aucun aux autres, car cet état de choses fait qu'il n'y a au monde que des malheureux. Je veux le détruire, cet ordre établi qui transforme des millions d'êtres en esclaves d'une minorité et fait de cette minorité l'esclave de sa propre puissance, de sa propre richesse. Je veux le détruire, cet ordre établi qui dresse une frontière entre la jouissance et le travail. C'est par sa faute que le travail est devenu un fardeau écrasant, et la jouissance, une source de vice. Par sa faute, tandis que l'un sombre dans la détresse en raison

des privations, l'autre en connaît une semblable, mais en raison de l'opulence.⁶⁷

Le royaume des dieux doit être incendié, cette violence doit être faite par l'art pour éradiquer toute violence exercée sur les individus par le biais des instances de domination. Rendre aux hommes le pouvoir de transformer le monde de manière individuelle, avec les autres, et non pour une minorité parmi les autres. La violence de Wagner n'est pas la fêlure de Fitzgerald, puisque là où ce dernier éprouve un malaise qu'il résout dans le choix d'assumer un égoïsme nécessaire, Wagner a une volonté politique dans son écriture musicale. Chez Fitzgerald, il s'agit de vivre pour lui et non pour des idéaux qui épuisent vainement l'individu, mais il partage avec les autres artistes le même malaise issu d'une confrontation malheureuse avec l'éthique de leurs contemporains, d'un renoncement aux idéaux qui ne sont plus les siens : « que les soldats soient tués et entrent tout de suite au Walhalla de leur profession. Car tel est leur contrat avec les dieux. »⁶⁸ Fitzgerald ne croit plus aux faux-dieux qui gouvernaient le monde, des dieux aussi faillibles que le serait Wotan et que terrasse Wagner comme il aimerait terrasser le bourgeois. La rupture, c'est ici le fait d'avoir pris conscience de l'impossibilité d'une vie normalisée, du fait qu'elle n'est pas désirable puisqu'elle prescrit de la norme et non de la créativité ; la rupture est aussi le choc soudain découlant certes de la décomposition progressive de l'identité parce que la vie nous ronge mais venant surtout d'une rencontre avec tel écrivain, avec tel malheur ou avec telle réalité ambivalente qui nous fait réaliser que le cadre dans lequel nous étions inscrits ne suffit plus à contenir et à exprimer nos désirs. L'imagination s'anime et réclame le droit à l'expression libre, violence lui est faite et le scandale provoqué par l'imposition de cette réalité la force à la violence, à la violence par l'art !

⁶⁷ Wagner R., *La Révolution*, Cité à partir d'un texte de Danielle Buschinger dans *La chanson des Nibelungen*, Trad. D. Buschinger et J-M. Pastré, L'aube des peuples, Gallimard, 2001, p. 94.

⁶⁸ Fitzgerald F.S., *Op. Cit.*, p. 87.

Et l'art peut tout autant prétendre au sublime de la *Tétralogie* qu'à l'expression du quotidien dans la peinture, il n'en demeure pas moins qu'il est l'expression d'un combat, d'un bouillonnement intérieur qui déborde du moi autrefois circonscrit par les paramètres du cadre social, par des idéaux auxquels il ne croit plus :

Un écrivain n'a pas besoin d'avoir de tels idéaux à moins de se les fabriquer, et celui qui vous parle a cessé de le faire. Le vieux rêve d'être un homme complet dans la tradition de Goethe-Byron-Shaw, doté d'une opulente touche américaine, une sorte de combinaison de J.P. Morgan, Topham Beauclerk et saint François d'Assise, a été relégué dans le tas de vieilleries à jeter – épaulettes portées un jour sur le terrain de football à Princeton et casquettes de régiment jamais portées en Europe.⁶⁹

La société ne nous violente que le jour où nous sommes fêlés et où nous manifestons un comportement déviant ; et l'ordre moral exige que l'individu reste dans la droite ligne de ses prescriptions. Crier sa colère au monde peut conduire à l'enfermement, voire à un regain de force du processus d'aliénation, mais par l'art, l'individu peut, sous couvert de son imaginaire, ouvrir un autre monde possible en opérant une échappée dans un monde qui aidera l'écrivain à supporter la pression qui s'exerce dorénavant sur lui :

C'est dans son refus d'accepter comme définitives les limitations imposées à la liberté et au bonheur par le principe de réalité, dans son refus d'oublier ce qui « peut » être que réside la fonction critique de l'imagination. [...] Ce Grand Refus est la protestation contre la répression non-nécessaire, la lutte pour la forme ultime de la liberté : « vivre sans angoisse ». Mais cette idée ne pouvait être formulée sans sanction que dans le langage de l'art.⁷⁰

« Sans sanction », l'expression est sans doute téméraire lorsqu'on voit le processus de censure à l'œuvre à chaque époque et dans différentes sociétés, censure par des instances politiques ou sanction du public, qui ne tolère pas qu'on s'écarte

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Marcuse H., *Op. Cit.*, pp. 134-135.

des règles établies d'un art normé selon un modèle économiquement viable : l'art de la distraction ou l'art d'une dénonciation consensuelle. Mais l'art qui s'évertue à exprimer les forces de la vie encourt le risque d'une incompréhension ou d'un rejet qui souligne justement l'opposition que l'artiste inscrit dans l'espace social en déguisant la tension qui le traverse sous le phrasé de la poésie. Tarkovski ne cesse de le souligner dans son journal, *Le temps scellé* :

au cours de mon travail sur *L'enfance d'Ivan*, nous nous sommes heurtés aux autorités responsables du cinéma toutes les fois que nous avons tenté de transformer des liaisons de dramaturgie traditionnelle en liaisons poétiques [...] dès qu'une bribe de nouveauté était décelée dans la structure dramatique de mon film, ou un rien de liberté par rapport à la logique courante, j'avais droit à des remontrances affirmant que le spectateur avait besoin d'un récit au déroulement régulier, parce qu'il ne pourrait comprendre un film dont le sujet n'était pas clair.⁷¹

Or, de quoi dépend cette prétendue clarté, si ce n'est de la reproductivité, de l'habitude, de la production adaptée au discours dominant que le spectateur connaît puisqu'il y souscrit au quotidien ? Le créateur va nécessairement à l'encontre d'une norme esthétique ou morale en proposant de la nouveauté sur le plan de la forme comme du contenu de son œuvre, et il le fait parce que l'œuvre est l'expression d'une singularité de l'artiste dans la mesure où le besoin de créer provient de cette même singularité. Le désaccord entre le producteur et le créateur provient de là : le producteur attend que l'artiste produise pour les autres alors que l'artiste crée par rapport à son besoin propre, et si l'œuvre exprime un malaise vis-à-vis des structurations psycho-sociales dans lesquelles l'artiste est jeté, comment ne serait-elle pas instance de dérangement, voire de discorde ? L'artiste crée et exprime ce qu'il a vécu et le fait pour les autres, non pas pour les distraire ou les servir mais pour retrouver, dans la manière dont l'œuvre sera reçue, la possibilité d'une réconciliation.

⁷¹ Tarkovski A., *Le temps scellé*, Trad. A. Kichilov et C.H. de Brantes, Cahiers du cinéma, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004, p. 37.

C'est aussi en ce sens que l'art est parfois désigné comme dépourvu d'utilité, parce qu'il ne sert pas à quelque chose, il ne répond pas à un besoin de la société au moment où il est produit, il propose quelque chose d'inattendu, et l'utilité de l'œuvre est indirecte : elle peut engendrer un progrès dans la société, favoriser des prises de conscience, révéler les brouillards de Londres ou affirmer une morale progressiste qui sera intégrée au corps social, mais cette utilité n'est pas interne à l'œuvre, car elle découle de l'appropriation de celle-ci par le public.

Pour Tarkovski, l'art est espérance en tant qu'il ouvre des possibilités d'existence, reconduit les forces de la vie en montrant ce qui peut être au lieu de ce qui doit être. Le réalisateur perçoit le geste de création comme la possibilité de supporter la souffrance engendrée dans l'espace social. En ce sens, l'art est utile, est un moyen de retrouver l'autre parce qu'il est l'occasion pour l'artiste de partager un ressenti douloureux. La vie est souffrance, répète Tarkovski, et cette souffrance n'est pas seulement celle du corps malade ou de la mort, c'est aussi celle de la perte de conviction, la perte de foi, le risque d'être conditionné par un espace matériel normé et fermé qui ne permet plus de fécondation en jetant l'individu dans la reproduction et la répétition. Tarkovski souligne que « le temps est la condition d'existence de notre "moi". Il est son atmosphère vitale. Il s'évanouit pour raison d'inutilité quand se rompent les liens entre la personne et les conditions de son existence. »⁷² L'art permet de retrouver le temps parce qu'il est l'occasion d'exprimer une tension vitale qui parcourt le corps maladif, souffrant de l'artiste ; la souffrance est ici la croix que porte tout créateur parce qu'elle nourrit sa créativité, et l'art qu'il engendre est à la fois l'expression de la violence qu'il subit au contact d'un corps social qu'il craint et de celle qu'il engendre dans ce même espace social en contestant les habitudes et ses acquis. Créer est un acte de libération par rapport à un passé qui pèse sur l'individu souffrant d'une attitude schizophrénique, perdu entre les positions qui pourraient

⁷² *Ibid.*, p. 70.

être les siennes et celles qu'on voudrait lui imposer, et c'est pourquoi Tarkovski affirme : « Il est impossible d'arriver à quelque chose en art sans se libérer totalement des préjugés »⁷³.

La construction de l'œuvre est en ce sens une construction de soi, une découverte de la vérité, « sa » propre vérité en travaillant à résoudre les tensions inscrites dans la mémoire. Tarkovski reprend cette idée chère à Proust, et lorsqu'il affirme que la vérité cherchée est l'idéal, il ne prétend pas qu'il existe une vérité qui pourrait réconcilier tous les individus avec le monde, vérité dont l'artiste serait le prophète. Vouloir l'idéal, c'est ici simplement exprimer ce que l'individu créatif a vu comme possibilités d'existence, c'est affirmer la possibilité d'un autre système d'expression du moi, d'une autre manière d'exprimer ses idées, d'affirmer son identité, de se singulariser. Ce processus d'individuation n'est donc pas la proclamation de la découverte de l'universel mais plutôt un cri individuel tourné vers les autres, l'appel indiquant que l'œuvre d'art, expression d'une singularité, est la preuve matérielle qu'un autre monde est toujours possible. L'artiste est, pour Tarkovski, porteur d'espoir, pour lui-même et pour les autres. Il n'y a pas d'œuvre pour la société ni d'œuvre pour soi, l'œuvre n'a de sens que si elle est un don de soi aux autres dans la mesure où ces derniers y réagissent et renvoient à l'artiste la possible réalisation de son fantasme. Car dès l'instant où le spectateur a consenti et accepté le contenu de l'œuvre, il s'est laissé pénétrer par une singularité artistique qui pointe hors de l'espace inerte du monde quotidien ; il faudrait dire que le spectateur a retrouvé le temps du monde par le message de l'artiste, et l'artiste perçoit que le temps retrouvé par son destinataire est la confirmation qu'il a réussi. Le dialogue entre un créateur et les spectateurs de son œuvre est une réconciliation possible avec le monde, non celui qui est contesté, mais celui qui était perdu.

⁷³ *Ibid.*

Dans *Solaris*, Tarkovski fait dire à un professeur de la station “nous avons perdu quelque chose de cosmique”, exprimant l'idée selon laquelle, inscrits dans la matérialité du monde économique contemporain, nous ne participons plus des forces vivifiantes du monde pour s'enfermer dans l'illusion matérialiste. Le matérialisme critiqué ici n'est point celui d'un Marx ou d'un Diderot ; Tarkovski ne reproche pas le manque de foi en Dieu alors même qu'il est un fervent chrétien, mais le manque de foi dans le monde et le fait que nous aurions perdu le temps pour nous enfermer dans un espace matériel, rigide et inerte, dont nous affirmons aveuglément le caractère nécessaire. Croire au monde, retrouver le temps perdu, c'est le devoir de tout homme, qu'il soit chrétien ou athée, qu'il aime un dieu ou la matière. L'amour pour le régime des biens et du confort est une faute morale pour Tarkovski. Que fait ainsi le stalker, dans le film du même nom, lorsqu'il mène un artiste blasé et un scientifique sceptique dans la Zone ? Il ne produit pas de l'art, mais il consacre métaphoriquement le geste de tout artiste. Stalker est l'œuvre la plus réussie de Tarkovski si l'on en croit son propre avis, et c'est sans doute parce que le film exprime littéralement le problème auquel le réalisateur fut confronté toute sa vie. La Zone n'a peut-être rien de particulier, il se peut qu'elle ne soit qu'un lieu parmi d'autres et que la chambre des souhaits ne soit que chimère. Le stalker le sait bien, et en tant qu'avatar de Tarkovski, doute du contenu de sa foi, mais il est convaincu que la dignité de l'homme consiste dans sa capacité à affirmer sa propre singularité contre celle qu'on voudrait lui imposer.

Le thème du film, dit Tarkovski est “l'homme qui souffre de son manque de dignité”, et la fin du film fait converger les trois personnages vers ce même problème : leur imperfection, lorsqu'ils sont confrontés à l'éventualité de leur médiocrité comme le fut l'ancien passeur, Porc-Epic, qui fit un souhait et vit un vœu inconscient se réaliser à la place : la richesse. Que faut-il faire ? Croire au pouvoir de la chambre et entrer y faire un vœu pour se rendre compte qu'on a été totalement conditionné

par l'ordre social qui réprime nos désirs et notre besoin de croire au monde et à la vie en nous faisant miroiter le paradis dans la richesse et les biens ? Ou bien vaut-il mieux ne pas entrer ? Mais ne pas entrer équivaut à reconnaître cette médiocrité. Alors nous pouvons bien ne plus croire au pouvoir de cette chambre, au pouvoir de la création, mais que restera-t-il alors ? Les trois hommes ne le savent pas, plongés dans l'incrédulité, la tristesse et la peur. La réalité de cette tension, qui parcourt tout homme et à plus forte raison l'artiste qui n'est pas encore désabusé, est exprimée par la femme du stalker en fin d'histoire : "devant eux une femme qui dut souffrir d'innombrables malheurs à cause de son mari, qui a accouché d'un enfant malade, et qui continue pourtant à l'aimer de la même inconscience et abnégation que dans sa jeunesse. Son amour et sa dévotion sont ce dernier miracle qui peut s'opposer à l'incroyance, au cynisme, au vide intérieur du monde moderne dont l'écrivain et le savant sont eux-mêmes les victimes."⁷⁴ Dire que nous avons perdu quelque chose de cosmique signifie que nous perdons notre faculté d'émerveillement, notre puissance de désirer, pris dans une société répressive qui pousse à éteindre l'étonnement et les pratiques vivantes, qui conteste à l'artiste le droit à la singularité pour ne faire de lui qu'un particulier parmi d'autres soumis au régime d'un prétendu universel que l'ordre éthique établi lui impose de suivre. Et l'artiste souffre à vouloir s'émerveiller et émerveiller les autres, il souffre parce qu'on lui conteste constamment, dans l'espace social, ce droit de singularité.

Cette contestation n'est pas seulement extérieure, elle ne relève pas seulement d'un comité de censure, des avis pressants d'un producteur ou d'un mécène, elle est aussi intérieure dans la mesure où l'artiste est lui-même habité par les règles qu'on lui a inculquées : des règles formelles dans la mesure où il s'inscrit dans un type d'art et dans un courant, ou encore des règles morales qui le poussent à s'interdire certains

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 229-230.

sujets. L'artiste a ainsi à lutter dans le cours même de sa production contre les nécessités de l'espace de vie qui est le sien et pour retrouver le temps et la vitalité que lui conteste ce contexte d'existence. Et cette lutte est intérieure dans la mesure où le moi fut circonscrit depuis son plus jeune âge par les paramètres psychologiques et sociaux qu'il lui a fallu intégrer. Il faut ainsi à l'artiste la possibilité d'engendrer une œuvre singulière qui soit l'expression d'un moi singularisé renonçant à la reproduction, à l'imitation, à l'artisanat, à la soumission aux formes déjà établies.

L'art est ainsi une lutte du moi qui travaille à inscrire ce qui définit son individualité dans la matière d'un support comme un tableau ou un livre. Dès lors, quel mode opératoire permet à l'artiste de parvenir à une telle ambition ? Si celui qui veut créer est habité de cette volonté en vertu de sa différence douloureuse, lorsqu'il reviendra dans le champ de l'expression, qu'utilisera-t-il si ce n'est un support traditionnel, une pellicule, un dispositif cinématographique, un langage avec ses codes ? Autrement dit, l'artiste est condamné à utiliser des éléments intelligibles pour garantir que son cri sera entendu par ceux à qui il s'adresse. Il paraît donc vraisemblable que l'artiste sera confronté à nouveau aux exigences de l'extériorité dans le champ de sa production. Or, cette soumission ne peut être tolérée par l'individu qui justement s'est différencié de pratiques qu'il ne reconnaît plus comme nécessaires et qu'il perçoit comme contingentes. Dans ce cas, il lui faut parvenir à s'approprier la matière de sa création de manière à exprimer adéquatement cette singularité. Il doit donc lutter d'une part contre la manière dont la tradition s'impose à lui dans l'expression d'un style, mais aussi contre les déterminations internes de son moi qui répond toujours aux exigences normatives qu'il a reçues lors de l'éducation de son esprit d'analyse. Comment l'artiste peut-il parvenir à produire un geste singulier, exprimant adéquatement les sensations de son moi fêlé et les idées de son identité, tout en s'adressant à la généralité du corps social ? Il faut bien qu'il use d'une maîtrise analytique qu'il doit justement à ce corps social qui lui a transmis les

moyens de l'expression. Dans ce cas, par quel miracle l'œuvre produite se charge-t-elle d'une singularité interne au créateur, d'une vision syncrétique saisissant la sensation interne qui est la sienne ? Comment l'artiste dépasse-t-il l'existence d'un tel conflit entre la technique exigée et le contenu qui lui est propre ?

DEUXIEME PARTIE

L'objet de cette partie est de déterminer le mode opératoire mis en œuvre par l'artiste désireux de réaliser une authentique œuvre d'art, et par là, de se singulariser dans la production d'un geste déterritorialisant. Nous remarquons précédemment que cet acte continu qu'est le mouvement de déterritorialisation n'était pas seulement une translation psychologique ou sociologique ou même esthétique. Le plan ontologique sur lequel se place l'effectivité d'un tel concept implique qu'il constitue lui-même quelque chose de commun à toutes les acceptions dans lesquelles peut se tenir l'artiste s'inscrivant dans ce mouvement, et par là, c'est toute son existence qui est potentiellement concernée, marquée par des phénomènes de ruptures radicales ou continues. En un sens, c'est la vie même de l'artiste qui trouve son sens, sa direction, dans un mouvement de déterritorialisation, et on pourrait présumer que si le territoire a quelque chose de nécessaire dans la mesure où il est la résultante de tout mouvement de déterritorialisation (déconstruire pour reconstruire, faire émerger du vivant de la mort, retrouver le mouvement en rompant avec l'inerte), dans l'art se fait jour un processus vital qui n'a pas l'aspect artificiel d'une simple esthétique. Toute la dimension esthétique de l'art se constituant comme mouvement déterritorialisant ne serait pas artificielle mais nécessairement inscrite dans le processus même de la vie, au point que l'artiste, à l'image de ce que Bergson lui prêtait dans *Le rire*, serait un individu qui saurait d'une manière qui lui est propre le mouvement même de la vie qui se serait perdu dans le caractère artificiel des territoires construits et stabilisés dans les espaces logiquement normés des sociétés humaines. Comment l'artiste parvient-il à cela ? Comment s'assure-t-il que la rupture

qu'il opère par son acte de création s'inscrit dans un processus d'une grande vitalité susceptible de ne pas céder à la charge des normes et des habitudes, de ne pas disparaître sous le poids de la logique, de la tradition, de la norme ? Si l'art peut chanter et peindre la vie ainsi que les philosophes et les artistes l'ont si souvent dit, comment peut-il nous faire retrouver ce plan fondamental ? En quoi l'artiste doit-il dans son acte de création opérer un geste de rupture pour parvenir à cela ?

CHAPITRE 1 – ART ET ANOMALIE

1. CONTRE L'IMITATION

Cette rupture ne risque-t-elle pas de rendre son travail inintelligible ? Si l'artiste rompt avec les aspects des territoires dans lesquels il était inscrit, ne risque-t-il pas de générer une production inintelligible pour ses pairs ? Il faut bien qu'il se soumette aux codes de lecture et de composition de son milieu sous peine de ne pas être lu, vu ou entendu. Nous parlions en première partie de la question des courants, et nous soulignons en quoi l'authenticité de l'artiste suppose de se distinguer d'un courant tout en s'inscrivant en son sein, car l'apprentissage suppose une forme de soumission aux normes, aux règles établies par ses maîtres avant d'engendrer son propre style. Mais ce style propre n'implique pas que la rupture opérée soit si radicale, et l'artiste générant son art pourrait bien, au sein de son propre style, reconduire de façon tacite, tout ce que ses territoires lui imposaient, de sorte que sa production ne serait qu'un aspect territorialisé et non déterritorialisant. Le problème est ainsi celui d'une articulation entre la nécessité de rupture et celle d'intelligibilité car, d'un côté, beaucoup de tentatives de créations d'œuvres peuvent être jugées comme de véritables catastrophes incompréhensibles conduisant aux critiques que l'on entend formuler parfois à l'égard de l'art contemporain, et d'un autre côté, bon nombre de productions ressemblent davantage à un artisanat reproductif conduisant l'art à se présenter comme une imitation de formes et d'images. L'imitation serait-elle un passage nécessaire pour qu'une œuvre soit intelligible tout en étant ce contre quoi il

faillie se garder ? Le paradoxe contenu dans la manifestation du concept d'imitation dans l'art, c'est que la notion de rupture semble contredire celle d'imitation, car rompre, c'est se distinguer, se différencier, et par là, refuser l'imitation.

Pourtant, l'imitation fut longtemps une modalité essentielle de la production de l'art. Bien que dans *Les lois*, Platon reconnaisse à l'artiste le génie d'une inspiration divine, il conçoit l'art comme une *mimesis*, de la forme et des actes. Inspiré par les muses, l'artiste génère ainsi un remarquable agencement esthétique. Malgré l'introduction d'une hiérarchie de l'imitation dans le texte du *Sophiste*, l'art, qu'il soit création de l'*eikon* ou de l'*eidolon*, consiste ainsi dans la représentation, la reproduction de quelque chose avec plus ou moins d'exactitude, sans jamais pouvoir prétendre à saisir l'absolu, même si l'artiste est inspiré par les dieux : « L'étranger : Or, est-ce qu'en cela les artistes n'envoient pas promener le vrai et ne réalisent pas en fait dans ces simulacres, à la place des proportions réelles, celles qui seront tenues pour être belles ? Théétète : Hé ! Oui, absolument. »⁷⁵ L'art le plus haut, conçu comme conception d'une image au sens de l'*eikon*, n'est qu'une reproduction très fidèle. L'art ne saurait donc atteindre ou même approcher l'absolu, l'éternité de l'*eidōs* devenant l'objet d'une quête philosophique et non celle du travail artistique. Dès lors, l'art serait l'occasion d'une distraction illusoire prise dans la pâte du milieu dans lequel elle s'inscrit, au mieux une instance pédagogique susceptible de reproduire des valeurs malgré l'imperfection de ce mode de transmission. Dans ce cas, l'art mimétique n'opèrerait aucune rupture et ne retrouverait pas la réalité du mouvement de la vie.

Si l'art grec pouvait donner l'impression que le but de l'art se ramènerait à la *mimesis*, l'art contemporain a conduit à une définition de la peinture qui ne se limite ni à l'idée d'une copie, d'une transmission de l'image perçue, ni à l'idée de la production de la beauté et de la pureté des formes d'un corps telles que les artistes

⁷⁵ Platon, *Le sophiste*, 236a, *Œuvres complètes*, Trad. L. Robin, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Gallimard, 1950, p. 334.

les vantent à la Renaissance. L'art du vingtième siècle a poussé à reconsidérer la question d'un art dans lequel l'artiste assumerait un détournement des images perçues pour mettre en valeur la ligne pure, faire l'éloge de la couleur, ou encore déformer les structures. Il semble dans ce cas que l'art contemporain opère une rupture, et que les artistes, selon un souci de déconstruction ou de transformation des images, travaillent à présenter autre chose que la réalité habituelle. Pour s'en convaincre, et évacuer l'idée selon laquelle l'art viserait l'imitation, pour montrer donc que l'art rompt, par nature, avec la continuité des images et des apparences de l'environnement de l'artiste, on pourra considérer des exemples de tentatives ou de courant artistiques manifestant cette tendance.

L'art abstrait, malgré le rôle que la forme joue dans sa genèse puisque l'abstrait semble essentiellement constitué par le formel, n'est pas une imitation restituant le contenu perçu de la réalité saisie par l'artiste. Dora Vallier, dans *L'art abstrait*, remarque que « l'artiste ne nomme plus, il exprime »⁷⁶. L'abandon complet de la figuration chez Kandinsky et Mondrian illustre cette nouvelle tendance. Celle-ci n'est pas seulement la volonté d'éviter la narration d'un fait ou une description, c'est une nouvelle compréhension de ce qu'est une peinture. Vallier rappelle ainsi cette phrase de Maurice Denis qui résume les intentions de Cézanne, Seurat ou Gauguin : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »⁷⁷ Ainsi se fait jour l'exigence de considérer qu'un tableau est avant toute chose cela : une peinture. L'artiste peut peindre non pour rapporter l'événement, le fait ou le contenu vécu mais pour l'acte de peindre lui-même, et peindre un cube ou un cercle, un agencement formel, est un acte de présentation, d'affirmation de quelque chose qui ne se présente pas en tant que tel

⁷⁶ Vallier D., *L'art abstrait*, Hachette Littératures, Pluriel, 1980, p. 5.

⁷⁷ *Ibid.*, p.15.

dans la réalité extérieure de l'artiste, et celui-ci ne peint pas une idée à visée politique, une forme dont l'importance se découvre dans la société où il vit. Le peintre présente dans l'abstrait une forme qui ne fait sens que dans l'acte de production de celle-ci, déconnectée totalement de la continuité de l'existence.

Or, n'est-ce pas là une contradiction avec ce que nous relevions précédemment ? Nous formulions l'hypothèse selon laquelle l'art œuvrerait à retrouver le mouvement même de la vie en s'extrayant des circonstances contingentes de celle-ci, embrassant la dynamique nécessaire de l'existence. Mais cette contradiction ne sera plus qu'un paradoxe à investir dès lors qu'on considèrera que la recherche de la peinture abstraite n'est peut-être pas autre chose qu'une quête de l'absolu, et que cet absolu n'est pas la forme parfaite qui, dès lors qu'elle est présentée sur la toile, n'a rien d'une perfection, mais un absolu contenu dans le mouvement même de l'acte de création, à l'image du concept de déterritorialisation absolue que nous convoquions plus tôt : l'arrachement à la contingence de la vie, à ses agencements possibles, pour faire signe vers un mouvement plus fondamental, nécessaire. C'est en ce sens que l'artiste ne serait plus celui qui *re-présente*, mais qui présente son acte d'arrachement à la contingence de son environnement, de ses idées implantées dans le cadre de son éducation et du reste de son vécu, et par là, le peintre se présente dans la mesure où il serait précisément l'instance de production tout autant que la finalité de son art : je ne peins pas pour plaire ou faire remarquer ou imiter, je peins parce que ce geste est l'acte de différenciation par excellence : la création.

Mais si créer a pour sens de se différencier, comment expliquer que la production d'un art abstrait paraisse justement être la création d'une œuvre portant sur ce qui paraît indifférencié : un carré, un cercle, des droites et, en dernière instance mais pas des moindres : un monochrome ? Faut-il ici comprendre que la production

de formes pures permet précisément de rechercher l'ontologique au-delà du biologique, du sociologique, de l'historique, en représentant la couleur pour elle-même, la forme en elle-même, et non le contour d'un corps animal, la teinte d'une toison, le mouvement d'une charge de cavalerie ? On pourrait ainsi supposer que l'artiste cherche à soustraire le caractère de l'ontologique à toutes les aspérités, toutes les qualités particulières, tous les agencements possibles de son monde, mais dans ce cas, pour que la peinture de l'abstrait soit pensée comme un acte de différenciation, il faut supposer que l'indifférence des formes n'est que théorique, c'est-à-dire qu'elles sont la présentation la plus pure possible de la forme (par exemple un contour) ou du contenu (par exemple une couleur), mais cette présentation n'est pas anodine en tant qu'elle est l'acte de singularisation de l'artiste. Ainsi, en utilisant les agencements les plus abstraits, le peintre s'affirme dans sa différence, refusant la narration, l'organisation classique pour découvrir de nouvelles possibilités d'existence grâce au plan d'indifférenciation qu'il a tenté de retrouver. L'abstrait serait ainsi un moyen pour retrouver un espace de création propice à la rupture : rupture avec la narration et les organismes traditionnels, retour au caractère fondamental des formes pour créer de nouveaux agencements qui ont pour but d'être précisément cela : des agencements innovants qui n'ont pas de finalité ultérieure à la production bien que le spectateur puisse y prendre plaisir ; l'œuvre ferait sens dans le temps de sa production.

L'art abstrait est-il une exception, ou bien l'histoire de la peinture est-elle marquée par une volonté de rechercher le caractère absolu des choses ? Cézanne ou Gauguin ne produisent pas de l'abstrait, pourtant, de sorte qu'on peut légitimement poser que ce n'est pas le thème ou le choix du mode d'expression qui fait l'acte de création : le cubisme comme l'abstrait sont des modes d'expression rendant possible un acte de différenciation, permettant le geste déterritorialisant en ce que la peinture

conduit l'artiste à s'arracher à la matérialité ordonnée pour découvrir un plan d'indifférenciation qu'il lui faut pénétrer pour s'assurer d'être en création et non en reproduction, en imitation. Dès lors d'autres moyens que l'abstrait furent mobilisés dans l'histoire de la peinture en vue d'accomplir ce fantasme récurrent qui se manifesterait chez tout artiste, celui de la différenciation la plus fondamentale en tant qu'elle définit l'acte de différenciation dont la nécessité reposerait sur le besoin de retrouver le mouvement même de la vie susceptible d'être oublié ou perdu dans le cours de l'existence rigidifiée par l'ensemble des codes et des paramètres de production des territoires institués.

Dans *Logique de la sensation*, Deleuze a proposé une lecture de l'histoire de la peinture en montrant en quoi l'effort récurrent des artistes consiste à travailler à lutter contre la narration, contre l'imitation de ce qu'il s'est passé pour peindre la vie dans son caractère le plus absolu, et par là le peintre chercherait à sortir de la finitude pour présenter à sa manière la sensation de l'infini⁷⁸. L'infini ne peut qu'être senti dans la mesure où il ne saurait être représenté, parce que la représentation suppose la finitude des formes, et toute la tâche du peintre consiste alors à travailler sur l'intensité des couleurs, l'actualisation du mouvement, les rapports de forces, pour imprimer à l'œuvre cette sensation de déplacement hors de la finitude qui nous enferme dès lors qu'on se contente d'imiter, de rapporter ou d'énumérer. Dans sa compréhension de l'art occidental, Deleuze remonte jusqu'aux Egyptiens. Pour comprendre les productions de cette époque, il reprend la définition de Riegl. Le bas-relief connecte la main et l'œil en raison de la surface plane qui conduit l'œil à découvrir un espace tactile, dit *haptique* ; l'œil et la main sont ainsi réunis comme le sont l'horizon et le sol. Le *contour* permet de réunir la forme et le fond tout en isolant la Figure dont la forme peut être comprise comme *essence*, échappant ainsi à l'accident et au changement. La Figure révélerait alors dans sa perfection le mystère

⁷⁸ Nous reprenons ici des passages de notre travail de Master 2 : *Manipuler la contingence : essai sur les conditions de production d'une figure esthétique à partir de la philosophie de Gilles Deleuze*. Le texte a été modifié.

de son essence. Il faut donc comprendre que l'art égyptien est un art qui ne raconte pas et n'imité aucune réalité accidentelle. C'est un art qui veut rejoindre l'éternité en refusant la représentation du changement contingent.

On ne s'étonnera pas, dès lors, de retrouver une part de la problématique contenue dans *Proust et les signes*. Ici, Deleuze a déplacé le problème : la question n'est pas celle du temps, mais celle de l'infini, non pas celle de retrouver le temps perdu, mais de s'extraire de la finitude pour faire signe vers l'infini dans l'expression artistique. Mais pourtant, la question de l'essence est encore posée, et celle-ci est ici aussi la préoccupation que Deleuze perçoit dans la préoccupation de l'artiste. L'écrivain qu'est Proust cherchait à retrouver le temps de la vie par l'expression de signes qui s'imposent de manière essentielle en tant qu'ils dégagent des différenciations ; l'essence permettait par là une ouverture sur la diversité, sur la multiplication, l'enrichissement du monde, et l'essence s'actualisait de façon matérielle par la plume de l'écrivain. Il est important de souligner que Deleuze n'emploie pas le terme de concept pour parler de l'art égyptien, et dans la peinture égyptienne, comme dans l'écriture chez Proust, Deleuze perçoit la présence de la nécessité de la différence : le peintre antique rencontre le besoin d'exprimer, de présenter l'essence du bien ou de la mort, c'est-à-dire un plan de diversités, un champ d'expression ontologique qui permet précisément de mieux appréhender la vie dans l'infinité de ses possibilités au-delà de la finitude de l'existence, au-delà des bienfaits ou des morts particulières. Il faut donc retenir que si le mode opératoire de l'artiste peut changer, et si également la problématique de la production peut varier (le temps perdu puis retrouvé, ou la contingence de la figuration et la nécessité de la Figure esthétique), et si chez Proust les signes conduisent à dégager les essences qui permettront de révéler un autre temps, dans la peinture égyptienne, les concepts ne sont pas représentés, on a plutôt présenté le caractère *essentiel* de la vie tel qu'il se manifeste dans les Figures esthétiques. Dans les deux cas, on a rompu ; rupture avec

la ligne de temps, rupture avec les figurations de l'animal, de la lumière ou de la mort. On a rompu pour retrouver ce qui était perdu, et dans le cas de la peinture égyptienne, l'artiste s'efforcerait de quitter la finitude de la figuration de manière radicale pour imposer nécessairement l'essence dans l'espace *haptique*.

Toutefois, l'essence n'est pas l'unique finalité de l'expression artistique, parce qu'elle n'est au fond qu'une manière de s'extraire de la finitude. Après l'art égyptien, Deleuze souligne que l'art religieux du christianisme va amener un bouleversement dans l'approche picturale. L'événement du Christ est pour Deleuze l'occasion d'une iconographie qui introduit de façon plus systématique la teneur d'une histoire :

Car le christianisme a fait subir à la forme, ou plutôt à la Figure, une déformation fondamentale. Dans la mesure où Dieu s'incarnait, se crucifiait, se descendait, remontait au ciel, etc. La forme ou la Figure n'étaient plus exactement rapportées à l'essence, mais à son contraire en principe, à l'événement, et même au changement, à l'accident.⁷⁹

Quel problème a donc posé l'art chrétien ? On pourrait penser que, puisqu'il rapporte l'accident, il n'est précisément pas soumis à la nécessité des formes et échappe à l'agencement nécessaire des structures esthétiques. Or, l'art chrétien a concouru à introduire l'organique dans la représentation. L'image n'est plus produite de façon haptique, comme forme échappant à la structure par la fonte du fond et de la forme, du sol et de l'horizon, mais de façon optique, comme forme organisée. L'organique ne permet plus de saisir l'essence, mais n'est que l'occasion d'accéder à une manifestation de l'essence, les fidèles accédant à l'icône du Christ, manifestation du Verbe fait chair. C'est pourquoi Deleuze écrit :

La représentation classique a donc pour objet l'accident, mais elle le saisit dans une *organisation* optique qui en fait quelque chose de bien fondé (phénomène) ou une

⁷⁹ Deleuze G., *Logique de la sensation*, Seuil, L'ordre philosophique, 2002, p. 116.

« manifestation » de l'essence. Il y a des lois de l'accident, et la peinture n'applique certes pas des lois venues d'ailleurs : ce sont des lois proprement esthétiques que la peinture découvre, et qui font de la représentation classique une représentation organique et organisée, plastique. L'art peut alors être figuratif, on voit bien qu'il ne l'est pas d'abord, et que la figuration en est le résultat.⁸⁰

Peu après, identifiant le même problème dans l'art grec à partir d'une analyse de Henri Maldiney, Deleuze précise : « En fait, ce qui remplace l'espace haptique, c'est un *espace tactile-optique* où s'exprime précisément non plus l'essence, mais la connexion, c'est-à-dire l'activité organique de l'homme. »⁸¹

La structure n'est donc pas un obstacle que le peintre devrait contourner. On le voit ici, la peinture égyptienne, pourtant structurée, est produite à partir de structures, mais elle n'est pas figurative, c'est-à-dire que la Figure ne raconte rien, elle est une essence. L'art chrétien a une structure qui détermine un *espace tactile-optique*, autrement dit ce dont la structure formelle se décline comme organisme qui, du fait de connexions, raconte quelque chose d'accidentel. La forme n'est pas une limite pour la peinture, c'est l'organisation de la forme qui peut porter préjudice à la portée, à la profondeur, à l'intensité de ce qui est produit. Il y a donc une forme organisée et une forme plus pure, et la seconde serait à privilégier pour transmettre des essences plutôt que de l'anecdotique et du contextuel. L'accident, ensuite, ne saurait être recherché, puisqu'il est ce qu'il faut précisément refuser pour éviter l'imitation de l'anecdotique ou la narration de faits ; il faut lui soustraire une unité permettant la représentation d'une essence. Dans ces conditions, il semble que la production de l'accidentel soit proscrit dans la peinture, et les peintures d'organisations particulières ne furent peut-être jamais recherchées pour elles-mêmes dans l'histoire de l'art pictural. Mais le risque a toujours demeuré, et l'art chrétien et l'art grec ont posé la question de ce risque : une peinture demeurant encore inscrite dans une finitude que les successeurs s'attacheront à davantage défaire en posant le

⁸⁰ *Ibid.*, p. 118.

⁸¹ *Ibid.*

problème de l'organisation.

Pour Deleuze, l'organisation va être défaite par le biais de deux voies : l'art byzantin et l'art gothique. Bien que ces deux voies ne soient pas encore des arts dans lesquels l'artiste dénouerait les nœuds de l'organisme pour ouvrir la voie vers un chaosmos, on échappe ici à la représentation des mécanismes nécessaires de l'organisme. Dans l'art byzantin, le passage de l'obscur au lumineux permet le passage de l'*organisation* à la *composition* : « une composition, c'est l'organisation même en train de se désagréger [...]. Les êtres se désagrègent en montant vers la lumière »⁸². Ainsi, les rapports du clair et de l'obscur dans l'art byzantin sont-ils une possibilité pour élever la peinture hors du champ de la représentation de l'organisme afin d'exposer un *espace optique pur* à partir des zones d'indistinction et de la désagrégation. Dans l'art gothique ou barbare, les artistes vont tenter de renouer avec « la vie, mais la vie la plus bizarre et la plus intense, une vitalité *non organique* »⁸³. Pour parvenir à cela, « l'art barbare déborde la représentation organique de deux façons, soit par la masse du corps en mouvement, soit par la vitesse et le changement de la ligne plate »⁸⁴. Dans ce courant, comme dans la voie de l'art byzantin, l'organisme doit être neutralisé, de sorte qu'au brouillage des lignes d'interprétation dans la lumière de l'art byzantin succède un débordement par le massif et le mouvant. On quitte donc le contextuel par la vitesse et l'immense, de sorte que l'œil ne peut plus s'appuyer sur un agencement clair décortiquant les changements par la structure. Peu à peu, on glisse de l'ordonné au chaotique. Deleuze souligne ainsi que dans l'art gothique, « l'accident est partout »⁸⁵. Les apparences animalières et humaines ne sont perçues comme animales et humaines que par accident, parce que ce ne sont pas des visages à proprement parler, ce sont des têtes ayant des traits

⁸² *Ibid.*, p. 121.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 122.

d'animalité et d'humanité qui constituent « des zones d'indiscernabilité de la ligne, en tant qu'elle est commune à différents animaux, à l'homme et à l'animal, et à l'abstraction pure »⁸⁶.

Il y a donc ici un paradoxe, puisque pour fuir l'accidentel, le changeant, l'illustration d'un contexte, l'artiste passe la production d'un accident. Il faut donc ici distinguer « l'accidentel à représenter » de la « production d'un accident ». L'accident de l'acte de peindre n'est pas l'accident que l'on risque de représenter dans la simple illustration. On ne comprendrait pas la fuite de l'accidentel par de l'accident si on ne distinguait pas deux niveaux d'acception de ce terme. Il faudra l'expliquer par la suite, mais il semble y avoir ici, dans l'esthétique de Deleuze, une valorisation de l'accident comme possibilité de fuite, comme occasion, comme moyen de s'abstraire d'une nécessité organique qui riverait la représentation à un ensemble de connexions accidentelles. L'accident, dans la peinture gothique, serait donc l'échappée hors du champ illustratif, la volonté de quitter et de rompre avec la nécessité de l'ordre citadin pour retrouver un « réalisme intense ».

Cette échappée va s'accomplir dans la tendance qu'aura l'art baroque à constituer un art informel qui fait signe vers un plan de chaos. En traitant de l'art baroque, Deleuze souligne le paradoxe qui habite ce courant : un art qui semble organisé et qui pourtant accomplit la tendance à l'informel. Bien qu'il n'accorde que peu de place à cette voie dans *Logique de la sensation*⁸⁷, Deleuze verra dans l'art baroque l'augure de l'art moderne. Mireille Buydens rappelle ainsi, dans *Sahara*, que dans *Le pli*, « Deleuze octroie cette fois au Baroque la position la plus éminente puisqu'il en fait l'inspirateur direct de l'intuition (centrée sur les notions d'aformel et de figural) qui guidera l'art moderne »⁸⁸. Elle synthétise la place de l'art baroque en ces termes :

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Buydens M., *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, Librairie Philosophique J. Vrin, 2005, p. 137.

le Baroque apparaît, dans la lecture que nous en propose *Le Pli*, comme un art mû par une ambition *non représentative* (non pas représenter des essences, mais présenter des « manières » et des textures), travaillant par *déformation* (prolifération des plis noyant les contours) et *profondeur maigre* (souci haptique de la présence interne et externe de l'œuvre).⁸⁹

Plus d'ordre harmonique, plus de hiérarchie ; au lieu de cela, des captures éphémères, des agencements contingents. Le peintre s'est affranchi de l'organisme par une contingence plus affirmée que dans l'art gothique, car les libres choix d'agencement, parce qu'hasardeux, sont accidentels et permettent justement d'échapper d'autant mieux à l'illustration des accidents des contextes. C'est en ce sens que l'art baroque préfigure l'art moderne, par l'*aformel absolu* qu'il tente de réaliser. La peinture y est profonde dans sa distance avec l'illustration superficielle de l'optique ; elle affronterait réellement le chaos en s'affranchissant de l'ordonné. C'est en ce sens que l'art moderne s'inscrirait dans une continuité.

L'art moderne incarnerait une sixième voie pour la peinture, une voie pour poursuivre cette volonté de saisir l'intensité de l'infini au détriment du simple agencement optique. Néanmoins, si le Baroque accomplit un *aformel absolu*, quelle est la raison d'être de l'art moderne ? Abstraction faite des exigences d'un contexte, en quoi cette sixième voie dépasserait-elle la cinquième ? C'est que les précédentes voies artistiques conservaient encore « un rapport menaçant avec une narration éventuelle »⁹⁰, « on figure ce qu'on croit pouvoir toucher, mais on raconte ce qu'on voit »⁹¹. Il y avait donc nécessité à produire un art capable de « se rapprocher infiniment d'un fait pictural à l'état pur, où il n'y a plus rien à raconter »⁹². « Ce fait, dit Deleuze, c'est la constitution ou la reconstitution d'une fonction haptique de la

⁸⁹ *Ibid.*, p. 144.

⁹⁰ Deleuze G., *Op. Cit.*, p. 126.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

vue »⁹³, autrement dit, il s'agit de s'affranchir de tout risque de narration et de toute dimension optique, c'est-à-dire, quitter complètement l'organisme dans la production d'une surface seulement colorée ou la peinture d'une ligne ou d'un rond. C'est là l'intention de l'art abstrait comme refus de la détermination particulière au profit de l'expression, pour reprendre la distinction opérée par Dora Vallier. Il s'agit d'exprimer et non de circonscrire.

Au sujet de l'avènement de ce traitement du fait pictural à l'état pur, Deleuze conclut le quatorzième chapitre de *Logique de la sensation* sur cette phrase : « On dirait qu'une nouvelle Egypte se dresse, uniquement faite de couleur, par la couleur, une Egypte de l'accident, l'accident devenu lui-même durable. »⁹⁴ Evidemment, Deleuze parle de la peinture de Bacon dont le point culminant est la couleur, mais cette citation permet de relever un point fondamental sur la question de la fuite hors de l'organisme : l'accident. L'accident n'est pas le propre de la peinture de Bacon, il a sans doute une place dans l'ensemble de l'art moderne. En ce sens, tout le courant tenterait de toucher le fait brut par l'utilisation du contingent à l'encontre de la nécessité des structures organiques dont l'artiste tente de s'affranchir. Cézanne, par exemple, a bien compris que la représentation organique frustre la volonté de retrouver en peinture le devenir intensif de sorte qu'il faut trouver un moyen de représenter les faits bruts. Il ne s'agit plus de peindre les formes géométriques égyptiennes, parce que celles-ci ne sont pas des faits bruts, et il ne s'agit pas de la représentation d'un plan du chaos. Exprimer le dynamisme des forces est une ambition qui requiert l'expression picturale d'une contingence, si bien que Deleuze sent que la peinture moderne renoue avec l'intention égyptienne qui isolait la Figure tout essayant une approche plus chaotique, à savoir contingente.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

L'enjeu de la peinture du vingtième siècle sera donc de produire une image qui ne soit en aucune façon figurative et ce, grâce à l'acceptation de la contingence au sein du processus de production : refus des agencements rationnels, et irruption de l'irrationnel, de l'imprévu, parfois des tentatives pour présenter le chaos en montrant l'affrontement de forces, le mélange de couleurs, l'intensité des émotions au point de brouiller toute ligne d'intelligibilité, et ce d'autant plus lorsqu'il n'y a plus aucune ligne à lire, à l'instar des productions de Malévitch. Dora Vallier relève justement que

Malévitch, d'un bond, par un extraordinaire raccourci de l'imagination, voit l'extrême point de ce double processus de rationalisation quand il peint en 1918 son célèbre *Carré blanc sur fond blanc*. La forme absolue et la couleur absolue ne peuvent être que la fin de la peinture. Troublant message dont la portée ne fait que grandir avec le recul du temps. Le développement de l'art abstrait a fini par montrer les limites du rationnel qui ont déclenché, par contraste, l'irruption de l'irrationnel au sein même de l'abstraction. C'est à cette seconde phase de l'abstrait que nous assistons depuis la fin de la guerre.⁹⁵

Même l'abstrait, expression apparente de la structuration logique et de la mise en œuvre des formes géométriques, finit par se développer comme production de contingence, et ainsi, le passage par la géométrisation des images ne fut qu'un moyen pour quitter la narration, saisir le fait brut, l'absoluité des formes, mais là n'était pas la finalité de la peinture.

Cette tendance se vérifie aussi en sculpture, affirme Vallier en remarquant que

vingt ans après l'apparition des premières formes abstraites, les artistes qui ont cessé d'être figuratifs éprouvent de plus en plus le sentiment que leurs œuvres touchent le fond même de la réalité, qu'elles ne sont plus nullement abstraites et qu'il serait plus juste de les appeler *concrètes*.⁹⁶

Relevant que cette tendance est mise en œuvre dans les analyses contenues dans la revue *Art concret*, Vallier cite Jean Arp :

⁹⁵ Vallier D., *Op. Cit.*, pp. 26-27.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 210.

Nous ne voulons pas copier la nature. Nous ne voulons pas reproduire, nous voulons produire. Nous voulons produire comme une plante qui produit un fruit et ne pas reproduire. Nous voulons produire directement et non par truchement. Comme il n'y a pas la moindre trace d'abstraction dans cet art, nous le nommons : art concret.⁹⁷

L'art quitte ici l'enjeu purement formel pour retrouver la vie. Produire comme une plante, c'est créer dans la continuité du vivant, refuser toute prescription, tout programme prédéfini, tout réalisme attendu. La plante a bien un programme biologique qu'elle respecte, comme l'artiste a son propre chemin personnel, sa propre éducation, et ses conditionnements biologiques et sociaux ; reste que la plante qui produit le fait en étant jetée dans la contingence du monde : elle ne reproduit pas à l'identique, elle crée sa propre voie, sa propre ligne dans l'environnement qui est le sien, et cette invention est précisément ce qui lui permettra, par d'éventuelles malformations, anomalies, de survivre : en étant plus en avance que les autres, plus adaptée, aux variations contingentes de l'environnement. L'artiste est lui aussi jeté dans la matérialité d'un monde où il ne veut pas seulement être le rapporteur abstrait, le prophète des formes maîtrisées ou le témoin des faits. L'artiste se voudrait créateur au point d'aspirer à ce qu'art et création deviennent les plus parfaits synonymes.

L'artiste doit donc, au sein de son entreprise de création, rompre avec les processus d'existence dans lequel il se trouve jeté. A la manière des autres vivants, il lui faut s'approprier une manière de produire pour retrouver une situation de production qui ne soit pas représentation mais création. Or, le paradoxe dégagé ici consiste dans le fait que c'est la contingence qui garantirait la création libérée de la finitude, car nous disions plus tôt que la contingence de la vie quotidienne, les

⁹⁷ *Ibid.*

possibilités d'existence dans les territoires, n'étaient pas ouverts à la création supposant justement un mouvement de déterritorialisation se fondant avec le geste artistique, de sorte que seule la nécessité à retrouver le mouvement de la vie et son libre changement, conduisait à l'art. Il y a donc ici deux acceptions différentes de la notion de contingence : d'une part, la contingence intrinsèque au territoire constitué qui désigne tout ce qui peut y advenir, l'ensemble des possibles constitués par ce territoire, possibles qui dégagent un avenir dans lequel l'individu (et ici l'artiste) est constamment menacé de se trouver englué, et d'autre part la contingence dégagée par l'acte même de création : dans la liberté de cet acte déterritorialisant, un nouveau monde y est possible. Ainsi, avant de se demander comment parvenir à utiliser la contingence pour produire une production esthétique susceptible de se soustraire à la finitude, avant de s'interroger, donc, sur le mode de création d'un point de vue technique, nous aimerions clarifier ce paradoxe en précisant la notion de contingence dans le cadre esthétique.

2. LA VITALITE DES FORMES ESTHETIQUES

Qu'a donc à voir la contingence avec la question de la création artistique, avec le processus d'élaboration d'une œuvre ? Et pourquoi avons-nous fait face à une ambiguïté ? Nous venons de dégager deux aspects de la contingence qui retrouvent les deux sens distincts et traditionnels du terme. La contingence est d'abord ce qui peut être ou ne pas être conformément aux conditions de possibilités du contexte dans lequel une chose est considérée comme pouvant exister. Ensuite, la contingence désigne la réalité d'un fait qui, au sein même des lois dans lesquelles il est inscrit, advient selon un régime de coïncidence accidentelle. On peut remarquer que la première définition est celle qui désigne le régime de contingence dont nous parlions au sujet du champ de possibilités inscrites dans des champs (moraux, sociaux, politiques, économiques...) où les lois déterminent ce qui peut advenir, si bien que l'artiste entre dans un régime antagonique par l'acte de création de nouveauté dès lors que cette dernière conteste les attendus des lois en place. La seconde définition correspond à la coïncidence, à l'accident, de la création qui se confondrait avec une rupture inscrite dans le mouvement, dans le déplacement qu'opère l'artiste en se distinguant du champ dans lequel il vit.

La première définition du terme n'est pas celle que nous utiliserons ici pour penser le geste de création, mais il convient d'en dire quelques mots, parce qu'elle peut porter à confusion. La contingence dont il est ici question relève en effet de possibilité, et par là, dans la mesure où il s'agit de ce qui se dégage en puissance mais point en acte, on peut légitimement penser que l'actualisation de la possibilité serait

un acte de création. Mais dans le cadre de la réflexion que nous avons proposée précédemment, cette actualisation n'est pas une création mais une production prolongeant les règles de l'espace dans lequel elle est devenue possible. Toute la production industrielle est une actualisation de ce que des lois économiques et sociales coordonnent, de sorte que l'apparition d'un produit, bien qu'il puisse être jugé nouveau, ne répond pas à ce qui conditionne la création artistique : le besoin de faire rupture. Les productions contingentes de l'espace économique n'opèrent pas une rupture ; bien au contraire : elles tendent à conserver les acquis, à les prolonger, à garantir la pérennité de l'espace de production, à reconduire les règles de vie et assurer une stabilité relative dans la société. Toute création, à l'inverse, est susceptible de bouleverser ou de contester ces acquis, dès lors qu'elle rompt avec ce qui précède, et l'artiste, saisi par un appel, un besoin de rupture à la suite des tensions qui ont parcouru son existence, s'inscrit dans un régime d'opposition avec l'espace contingent. Il y a nécessité pour lui à s'opposer à cet espace, attendu qu'il ne devient pas artiste parce qu'il s'oppose : le fait d'être artiste implique de faire rupture. Rompre et créer de l'art seraient ainsi deux lignes d'existence, deux mouvements vitaux qui se confondent en une tension commune qui advient nécessairement pour retrouver les aspects les plus fondamentaux de l'existence : la reconduction d'un mouvement vital qui ne saurait renoncer à sa progression, à sa remise en question, à l'imposition d'une situation historique devant laquelle elle devrait s'incliner pour consacrer un régime d'existence fini.

Dès lors, quittant la finitude, l'individu créatif pénètre un autre espace de contingence : celui où aucune règle ne détermine ce qui peut advenir puisque le geste créatif est lui-même porteur des conditions des règles à venir. Comme nous l'avons dit en première partie, au sein d'un territoire, si un ensemble de mouvements y sont normés et cadrés, il n'en demeure pas moins qu'en son sein se trouvent les conditions

rendant possible un mouvement de déterritorialisation qui, parce qu'il ne sera plus relatif au territoire dont il s'extrait, opère la genèse d'un prochain territoire. Faire un tableau ou écrire un roman n'implique pas pour autant de construire un nouveau territoire, ce n'est pas toujours le cas, mais une œuvre réussie et achevée par l'artiste serait généralement un mouvement d'ouverture sur un autre régime d'existence, un autre monde possible, l'art étant une « machine à faire des mondes », pour reprendre les mots de Goodman cités en première partie. Et ces mondes supposent, pour naître, une situation de contingence hors de la nécessité du monde dont ils s'extraient par l'instrument de l'artiste, et les formes engendrées se constitueront de manière libre, sans obéir à la nécessité des règles qui, pourtant, concourent à permettre à l'artiste un geste conservant la cohérence nécessaire à l'intelligibilité, l'accessibilité, de l'œuvre.

C'est là tout le paradoxe de l'art : une nécessité de détachement, de genèse d'un geste de création, d'arrachement à un monde dépassé par la liberté d'effectuation de l'œuvre ouvrant sur un monde différent (le sien), mais dans le même temps, l'œuvre serait une expression de la civilisation dans laquelle elle a vu le jour, car ce qui l'a produite, c'est-à-dire l'artiste, son vécu, la technique et le matériau qu'il emploie, proviennent de cette civilisation. La rupture n'est pas, ici, une césure radicale faisant abstraction du passé ; la rupture est ici distinction vis-à-vis de ce qui la précède, et l'œuvre s'inscrit à la fois avec *et* contre la civilisation. C'est ainsi qu'Henri Focillon affirme, dans *La vie des formes* : l'œuvre d'art « relève d'une activité indépendante, elle traduit une rêverie supérieure et libre, mais on voit aussi converger en elle les énergies des civilisations »⁹⁸. Focillon perçoit l'œuvre d'art comme la production de formes vivantes, parce que l'art retrouve la vie et son infinie diversité au-delà de la finitude de l'existence dans laquelle les critiques tendent à la ramener :

⁹⁸ Focillon H., *La vie des formes*, PUF, Quadrige, 1943, p. 1.

ainsi s'accumule autour de l'œuvre d'art la végétation luxuriante dont la décorent ses interprètes, parfois au point de nous la dérober tout entière. Et pourtant son caractère est d'accueillir tous ces possibles. C'est peut-être qu'ils sont en elle, mêlés. C'est un aspect de sa vie immortelle et, s'il est permis de parler ainsi, c'est l'éternité de son présent, la preuve de son abondance humaine, de son inépuisable intérêt. Mais à force de faire servir l'œuvre d'art à des fins particulières, on la destitue de son antique dignité, on lui retire le privilège du miracle. Cette merveille, à la fois hors du temps et soumise au temps, est-ce un simple phénomène de l'activité des cultures, dans un chapitre d'histoire générale, ou bien un univers qui s'ajoute à un univers, qui a ses lois, ses matières, son développement, une physique, une chimie, une biologie, et qui enfante une humanité à part ?⁹⁹

Pour Focillon, bien que l'art soit toujours produit au sein d'une culture, et que par là il résulte, d'une certaine façon, d'un ensemble de paramètres culturels, il n'est pas qu'un aspect culturel qui concourrait à enrichir la civilisation ; l'art est vivifiant parce qu'il reconduit le mouvement de la civilisation dans le cours d'une exigence de vitalité fondamentale, et il n'est donc pas seulement l'expression, le miroir des caractéristiques d'une culture (il ne l'est que parce qu'il comporte un matériau, une technique et des symboles relevant du contexte de production de l'œuvre).

Focillon, au début de son ouvrage, insiste sur l'analogie entre l'art et la nature, en montrant que les formes de la nature obéissent à une nécessité au même titre que celles de l'art : le plan esthétique obéirait à une nécessité au même titre que le plan biologique, et la contingence n'aurait de sens qu'en tant que l'œuvre adviendrait de manière accidentelle, ce qui ne contredirait pas le fait que l'œuvre soit advenue par nécessité. Pourtant, cette dernière remarque nous apparaîtra aussi fausse que contradictoire dès l'instant où nous posons que nécessité et contingence s'opposent radicalement. Or, Focillon travaille le concept de contingence en commençant par relever la chose suivante :

Les rapports qui unissent les formes entre elles dans la nature ne sauraient être

⁹⁹ *Ibid.*, p. 2.

pure contingence, et ce que nous appelons la vie naturelle s'évalue comme un rapport nécessaire entre les formes sans lesquelles elle ne serait pas. De même pour l'art. Les relations formelles dans une œuvre et entre les œuvres constituent un ordre, une métaphore de l'univers.¹⁰⁰

Son utilisation du concept de contingence renvoie à la manière dont il emploie le concept de liberté, lorsqu'il pose que l'art relève d'une liberté déterminée à la différence des productions imitatives qui, elles, sont l'expression d'une liberté indéterminée. C'est qu'en relevant que la vie des formes obéit aux principes et aux lois naturelles, Focillon a introduit dans son esthétique la perspective déterministe refusant toute idée de création libre au sens où celle-ci s'affranchirait des lois pour fonder son propre régime de principes d'existence. Toute forme est la résultante nécessaire de ce qui a conduit à sa production, de même que tout mouvement de création formelle relève d'un nombre incalculable de facteurs qui, pourtant, sont bien réels : ainsi, l'agencement d'un tableau ou d'une mélodie, la composition d'un roman, sont des constructions déterminées par un ensemble de paramètres conscients et inconscients pour l'artiste. L'œuvre d'art est invention de forme, mais elle est semblable, par analogie, à la formation d'une nouvelle roche : une explosion peut engendrer par une pluralité de déterminations une forme originale, un agencement matériel singulier que la nature n'avait jamais connu avant. C'est à ce titre que la production de cette roche est dite contingente : parce que l'accident est venu contester le mouvement habituel du contexte, parce que la coïncidence a conduit à une inflexion des tendances qui tombaient sous la coupe du plus probable.

Mais l'improbable n'est pas pour autant indéterminé, il ne l'est que pour celui qui s'interroge sur ce qui est à venir, et lorsque l'explosion a lieu, elle est de fait engendrée par des déterminations, et c'est en ce sens que le contingent ne désigne ici que l'imprévu, ce qui nous apparaît comme une coïncidence. Mais la coïncidence n'est pas pour autant le hasard. Lorsque deux choses coïncident, elles sont

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 3.

déterminées à être dans le cadre de cette coïncidence par des facteurs ayant conduit à cette rencontre, et l'articulation qui est produite a beau nous apparaître accidentelle parce qu'imprévue et originale, elle n'en demeure pas moins matériellement déterminée. C'est ainsi que les formes ne se produisent pas au hasard et obéissent au mouvement déterminé de ce qui les précède. C'est en ce sens qu'on peut penser une contingence au sein de la nécessité, et on peut en effet défendre à la manière de d'Holbach que seule existe la nécessité tout en pensant la possibilité de la contingence, à la condition que la notion de contingence soit l'opposé du mot nécessité. Sera dit contingent « toute coïncidence qui n'est ni constante, ni même générale »¹⁰¹, pour reprendre l'expression d'André Lalande qui précise que ce sens de contingence « vient de ce qu'en pareil cas on se représente que cette coïncidence aurait pu ne pas avoir lieu, ou que le fait aurait pu différer en quelque chose, la loi ou l'idée principale restant la même ; mais il n'exclut pas l'idée d'un déterminisme régissant les contingences »¹⁰², de sorte qu'alors, nous nous représentons de la contingence au sein même de la nécessité. Pareille représentation est alors paradoxale mais non contradictoire.

Ainsi, l'idée de contingence conditionne ici deux choses : d'une part la possibilité de la nouveauté : des éléments adviennent en coïncidence pour engendrer quelque chose qui n'existait pas auparavant en acte (bien qu'à rebours, nous nous disons en nous-mêmes que cette combinaison était possible et aurait pu advenir plus tôt, alors même que cela ne s'est pas fait puisque les choses n'étaient pas déterminées à produire cette nouveauté), et d'autre part le fait que l'art suppose précisément cette contingence, cette coïncidence en tant que la création est justement ce qui sort de l'ordinaire, ce qui est extraordinaire, dans la mesure où rien ne nous aurait permis de le prévoir. Dès lors, ce qui nous intéressera n'est pas tant l'idée de la possibilité de la

¹⁰¹ Lalande A., *Vocabulaire de la philosophie*, PUF, Quadrige, p. 182.

¹⁰² *Ibid.*

création que la manière dont les déterminations coïncident pour produire quelque chose d'original, car la forme de l'art, nouvelle et imprévue, suppose que l'accident soit déterminé à advenir malgré des lois générales qui ne semblaient pas y conduire. Mais avant d'analyser la manière dont la contingence et l'accident sont des concepts opératoires pour penser la valeur de la rupture dans l'art, précisons encore la manière dont il faut entendre la production des formes dans l'espace de la création pour mieux dégager en quoi la genèse des formes de l'art relève d'une rupture.

Focillon analyse les conditions d'existence d'une œuvre, et insiste sur le fait que cette existence n'est possible qu'à la condition qu'il y ait séparation : « pour exister, il faut qu'elle se sépare, qu'elle renonce à la pensée, qu'elle entre dans l'étendue »¹⁰³. Qu'entend-il par séparation, et quelle différence y a-t-il entre une séparation et une rupture ? L'œuvre d'art n'existe pas tant qu'elle est entièrement connectée et articulée au contexte culturel dans lequel elle est inscrite. Cette idée peut être contestée, puisqu'on peut défendre l'idée selon laquelle l'œuvre n'a justement de sens que pour autant qu'elle parle de la civilisation dans laquelle elle s'inscrit, mais notons qu'une œuvre peut fort bien opérer une séparation avec la culture qui l'a produite en contestant les acquis tout en montrant justement un aspect de cette culture. Dans le cadre du cinéma, *La nouvelle vague* s'est justement séparée par ses objectifs de ce qui la précédait, et par le biais du propos de ses œuvres et de sa mise en scène, elle inscrivait dans l'espace culturel une contestation de l'ordre établi sur les plans esthétiques, mais aussi sur les plans moraux et politiques, tout en mettant en évidence les aspects récurrents de la société qui avait vu naître ce courant. *Pierrot le fou* est un exemple criant de cette ambiguïté que porte l'art, puisqu'il met en scène, en forçant leur trait, les aspects de l'aliénation au point de conduire des personnages à parler par le biais de slogans publicitaires. Dans la scène de la soirée, en début de film, Jean-Luc Godard oppose la soif de liberté de Ferdinand à l'enfermement, à la

¹⁰³ Focillon H., *Op. Cit.*, p. 3.

finitude des codes sociaux, à la stabilité étouffante des déterminations inscrites dans des territoires qu'il ne reconnaît pas comme étant les siens. Ferdinand ne fait pas que s'ennuyer, l'oppression est telle qu'elle conduit à l'explosion, soulignée par l'apparition du feu d'artifice filmé en lieu et place de la projection de gâteau dont s'est emparé le héros contestataire. Mais la scène souligne le fait que le film lui-même est contestataire, film portant le nom du héros frappé d'une folie. Le fou qu'est Pierrot s'oppose à l'aliénation, et le film, fou à sa manière, fait de même, pour refuser les déterminations conduisant aux attendus, brouillant les pistes, refusant les lignes habituelles pour construire sa propre échappée de façon accidentelle, contingente, suivant malgré cela une nécessité d'existence, une vitalité qui le traverse pour chanter le besoin de vie et de liberté de création contre le conservatisme inerte et dénaturant.

Faut-il la folie plutôt que l'aliénation ? Observons que le fou n'est pas un aliéné. L'aliéné est celui qui est autre que lui-même, qui a perdu toute possibilité d'être lui parce qu'il s'est vu imposer une identité qui n'est pas la sienne. Dans le cadre du film, les protagonistes de la soirée sont devenus les avatars du consommateur modèle : celui qui achète et vante le produit, et qui pense en terme d'efficacité relative au produit consommé, en venant à opposer à une question de shampoing les vertus d'une automobile. Face à l'imposition de ce carcan, l'individu n'a d'autre choix qu'une fuite à moins de tenter de vivre dans l'inconfort d'un entre-deux, et cette fuite conduit Pierrot à la folie, cet état dans lequel il ne sait plus précisément qui il est, ni ce qu'il veut, ou même *ce* qu'il est, car il se fait tout autant amant, que poète, qu'écrivain, qu'intrigant, que voleur, au point de le relever à la fois comme un problème (lorsqu'il est en proie au doute) et comme avantage, lorsqu'il vante les vertus de la vie. Et ce faisant, Pierrot proclame la beauté de la vie en relevant qu'elle consiste dans le fait de pouvoir faire ce que l'on veut, tournant le volant à droite, le tournant à gauche, et subitement conduisant l'auto jusque dans la mer. La voiture

coule comme pourrait le faire le film, et pourtant la vie des personnages se poursuit sans la gravité contenue dans l'accident. Le film lui-même, dans le courant de ces accidents, tient malgré toutes ces entorses à la bienséance et aux formes attendues de la narration pour suivre une tension qui lui est propre et marquer sa vitalité. La folie est ainsi l'immersion du personnage dans une attitude chaotique là où son aliénation eût été son entière soumission à l'ordonnement de la civilisation.

Mais Pierrot résiste comme le fait le film de Godard, parce que le chaos conduirait l'un comme l'autre à la négation entière de soi. Et ce soi, qui n'est aucune identité arrêtée, en formation, en gestation, en mouvement, existe, ici et maintenant ; et le film de suivre Ferdinand devenant Pierrot qui, marchant sur la plage, demande à Marianne :

Alors tu viens ?

- Oui. Où on va ?

- Dans l'île mystérieuse, comme les enfants du capitaine Grant.

- Et qu'est-ce qu'on fera ?

- Rien. On existera.

- Oh là là, ça va pas être marrant !

- C'est la vie.

Et que fait le film si ce n'est se contenter, ou plutôt essayer, d'exister ? « Pierrot n'est pas un film, c'est plutôt une tentative de cinéma »¹⁰⁴, dit Godard. Cette formule demeurée célèbre résume pourtant à la fois le contenu du film tout autant que sa forme. Dans son contenu, Ferdinand produit effectivement une tentative de vie, et cette tentative le conduit non seulement à refuser l'aliénation et les déterminations des lois générales du corps social traditionnel, mais elle le mène à embrasser l'art et plus seulement à le lire ou le contempler comme le ferait un conservateur féru d'œuvres révolutionnaires qui n'a d'autre objectif que de les commenter et les placer

¹⁰⁴ Godard J.L., *Les cahiers du cinéma*, numéro 171, Octobre 1965.

dans un musée. Ferdinand vit la poésie et passe à l'acte de l'écriture, et l'écriture n'est pas ici une occupation, c'est un acte de création qui fusionne avec sa tentative de vie. Sa vie est écriture comme son écriture est vivante ; mieux : il faut dire qu'il écrit sa vie de manière nécessaire, comme la vie le lui impose par les rencontres déterminantes qu'il fait, et pour lui ces rencontres sont autant de coïncidences, de sorte que le personnage est exemplaire de ce que nous relevions plus tôt : un tracé contingent au sein de la nécessité de vivre.

C'est en ce sens que, dans le film, la contingence devient un mode d'existence nécessaire pour être vivant et, par conséquent, créatif. La créativité conduira à la production de formes originales à la condition que l'artiste adopte le mode de l'essai, de la tentative, qu'il ne cherche pas à appliquer des règles cadrées mais qu'il s'applique lui-même dans l'ouverture de la création. Godard n'a pas réalisé un film dans le sens où l'œuvre produite n'est pas finie ; il tente quelque chose : autrement dit, il se jette dans le flux de la création sans que le résultat soit devancé. La production de *Pierrot le fou*, en tant qu'elle est une tentative, est un « devenir-film » et non un film. Exister, pour une œuvre comme pour un être humain, ce n'est pas être fini, c'est devenir et c'est pourquoi on ne peut qu'abonder dans le sens de Focillon lorsque celui-ci reproche le regard fermé et interprétatif porté sur les œuvres. Non pas que l'interprétation est à proscrire, mais qu'on a tôt fait de proposer un cadrage du contenu et de la forme de l'œuvre au lieu de la considérer dans son existence, c'est-à-dire dans son devenir. Et le film, comme le livre, la symphonie ou même le tableau, deviennent dans l'immersion accomplie par le spectateur, l'auditeur ou le lecteur, comme ils devenaient lors de leur effectuation première ; et peu importe que ce devenir diverge une fois l'objet vécu par le public, puisque dans les deux cas, dans sa gestation comme dans sa diffusion, l'œuvre vit d'une manière libre, à la différence d'un produit industriellement normé.

La saisie de l'œuvre, diffusée ou créée, suppose la saisie de sa forme, et cette forme n'est créative qu'à la condition qu'elle soit le fruit d'un processus vital, non pas au sens biologique mais au sens ontologique : l'œuvre vit, c'est-à-dire existe dès lors qu'elle est vécue par l'artiste ou celui qui l'investit. Elle vit parce qu'elle se constitue, parce qu'elle prend forme, et elle ne prend pas seulement forme dans la matière de la pellicule ou de la toile ou des ondes sonores, elle prend forme aussi dans le corps qui la saisit, dans le cerveau de celui qui la perçoit et dans lequel une forme se dessine. Dans le cadre du cerveau de l'artiste, sa prise de conscience de ce qui s'accomplit serait ainsi la possibilité d'une mise en œuvre de son savoir-faire, de sorte que « la conscience humaine tend toujours à un langage et même à un style. Prendre conscience, c'est prendre forme »¹⁰⁵, insiste Focillon. C'est dans l'esprit de l'artiste que l'œuvre se construit. Mais pour autant, il ne faut pas penser cette genèse comme une représentation en amont de ce qu'il y a à accomplir ; l'œuvre se dessine aussi dans son devenir, dans le courant de sa production. Ferdinand se décide à partir et l'œuvre de son existence va se constituer progressivement au fur-et-à-mesure des rencontres contingentes qu'il fera. De même chez l'artiste les aspérités de l'œuvre ne sauraient être programmées sous peine d'une composition maîtrisée au point d'être un produit artisanal et non artistique.

Cela signifie alors que la forme d'une œuvre d'art différerait de la forme d'un produit d'artisan par le fait que la finalité de l'œuvre n'est pas anticipée davantage que ne l'est sa forme ; et pour cause : si aucune finalité n'est attendue, aucune forme ne s'impose pour parvenir à l'accomplissement du contenu, à la différence de la forme exigée pour qu'un véhicule puisse se déplacer correctement. L'originalité de la thèse de Focillon tient également dans le fait qu'il comprend la création artistique comme une sorte de rêve éveillé. Suivant l'analogie avec le rêve, Focillon insiste sur cet aspect du rêve :

¹⁰⁵ Focillon H., *Op. Cit.*, p. 68.

Nous rêvons tous. Nous inventons dans nos songes, non seulement un enchaînement de circonstances, une dialectique de l'événement mais des êtres, mais une nature, un espace d'une authenticité obsédante et illusoire. Nous sommes les peintres et les dramaturges involontaires d'une série de batailles, de paysages, de scènes de chasse et de rapt, et nous nous composons tout un musée nocturne de chefs-d'œuvre soudains, dont l'invraisemblance porte sur l'affabulation, mais non sur la solidité des masses ou sur la justesse des tons.¹⁰⁶

La création artistique est perçue par Focillon comme analogue au processus du rêve, en ce sens que dans l'acte de création (à la différence de la reproduction), le créateur est tout entier jeté dans la genèse de l'œuvre, s'interrogeant au sein même de son mouvement, incapable d'en saisir la fin à la manière du rêveur qui découvre le monde du rêve sans présumer de l'issue du cauchemar, haletant au sein même d'une poursuite, incapable de prendre le contrôle total des paramètres de l'univers onirique alors même qu'il en est la condition qui le rend possible. L'artiste a posé les fondements de l'acte de création et a en lui, par son vécu, par ses fêlures ou par sa recherche du temps ou par ses amours insatisfaits, la raison d'être d'un mouvement de création dans lequel il s'inscrit, mais refusant la maîtrise pleine et entière de son geste, il découvre l'œuvre au moment où elle se fait et, comme nous le relevions dans la première partie à propos du texte de Henri Maldiney, ne fait qu'un avec l'acte de création.

L'artiste n'est plus au service d'un style, d'une tradition ou d'un vécu, et encore moins au service des masses susceptibles d'apprécier ses œuvres ; il est au service de sa création, ne créant pas pour s'apaiser ou se comprendre, mais créant pour le monde à venir, pour le territoire qui attend d'être créé. Remarquons ce que dit Focillon à propos de la différenciation opérée de fait par l'artiste vis-à-vis de sa propre culture :

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 71.

L'instant spirituel de notre vie ne coïncide pas nécessairement avec une urgence historique, et même il peut la contredire. Le temps qui porte l'œuvre d'art ne la définit pas dans son principe ni dans la particularité de sa forme. [...] L'artiste habite une contrée du temps qui n'est pas forcément l'histoire de son temps.¹⁰⁷

Nous avons commenté cette dimension dans la première partie de notre travail : à savoir que l'artiste serait toujours en différenciation, voire en opposition, avec son contexte culturel pour un ensemble de raisons qui lui sont propres mais qui seraient corrélées à l'exigence nécessaire de retrouver une vitalité dans l'existence dont les modalités quotidiennes sont devenues, consciemment ou non, insupportables. Et c'est aussi pour cela que Focillon ajoute : « Une mutation brusque dans l'équilibre de ses valeurs ethniques peut le placer en opposition catégorique avec le milieu, avec le moment et faire naître en lui une nostalgie révolutionnaire. Alors il cherche le monde dont il a besoin. »¹⁰⁸ Et le monde dont il a besoin n'est pas nécessairement le monde qu'il recherche consciemment, mais le monde qui se dégage de son geste de création, le monde qui se construit dans le déploiement de son désir de créer. Et même les artistes qui paraissent s'aligner sur les codes de leur société sont toujours des individus mus par l'exigence d'une création en devenir qui refuse la reproduction et la soumission. C'est pourquoi Focillon, à l'image de ce que nous disions à propos de la peinture hollandaise, relève que « certes il existe des génies tempérés, faciles, du moins apparemment, et portés par ce qu'un certain déterminisme appelle les circonstances heureuses. Ces grandes vies à surface plane cachent des conflits »¹⁰⁹. On ne sera donc pas surpris de lire Focillon dire, un peu plus tôt :

Rembrandt, d'abord peintre des solennités médicales, des dissections académiques, s'évade d'une Hollande propre, bourgeoise, rigoriste, anecdotique, amie de la musique de chambre, des meubles polis, des parloirs dallés, et rejoint la Bible, sa crasse lumineuse, sa bohème en guenilles, sa pouillerie fulgurante. Le ghetto d'Amsterdam était là, mais il fallait y pénétrer et

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 98.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

s'en emparer, il fallait y faire vivre, sous la défroque de la juiverie portugaise, l'anxiété de l'Ancien Testament au moment où il enfante le Nouveau, il fallait y faire briller l'apocalypse de la lumière, un soleil luttant avec la nuit dans des caveaux prophétiques. Au milieu de ce monde à la fois séculaire et vivant, jalousement fermé et plein de nomades, Rembrandt se place hors de la Hollande, hors du temps.¹¹⁰

Que cette disposition soit présente en l'artiste est une chose, qu'il ait cette tendance à se mettre hors du temps de son époque pour retrouver un autre temps ou un autre mouvement de la vie ou qu'il travaille à bâtir son propre territoire au-delà de celui qui l'abritait, tout cela est une tendance vraisemblable, mais celle-ci ne présume pas de l'efficacité de la tentative. Par quelle compétence ou quel talent l'artiste parvient-il à un tel déplacement dans son œuvre ? Comment l'artiste arrive-t-il à se jeter tout entier dans son acte de création en se gardant de l'imitation ?

Focillon juge qu'il ne le fait qu'au prix d'un acte de violence bien que la manière dont il parvient à solliciter cette violence ne lui paraît pas immédiatement intelligible : « Il sollicite dans son âme, tour à tour, je ne sais quelle faiblesse, je ne sais quelle ductilité des instincts. Enfin, avec hardiesse, il insère dans son époque un temps, un milieu nouveau. »¹¹¹ Si on peut remarquer la proximité de Focillon avec les considérations de Deleuze que nous mobilisons plus tôt, il faut s'attarder ici sur la notion d'*hardiesse*. Focillon opère ici un déplacement d'importance vis-à-vis de la problématique traditionnelle de l'esthétique, à savoir la question du jugement de goût. Il ne s'agit nullement de dire qu'il serait le premier à le faire ; il suffit de rappeler que Nietzsche ou Bergson, pour ne citer qu'eux, ont bien montré que l'essentiel, dans la création artistique, n'était pas la réception de l'œuvre et le jugement porté sur celle-ci, mais bien plus ce qu'implique un acte de création, ce que cela dit du geste créatif. Mais Focillon a ici le mérite d'insister sur la raison d'être de ce déplacement : la question du goût est une question inscrite dans le cadre culturel,

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 98-99.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 99.

là où la question de l'art, de sa gestation, est une question qui sort de ce cadre, pour retrouver, par là, un plan de réflexion ontologique, et pas seulement sociologique et psychologique. « Il nous est loisible d'admettre que l'histoire du goût reflète avec fidélité des données sociologiques [...] le goût peut qualifier les caractères secondaires de certaines œuvres, leur ton, leur air, leurs règles extérieures. Certaines œuvres qualifient le goût, le marquent profondément. »¹¹² Loin de renoncer à la question du goût, Focillon remarque donc une distinction nécessaire entre la question du jugement de l'œuvre qui dépend essentiellement du contexte culturel dans lequel sont inscrits les critiques, et la question du goût que l'œuvre remet au centre du débat, à la manière dont l'abstrait ou les agencements de l'art contemporain ont pu le faire au vingtième siècle. Une œuvre sera jugée selon les critères d'évaluation dont le critique dispose, selon son goût propre, selon des paramètres à la fois objectifs et subjectifs (l'un ou l'autre ou les deux, au fond, il n'est pas question de cette difficulté, ici), mais d'un autre côté, l'œuvre pose les jalons du goût à venir parce qu'elle insère dans la civilisation de nouveaux critères, une nouvelle proposition de lecture de l'esthétique, et elle le fait non pas en s'attachant à penser des rapports de proportion, un rythme, une manière de parler, autrement dit non pas en s'efforçant de produire une forme esthétique différente. L'œuvre induit, de fait, qu'elle sera une forme nouvelle puisque cette forme sert un fond retranché, soustrait, à une civilisation qui ne pouvait présumer l'émergence de ce contenu. En d'autres termes, parce que l'œuvre rompt avec le territoire qui l'a vue naître, elle implique un nouveau mode de lecture de l'art puisque tout son caractère formel sera au service de quelque chose de nouveau.

Or, cette nouveauté ne peut émerger qu'à la condition que l'artiste fasse preuve d'hardiesse, dit Focillon, ce qui implique que l'artiste n'est pas, dans le cadre de sa production, un individu jouissant passivement de son activité. L'artiste s'oppose, se

¹¹² *Ibid.*

distingue, et cette rupture est nécessaire parce qu'elle conditionne la possibilité de retrouver la possibilité d'une authentique naissance. Telle est la distinction entre une séparation et une rupture : là où la séparation est factuelle, accomplie, là où l'acte de séparer repose sur la distinction de deux plans, ou deux espaces, ou deux temps, la rupture est un mouvement hardi qui n'implique pas de distinction. Ainsi, pour séparer deux éléments, encore faut-il que ces éléments soient déjà distincts, tandis que rompre conduit simultanément à l'actualité d'une distinction. La rupture est un mouvement brusque à la différence de la séparation. Cette dernière est l'œuvre du chirurgien là où la rupture ne repose pas sur un savoir-faire maîtrisé : rompre, c'est brusquer, c'est briser une continuité avec hardiesse, c'est faire événement, de sorte que l'œuvre

à l'instant où elle naît, [...] est phénomène de rupture. Une expression courante nous le fait vivement ressentir : « faire date », ce n'est pas intervenir passivement dans la chronologie, c'est brusquer le moment. A la notion de moment il convient donc d'ajouter la notion d'événement, qui la corrige et qui la complète. Qu'est-ce que l'événement ? Nous venons de le dire : une brusquerie efficace.¹¹³

Cela signifie que pour s'opposer aux lois générales déterminantes de sa civilisation, l'artiste fait événement par son acte de création, et cet acte opère une rupture avec la ligne de temps qui était instaurée par le système précédant la genèse de l'œuvre. L'œuvre rompt avec la linéarité, imposant soudainement dans l'espace humain une discontinuité sans pour autant contester l'existence des déterminations qui y ont conduit. La création ne contredit pas l'existence du déterminisme, ici, elle s'y oppose, et elle le fait dans la mesure où elle génère elle-même de nouvelles déterminations, notamment dans le champ du goût ou encore sur le plan des idées :

Ces familles, ces milieux, ces événements provoqués par la vie des formes [comprendons ici, dans l'art] agissent à leur tour sur la vie des formes et sur la vie

¹¹³ *Ibid.*

historique. [...] C'est cette multiplicité des facteurs qui s'oppose à la rigueur du déterminisme et qui, le morcelant en actions et réactions innombrables, provoque de toutes parts des fissures et des désaccords.¹¹⁴

Rupture, brusquerie, événement, fissures, impossible dès lors de penser l'art comme la simple prolongation ou l'expression d'aspects de la civilisation. Si l'art provient de territoires, et en provient nécessairement puisqu'il faut bien que des déterminations aient conduit à sa production, il n'en demeure pas moins qu'il n'y a d'art que pour autant que l'œuvre se déplace abruptement hors de l'espace territorialisé dans lequel évoluait l'artiste, et c'est précisément par le geste artistique que celui-ci se distingue et rompt avec l'histoire et la société. Cette rupture est nécessaire parce qu'elle le conduit à la possibilité de la nouveauté, à celle de la transformation, et cette distanciation de tout un contexte remis en question par l'œuvre d'art est l'expression de la liberté comprise ici non pas comme un libre-arbitre affirmé par l'artiste mais comme un acte nécessaire qui se fonde lui-même par le mouvement de sa propre existence, de sorte que l'on peut dire que dans le cadre des productions littéraires, picturales ou musicales, « la forme, par le jeu des métamorphoses, va perpétuellement de sa nécessité à sa liberté »¹¹⁵.

La question à poser est, dès lors, celle de ce qui rend possible un tel déplacement. Nous affirmons ici que le mouvement de création suppose une rupture, mais la rupture, dans son sens le plus strict, est une séparation brutale. Comment expliquer alors que l'artiste, pourtant inséré dans la continuité de l'histoire et de l'espace de son contexte d'existence, soient amené à se déplacer vigoureusement hors de cette linéarité ? Si nous nous sommes demandé ce qui poussait l'artiste à opérer ce déplacement (le besoin nécessaire de sortie de la finitude), nous n'avons pas questionné le point de tension de cette sortie. Certes, une fêlure, une rencontre, la recherche du temps, sont des figures ontologiques susceptibles d'expliquer que

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

l'individu soit en quête d'une possibilité d'échapper à la finitude dans laquelle il est englué, mais par quel biais le déplacement est-il opéré ? Nous questionnons ici le mode opératoire de la création : quelle est la nature du geste créateur susceptible d'assurer une création réussie ? Comment s'assurer que la production artistique ne sera pas une replongée dans l'espace fini auquel on souhaitait pourtant échapper ?

3. L'ANOMALIE COMME POSSIBILITE D'ECHAPPER A LA FINITUDE

A moins d'être un produit d'imitation, une œuvre, en tant qu'elle est une création singulière, insère dans le milieu qui l'a vue naître l'existence d'une chose esthétique dont l'alliance du fond et de la forme rompt avec ce qui la précédait. Nous disions que créer signifiait rompre avec l'espace normalisé dans lequel évoluait l'artiste, mais faut-il pour autant juger que l'objet créé est anormal et que l'anormalité serait le secret de l'affirmation de l'art dans la civilisation ? Le milieu dans lequel évolue l'artiste est, de fait, un espace de normalité, c'est-à-dire un milieu régulé par un ensemble de fonctionnements économiques, sociaux, politiques, par un ensemble de lois conditionnant les échanges, les mouvements et les comportements. L'artiste s'affirme-t-il comme individu anormal au moment où il crée ? Actualise-t-il son anormalité dans le geste de création ? Si nous questionnons la notion de normalité, nous trouvons chez Canguilhem cette définition : « Un vivant est normal dans un milieu donné pour autant qu'il est la solution morphologique et fonctionnelle trouvée par la vie pour répondre à toutes les exigences du milieu »¹¹⁶, ce qui signifierait, appliquée à l'activité artistique, que le mouvement pourrait être qualifié d'anormal si celui-ci ne répond pas aux exigences du milieu et s'en différencie, voire les contredit.

Avant d'aller plus loin, attardons-nous sur le rapprochement que nous venons d'opérer entre art et vie, car on pourrait nous reprocher de penser une question esthétique avec des outils conceptuels réservés à la réflexion biologique. Pour défendre l'analogie opérée ici, nous avancerons deux arguments. D'abord, nous

¹¹⁶ Canguilhem G., *Le normal et le pathologique*, Quadrige, PUF, 2005, p. 91.

avons souligné à quel point la question de l'art n'était pas seulement un enjeu esthétique et en quoi le geste de création artistique était justement bien cela : un geste de création, et que par là, il était possible de le penser comme toute forme de création, bien qu'ayant ses spécificités, ce qui nous permettait de penser l'art comme quelque chose de vivant, une manifestation certes opérée dans la culture mais néanmoins un aspect de la vie et de son constant renouvellement de formes. D'autre part, la question de la normalité, distinguée de la notion d'anomal, est soulevée par Deleuze dans *Mille plateaux*, et si Deleuze aborde cette distinction au sujet du « devenir-animal », notamment, son texte n'a de cesse de se référer à l'art, essentiellement à la littérature et, plus loin, à la musique notamment. Faut-il s'étonner du fait que Deleuze cite systématiquement des œuvres artistiques à chaque page de *Mille plateaux*, alors même que les territoires dont il parle ne portent pas forcément sur des enjeux esthétiques, mais plutôt, semble-t-il, biologique, politique, économique ? C'est qu'au fond Deleuze ne construit pas un traité s'efforçant de lier ces différents plans, parce que même si le livre traite du capitalisme, par exemple, l'enjeu ne se situe pas sur le plan économique ou politique ou sociologique. L'enjeu porte sur bien plutôt sur l'étude des mouvements qui frappent la vie de la civilisation, des mouvements de déterritorialisation par exemple, et si l'art a tant d'importance, c'est parce qu'il n'est pas qu'un domaine esthétique ou de jouissance : l'art peint, décrit, chante ou filme la vie, et les formes de la vie sont perçues par nous via les prismes de la normalité, de l'anormalité ou de l'anomalie. C'est pourquoi penser la création dans une analogie avec le plan biologique, en faisant appel aux questions de normalité et d'anomalie n'est pas un contre-sens, mais bien l'occasion d'un éclairage sur ce qui constitue l'art dans la manière dont il exprime un processus vital.

Or, ce processus apparaît-il comme quelque chose d'anormal ? Le secret de la production des œuvres réside-t-il dans une rupture opérée vis-à-vis de la norme ? De

quelle norme parlons-nous, ici, à propos de l'art ? Au sein même de l'activité artistique, on peut penser qu'un style est la position d'une norme, puisque dès lors, en reprenant la définition de Canguilhem, on pourrait dire qu'une œuvre obéissant à la normalité d'un style s'affirme comme une solution recevable du point de vue de sa forme et de son intention afin de répondre aux exigences de ce courant artistique normant ce style. Là où l'espèce « serait le groupement d'individus, tous à quelque degré différents, et dont l'unité traduit la normalisation momentanée de leurs rapports avec le milieu »¹¹⁷, un courant artistique constituerait une unité analogue opérant selon le même principe. Et puisque le « vivant et le milieu ne sont pas normaux pris séparément, mais [que] c'est leur relation qui les rend tels l'un et l'autre »¹¹⁸, il faudra dire, par analogie, que la normalité des productions artistiques s'entend par rapport au courant dans lequel elles sont inscrites, courant qui lui-même est constitué par les articulations normalisées entre les œuvres et les formes et intentions qu'elles véhiculent de façon commune, à l'instar du courant abstrait ou du courant impressionniste. Dès lors, penser la production des œuvres d'art les plus vivantes devient problématique dans la mesure où si les œuvres sont inscrites dans un courant, seules celles qui se détachent de ce courant seront dites anormales, comme si elles manifestaient une certaine différence pathologique vis-à-vis de ce qui les précède. Or, toute œuvre se différenciant d'un courant ouvre potentiellement sur un autre courant par ses intentions et sa logique formelle, comme nous le disions en début de première partie, et cela d'autant plus qu'une œuvre n'est jamais seule (à l'exception des œuvres d'une vie, comme *Le maître et marguerite* de Boulgakov, susceptibles d'ailleurs de s'inscrire également dans les courants), elle fait partie de tout une série de productions, plus ou moins régulières, de la part de l'artiste et, ainsi, la vie artistique de l'artiste se constitue comme norme au sein d'elle-même, chaque œuvre faisant sens et forme par rapport aux autres. Il se dégage ainsi une

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹¹⁸ *Ibid.*

impossibilité à penser l'œuvre d'art comme anormalité, parce qu'au fond l'art est soit lui-même inscrit dans des territoires normés des courants, soit intégré au sein du reste de l'œuvre de l'artiste, soit produit de la civilisation qui comprend bientôt en quoi un roman ou une peinture pouvaient préfigurer les normes sociales et morales à venir. Dire qu'une œuvre d'art est analogue à une pathologie semble douteux dans la mesure où l'art a un caractère normatif du fait de l'action et des réactions de la culture qui le voit naître.

Dès lors, sa différenciation en tant que production d'avant-garde, originale ou révolutionnaire n'apparaît pas comme une divergence contingente ou une monstruosité ; l'art apparaît bien plus comme une mutation, et c'est pour cela qu'il est possible de penser l'émergence de l'art comme celle d'une anomalie et non une anormalité. Et c'est d'autant plus vraisemblable que Deleuze voit l'anomal comme « une pointe de déterritorialisation »¹¹⁹ dans *Mille plateaux* où il emprunte la distinction entre anomal et anormal à Canguilhem. L'anomal est analysé par Deleuze dans le cadre du devenir-animal, et le concept a ceci d'opérateur qu'il permet de penser l'individuation au sein de la meute : l'anomalie est une pointe, quelque chose en passe de sortir, sortie rendue possible au sein de la meute et qui, poussant hors de celle-ci, tend à une déterritorialisation. Difficile de parler de meute d'artistes, mais néanmoins, ne peut-on penser, au sein de l'uniformité apparente des courants artistiques, au sein de ces territoires bâtis, des pointes anormales se constituant comme ligne de fuite ? En pensant cette question de l'anomal, on peut alors se demander si le créateur d'anomalie constitue celle-ci en se positionnant au sein de son courant, ou bien au sein de sa culture. On pourra dire que c'est la même chose, puisque le courant artistique s'intègre à une culture, mais néanmoins, comme nous le disions en première partie, un artiste ne crée pas seulement par rapport à ses

¹¹⁹ Deleuze G., *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1980, p. 298.

prédécesseurs, ne se disant pas que l'essentiel consiste à rompre avec l'impressionnisme pour fonder le cubisme. Cézanne ne s'est pas positionné contre le courant dans lequel il puisait ses racines. En fait, il faut peut-être dire qu'un artiste ne se positionne pas contre quelque chose, contre une culture, contre un courant, contre un style, ou même contre sa famille, contre le pouvoir en place ; peut-être faut-il penser plutôt que l'artiste cherche tout simplement à se positionner, et que déjà cette recherche de sa propre place, cette recherche d'identité, est déjà une forme d'anomalie en devenir. Les peintres hollandais ne peignaient pas pour contester leur culture, car sinon l'auraient-ils dépeinte avec autant de passion et de grâce ? Il faut plutôt penser qu'ils cherchaient, dans cette peinture, à affirmer leur propre positionnement, et qu'inconscients de celui-ci puisqu'il n'était pas encore constitué, ils constituaient leur mouvement d'individuation dans cette activité artistique qui développait dans l'histoire de l'art et dans leur propre culture une nouvelle anomalie.

Ce qui rend complexe l'anomalie ici, c'est qu'elle peut s'entendre aussi bien au niveau individuel que collectif dans le champ artistique, ce qui ne semble pas être nécessairement le cas sur le plan biologique. Mais si nous considérons de plus près ce dernier plan, on peut remarquer qu'une mutation peut advenir vis-à-vis du groupe auquel on se rapporte mais également vis-à-vis de soi-même. Comme le souligne Canguilhem, en citant Geoffroy Saint-Hilaire : « être anomal c'est s'éloigner par son organisation de la grande majorité des êtres auxquels on doit être comparé. »¹²⁰ et cet éloignement, s'il est souvent constitué dès la naissance, peut aussi se constituer au cours de la vie, de sorte que l'analogie nous conduit à penser que, dans l'art, l'œuvre peut se présenter comme anomalie vis-à-vis de tout le reste des productions au regard de sa spécificité et de sa particularité organique, donc tant du point de vue de sa forme que de son contenu puisque l'organisation suppose une structure formelle

¹²⁰ Canguilhem G., *Op. Cit.*, p. 82.

mais aussi un agencement permettant la fonctionnalité. A la différence de l'anormalité, l'anomal ne présente pas d'aspect pathologique, et dans le cadre de l'art, cela signifie dès lors qu'une œuvre peut parfaitement fonctionner, faire sens et dégager des sensations de façon tout à fait opératoire tout en rompant avec la continuité du territoire dans lequel elle s'inscrit. Dans la vie d'un artiste peut survenir une mutation à l'image de celle qui s'opère chez Fitzgerald, et dans la vie d'une civilisation peut survenir une mutation opérée par l'anomalie constituée par un pionnier comme Manet ou comme Cézanne.

Si donc nous posons que l'anomal est un concept opératoire pour penser la production artistique, qu'est-ce qu'une œuvre anormale ? En quoi une véritable création artistique se constitue-t-elle comme anomalie ? Si nous considérons l'analyse proposée par Deleuze de cette notion dans *Mille plateaux*, que nous mettons pour l'instant de côté le fait qu'il mobilise l'art pour penser le devenir-animal et que nous essayons d'y lire les aspects d'un art qui se donnerait comme anomalie, nous lirons d'abord que cette définition :

a-normal, adjectif latin sans substantif, qualifie ce qui n'a pas de règle ou ce qui contredit la règle, tandis que « an-omalie », substantif grec qui a perdu son adjectif, désigne l'inégal, le rugueux, l'aspérité, la pointe de déterritorialisation. L'anormal ne peut se définir qu'en fonction de caractères, spécifiques ou génériques ; mais l'anomal est une position ou un ensemble de positions par rapport à une multiplicité.¹²¹

L'artiste qui produit une œuvre se positionne ainsi par rapport à la multiplicité dans laquelle il s'inscrit, mais cette position n'est pas normée selon des repères fixes : les repères se dissolvent dans le déplacement opéré par le geste de création qui conduit l'artiste à s'échapper par la bordure du territoire. Mais l'anomalie n'est pas ce qui dépasse de la bordure : elle est cette bordure en tant qu'elle indique jusqu'où

¹²¹ Deleuze G., *Op. Cit.*, p. 298.

s'étend la multiplicité existante. L'anomalie n'affirme dès lors pas une frontière, elle se constitue comme bordant, comme tirant le groupe tout autant qu'elle s'extrait du groupe, l'anomal est « un phénomène, mais un phénomène de bordure »¹²².

Et c'est précisément en ce sens, peut-être, que l'art fascine. En pensant la distinction entre l'individu anomal par rapport à la meute au sein de l'art, Deleuze cite le cas du capitaine Achab confronté à Moby Dick, fasciné par elle. Il poursuit la baleine parce qu'il sent qu'elle n'est pas un individu ni un monstre frappé d'une pathologie : c'est la frontière jusqu'à laquelle il lui faut aller, c'est une ligne de tension à poursuivre pour sentir l'existence de la multiplicité qu'il ne peut contempler en demeurant en son centre, dans ses positionnements habituels.

Les éléments de la meute ne sont que des « mannequins » imaginaires, les caractères de la meute ne sont que des entités symboliques, seule compte la bordure – l'anomal. « Pour moi cette baleine blanche est la muraille, tout près de moi », le mur blanc, « parfois je crois qu'au-delà il n'y a rien, mais tant pis ! » Si l'anomal est ainsi la bordure, on peut mieux comprendre ses diverses positions par rapport à la meute ou multiplicité qu'elle borde, et les diverses positions d'un Moi fasciné.¹²³

Mais qui est le Moi fasciné, ici ? Achab, certes, mais le lecteur n'est-il pas tout aussi fasciné qu'Achab ? Le travail de Melville ne consiste-t-il pas à nous fasciner au même titre que le marin au point que nous suivons les pages du livre comme Achab suit les signes de la baleine, de sorte que le livre, en lui-même, fonctionnerait justement comme l'anomalie qu'il met en scène ?

Or, nous disions justement en première partie que, dans l'acte de création, dans son ouverture, tout, une fois le seuil passé, se confond : l'artiste, la matière de l'art, l'idée, les sensations, tout se meut sur une même ligne d'extraction, un tracé déterritorialisant qui, lorsqu'il est convoqué par le lecteur, est remobilisé de la même façon. C'est aussi peut-être cela, l'un des principes de l'art : non seulement l'artiste se

¹²² *Ibid.*, p. 299.

¹²³ *Ibid.*, p. 300.

déterritorialise dans l'acte de création, mais le lecteur ou spectateur est susceptible de se mettre à poursuivre la même obsession. Au fond, ce serait une situation analogue à celle de la sorcellerie : le sorcier qui a incanté mobilise son savoir dans le grimoire, et ses successeurs feront acte de la même puissance incantatoire en lisant et formulant l'incantation rédigée par le sorcier qui les précède. Et Deleuze associe justement l'écriture à la sorcellerie, lorsqu'il affirme que « si l'écrivain est un sorcier, c'est parce qu'écrire est un devenir-écrire, écrire est traversé d'étranges devenirs qui ne sont pas des devenirs-écrivain, mais des devenirs-rat, des devenirs-insecte, des devenirs-loups, etc. »¹²⁴ Bien entendu, on n'est pas écrivain en décidant de l'être : on écrit, et on devient au sein même de cette écriture en train de se faire, comme on lit, et on devient au sein même de cette lecture en cours d'accomplissement. Mais cette écriture, qui convoque un monde qui se dégage dans la création, qui en incante les figures esthétiques, littéraires, les personnages et tous les démons qui seront sollicités dans l'histoire, est un acte de sorcellerie en tant que la sorcellerie est un acte de marginalisation, une pratique occulte qui se fait anomalie. Il n'y a rien d'anormal à se placer dans une cabane au fond des bois pour écrire, mais c'est un comportement que le reste de la meute dans laquelle est inscrit l'écrivain ne cautionnera pas puisque son geste, anomal, est un phénomène de bordure, qui peint les bords et les contours, et qui affirme être « le plus » marginalisé de la meute tout en découlant des normes qu'elle avait elle-même instituées. Tout village peut avoir son sorcier, toute société a ses artistes. Deleuze le souligne :

Les sorciers ont toujours eu la position anormale, à la frontière des champs ou des bois. Ils hantent les lisières. Ils sont en bordure du village, ou entre deux villages. L'important, c'est leur affinité avec l'alliance, avec le pacte, qui leur donne un statut opposé à celui de la filiation. Avec l'anomal, le rapport est d'alliance. Le sorcier est dans un rapport d'alliance avec le démon comme puissance de l'anomal.¹²⁵

¹²⁴ *Ibid.*, p. 294.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 302.

Faut-il donc penser l'artiste comme un sorcier ? Quelle alliance démoniaque a-t-il donc contractée ? Si le devenir-animal est affaire de sorcellerie, le devenir-artiste l'est-il au même titre ? Deleuze dit : « Si le devenir-animal prend la forme de la Tentation, et de monstres suscités dans l'imagination par le démon, c'est parce qu'il s'accompagne, dans ses origines comme dans son entreprise, d'une *rupture* avec les institutions centrales, établies ou qui cherchent à s'établir. »¹²⁶ La rupture à l'origine du devenir comme dans l'entreprise du devenir : si l'artiste est ce sorcier qui fait rupture avec l'institution (ici, la tradition de l'art ou encore l'ensemble de sa culture, voire les déterminations de sa civilisation, tout le territoire qui se dessine au sein de celle-ci ici et maintenant), alors l'art serait bien anomal et ses productions des pointes de déterritorialisation dans lesquelles l'artiste devient. Il faudrait dire qu'une œuvre se constituerait comme anomalie parce qu'elle romprait avec la multiplicité des possibilités inscrites dans le territoire en devenant elle-même un phénomène de bordure.

On pourrait reprocher à cette posture d'arracher à la pensée du devenir-animal un bagage conceptuel pour le plaquer sur la problématique de la création artistique. Pourtant, le devenir-animal n'est pas le seul devenir représenté dans l'art, et le devenir de l'art doit bien se manifester autrement que comme devenir-animal. Au fond, lorsque nous disions que ce n'était pas un hasard si Deleuze mobilisait autant l'art pour parler du devenir-animal, ne faut-il pas préciser que, s'il le fait, c'est parce que l'art a essentiellement affaire à la question du devenir, de sorte que le devenir-animal est manifeste dans certaines œuvres et que d'autres devenirs le sont tout autant ? Et si tel est le cas, alors le sorcier n'est pas seulement corrélé à la question de l'animalité et de la meute, le sorcier qui cherche l'alliance pour faire signe vers l'extrémité d'un territoire en se plaçant à sa bordure, n'est-il pas l'artiste lui-même ?

¹²⁶ *Ibid.*

Ici encore, initier ses propres œuvres, son propre style, sa propre alliance, n'est-ce pas faire rupture avec son propre courant artistique ? L'alliance avec le démon, alliance contre-nature, n'est-elle pas alliance contre le naturel esprit de ce courant qui se trouve tout à coup délimité par un phénomène nouveau : l'écrivain désigne la bordure par un mouvement vers l'extérieur : le courant artistique est bordé par ce que j'écris, je suis à la limite, je quitte le territoire, je quitte la multiplicité de mes prédécesseurs et je trace ma propre route, une ligne qui vient d'eux mais en même temps les fuit. Ne fais-je pas aussi rupture avec les attendus de la civilisation si, écrivain, je compte des histoires contre-nature ? Des histoires d'entités à la limite du compréhensible, indicibles et déconnectées de notre espace-temps telles celles qui hantent l'œuvre de Lovecraft ? Ne suis-je pas pareil à un sorcier tapi au fond des bois, guettant l'occasion de m'accoupler dans « des unions illicites ou des amours abominables »¹²⁷ ? C'est là une puissance d'alliance, génératrice de l'anomal, présente dans la malédiction qui touche la sexualité, dit Deleuze, et la sorcellerie est peut-être un accouplement impie avec les démons inspireurs qui font du sorcier l'artiste maudit de son époque.

De quel démon s'agit-il, alors ? Y aurait-il des démons, perçus comme des muses inspiratrices venues offrir leurs faveurs aux écrivains, poètes et musiciens ? Ces démons seraient-ils les fantasmes inconciliables que des artistes manifestent dans leurs œuvres ? Le devenir-animal d'Achab est-il le devenir-animal de Melville ? La baleine blanche est-elle le démon de Melville ? Deleuze a cité Lovecraft, dans le cadre du devenir-animal, mais il le cite aussi, et surtout, sur la question du devenir-imperceptible. Il souligne justement :

il ne faut pas attacher aux devenirs-animaux une importance exclusive. Ce seraient plutôt des segments occupant une région médiane. En deçà, l'on rencontre des devenirs-femme, des devenirs-enfant [...]. Au-delà encore, on trouve des devenirs-élémentaires, cellulaires, moléculaires, et même des

¹²⁷ *Ibid.*, p. 301.

N'y a-t-il pas là quelque résonance avec ce que nous disions au sujet de la nécessité de l'artiste à rompre avec la finitude, à ouvrir sur l'infini par le devenir du geste de création ? « Vers quel néant le balai des sorcières nous amène-t-il ? »¹²⁹, demande Deleuze, affirmant, par cette figure esthétique, que les incantations de l'art sont peut-être la possibilité pour nous de s'affranchir momentanément du fini pour retrouver ce qui se trame au-delà des territoires, quitte à ne trouver que le vide ou le chaos, ce qui, dans un mouvement de déterritorialisation, ne devrait pas être le cas si celui-ci nous conduit à toucher les bordures des territoires, à les constituer, pour contribuer à leur formation et leur déformation, à l'accomplissement du ou des territoires à venir. Car le sorcier est aussi un pionnier, qui ouvre les portes de l'espace-temps pour dégager dans les lignes du chaos, des espaces habitables pour ses fantasmes.

C'est ce qu'a fait Lovecraft. Celui-ci est marqué par un paradoxe fascinant que ne relève pas Deleuze et qui, pourtant, permet d'éclairer peut-être ce qui, dans son écriture, serait la marque anormale du devenir. Lovecraft est un pionnier de la littérature de l'horreur, mettant en scène des personnages découvrant des secrets de l'univers, à savoir que l'homme n'est rien comparé aux forces du cosmos et que d'autres entités vivantes et bien plus anciennes demeurent tapies au-delà des océans et des montagnes, et par-delà même l'espace et le temps. Loin d'être des dieux ou des démons (même si les successeurs de Lovecraft auront tendance à concrétiser le courant horrifique qu'il constitue pour en faire un « mythe » avec ses propres déités), les choses terrifiantes sont semblables à la baleine blanche d'Achab, marquant la bordure des phénomènes de la vie. Les personnages des romans sont souvent des

¹²⁸ *Ibid.*, p. 304.

¹²⁹ *Ibid.*

scientifiques, des hommes de lettres, ou du moins de grande culture, et certains peuvent manifester une sorte de magie, allant jusqu'à l'incantation de formules susceptibles de bannir les monstruosités, les *outsiders*, pour reprendre la formule de Deleuze, bien que ces incantations soient, du point de vue de Lovecraft, des manifestations obéissant aux lois de causalité du monde, susceptibles d'être expliquées si l'homme possédait les moyens de comprendre comment sont agencées les limites de notre espace ; la formule magique n'est dès lors pas l'occasion d'un accouplement avec un démon, mais simplement une formule mathématique ouvrant des portails matériels dans l'univers.

A y regarder de près, la littérature de Lovecraft semble ressembler à ses convictions. L'écrivain est un matérialiste radical, comme on en voit peu dans les années vingt en Nouvelle-Angleterre, et ses conceptions semblent l'éloigner justement de la pratique de l'art, tant il est, d'un côté, critique vis-à-vis des valeurs et aspirations humaines, considérant, à la suite de ses lectures de Nietzsche, la question de l'homme « au-delà du bien et du mal », et d'un autre côté conservateur des traditions qu'il juge nécessaires au confort de vie lorsqu'elles n'entrent pas sur le terrain de la superstition. A la fois conservateur dans les normes éthiques, et progressiste sur le plan scientifique, Lovecraft ne semble pas le sorcier susceptible de s'accoupler avec les muses. Les écrits philosophiques de Lovecraft ne cessent de montrer la dimension pragmatique de ses considérations existentielles, ardent défenseur d'une posture à la limite du nihilisme, ne reconnaissant la valeur de la morale que pour autant que celle-ci est relative à l'environnement de l'animal concerné, ici l'homme. Pour Lovecraft, l'homme n'a, dans l'absolu, aucune espèce d'importance :

l'histoire de la galaxie, du système solaire, de la terre, de la vie organique et de l'espèce humaine constitue un incident des plus secondaires et des plus temporaires, quelque chose d'inimaginable une seconde cosmique plus tôt, et que l'on aura complètement et définitivement oublié une seconde cosmique plus

tard.¹³⁰

Lovecraft semble au plus près de la civilisation, dans ce qu'elle a de plus matériel, critiquant de façon virulente toute propension au mysticisme et à la religion. A la fois homme de science et de lettres, il s'inscrit pourtant en marge, parce que son matérialisme a bien peu percé dans sa propre culture, et en un sens, sa vie est déjà un phénomène de bordure.

Certes, il fonde des positions sur ses lectures, et s'inscrit en cela dans la perspective d'un courant. Sa critique de la spiritualité rappelle par là-même ses prédécesseurs matérialistes, par exemple lorsqu'il dit, à propos de la conscience :

tout ceci n'est qu'une question de réactions physiques et chimiques et il est purement idiot, à notre époque, de répéter les erreurs de nos aïeux (toutes naturelles pour eux) et d'inventer un monde mythique « d'esprits » interpénétrant notre substance réelle et formant la base du concept de « l'immortalité ». Nos connaissances modernes en ce qui concerne les forces et la matière, le fait que nous comprenions que la personnalité des êtres organiques résulte de la complexité de leur constitution (de leurs glandes, de leurs cellules nerveuses, etc.) ne laisse plus en nous aucune place ni aucun besoin pour ce concept naïf de « l'âme », du ka ou tout autre double supposé du corps que nous reconnaissons comme la substance d'une créature humaine. Ce corps est formé par un arrangement naturel de forces universelles, et lorsqu'il meurt, il est impossible que perdurent la pensée ou le phénomène de la personnalité qui résultent uniquement du fonctionnement de ses parties matérielles. Lorsqu'il n'y a plus de pétrole dans la lampe, il ne peut plus y avoir de flamme.¹³¹

Il est révélateur de constater qu'alors même que Lovecraft a passé une grande partie de sa vie à l'écriture de nouvelles, il ait pris la peine de rédiger des écrits philosophiques, d'autant que ceux-ci, s'ils ont le mérite d'affirmer de façon synthétique une position claire et tranchée, reprennent des considérations à Épicure, Nietzsche et d'autres penseurs que Lovecraft ne cite pas mais à la suite desquels il s'inscrit (D'Holbach, Diderot, ou à la même époque en France, Félix Le Dantec dont il

¹³⁰ Lovecraft H.P., *Le cosmos et la religion*, Trad. P. Gindre, Robert Laffont, Collection Bouquins, tome 3, 1992, p. 1188.

¹³¹ *Ibid.*, p. 1189.

est très proche sur le plan des problématiques). Lovecraft a participé à quelques réunions et colloques entre hommes de culture, a conversé et échangé des lettres avec des intellectuels et scientifiques de son temps, mais si ces sujets le passionnent, pourquoi ce besoin de passer à l'acte de l'écriture puisqu'il ne s'agit pas des textes appelés à être publiés ?

C'est que Lovecraft souffre au quotidien, comme il l'avoue dans un autre texte philosophique : « confessions d'un incroyant ». A l'image de Fitzgerald, Lovecraft raconte pas à pas les moments qui l'ont marqué et qui ont infléchi la course de son existence. Il n'est d'ailleurs pas anodin que, comme Fitzgerald, l'écrivain ait recours à des considérations cyniques sur le libéralisme, comme on pourra en juger, Fitzgerald disant :

Voilà ce que je pense aujourd'hui : que l'état naturel de l'adulte doué de sensibilité est un malheur mitigé. Je pense également que chez l'adulte le désir d'affiner son caractère « l'effort permanent » (comme disent ceux qui gagnent là leur pain), ne fait en fin de compte que renforcer ce malheur – une fin qui met un terme à la jeunesse et à l'espoir.¹³²

et Lovecraft disant :

L'aspect stéréotypé du discours des idéalistes me rendait de plus en plus malade. [...] Je cessai d'adhérer sans restriction à Épicure et à Lucrèce et me séparai à contrecœur mais pour toujours du volontarisme en faveur du déterminisme. [...] Je ne reconnais le bonheur que comme un fantôme éthéré dont le simulacre n'est accordé dans sa totalité à personne, et dont bien peu peuvent se targuer d'avoir reçu ne fût-ce qu'une partie, et le fait qu'il soit le but ultime de tout effort humain m'apparaît comme un mélange grotesque de farce et de tragédie.¹³³

On identifie ici le semblable dans leurs existences respectives, toutefois,

¹³² Fitzgerald F.S., *Op. Cit.*, p. 89.

¹³³ Lovecraft H.P., *Confessions d'un incroyant*, Trad. P. Gindre, Robert Laffont, Collection Bouquins, tome 3, 1992, p. 1201.

Lovecraft n'est pas marqué par une fêlure et n'a pas connu un effondrement ou une impossibilité à écrire. Il faut penser ici à un proche de Lovecraft, Clark Ashton Smith qui, écrivain d'horreur et de fantastique empreint de mysticisme, passa des décennies sans écrire le moindre mot. L'impossibilité d'écriture a frappé Smith comme elle a frappé plus ponctuellement Fitzgerald. Tous les deux, malgré des croyances différentes, mettent en scène la décrépitude, le sentiment de la perte, la question de la mémoire, et même s'ils traitent d'enjeux somme toute fort différents, ils semblent hantés par la fragilité d'un idéalisme frustré et attaqué par l'aridité du monde. Lovecraft n'affiche aucune déception, dans le sens où l'état d'âme ou la contrariété semblent constamment circonscrits par la froideur de l'exercice de la raison. Lovecraft, dans ses écrits analytiques, n'a de cesse de renvoyer au relativisme des valeurs, à la matérialité du monde, certes pour faire voir la réalité qu'il considère être celle qu'il faut reconnaître, mais aussi semble-t-il pour toujours accepter de façon pragmatique les déceptions que lui impose la vie. De ce point de vue, il n'a pas attendu l'âge avancé de Fitzgerald pour parvenir à un mode de conciliation : toute son existence a consisté à résister de façon très consciente aux turpitudes de son environnement et aux fausses valeurs dont les manifestations pratiques l'auraient rongé chaque jour s'il ne les avait condamnées depuis longtemps.

L'anomalie de Lovecraft (et peut-être *qu'est* Lovecraft, puisqu'après tout, l'écrivain lui-même est peut-être ce phénomène de bordure au même titre que ses œuvres ou les figures littéraires habitant ses œuvres) ne se situerait donc pas nécessairement dans la posture qu'il entretient avec le monde. Si c'est dans l'art que se manifeste l'anomal, on doit pouvoir identifier celui-ci dans l'écriture de l'américain, et là, celle-ci présente un paradoxe retentissant : Lovecraft, le matérialiste, le pragmatique, le froid rationaliste, use de prose, compose de la poésie, rédige des échappés oniriques, bâtit le monde du rêve, et met en scène cultistes et sorciers. On l'a dit, tout a une dimension matérielle chez Lovecraft, et pourtant,

l'esprit du rêveur est transporté dans un monde onirique où le temps change de vitesse d'écoulement (*Démons et merveilles*), ou encore un mort s'élève de sa tombe pour réaliser qu'il n'est plus de ce monde (*Je suis d'Ailleurs*). S'il ne prend pas totalement le contre-pied de sa pensée philosophique dans ses œuvres, il semble pourtant s'affranchir de certaines règles de la matière qu'il s'évertuait à défendre. Ne serait-ce pas ici que ce trouve le phénomène de bordure de Lovecraft, dans la tension paradoxale qui l'habite dans sa création ?

Lovecraft a précisément pensé son écriture, jusqu'à rédiger des textes sur l'art d'écrire. Dans l'un d'eux, on trouve ceci :

Si les modernes étaient vraiment scientifiques, ils comprendraient que leur parti pris d'une conscience de soi les rend complètement étrangers aux créateurs de progrès artistiques véritables. L'art véritable doit être par-dessus tout inconscient et spontané, et c'est précisément ce que n'est pas le fonctionnalisme moderne. Jamais les théoriciens qui se sont contentés de s'asseoir et de mettre au point une théorie pour « exprimer » leur époque, ne sont vraiment parvenus à le faire. Ce qui « exprime » véritablement une époque c'est la créativité libérée des entraves et des théories des artistes qui se contentent de faire ce qu'ils ont envie de faire, qui font ce qu'ils croient être beau sans se demander pourquoi cela est beau, ni si cela symbolise mathématiquement la politique, l'économie, les matériaux bruts, les méthodes d'ingénierie et les outils de la civilisation qu'ils connaissent.¹³⁴

Il y a là deux remarques révélatrices du problème qui habite l'œuvre de Lovecraft. D'abord, ce dernier lève la contradiction qu'on aurait pu relever pour critiquer ses positions : l'écriture et l'art ne sont pas des opposés de la science ; il faut être justement un vrai scientifique pour comprendre ce qu'est l'art et que celui-ci est l'expression de données inconscientes en plus du donné matériellement présent. Cet inconscient est chez Lovecraft la conséquence d'activités physico-chimiques de son cortex, mais il n'en demeure pas moins qu'il est l'expression de ce qui échappe à l'homme qui crée, et cette échappée est précisément un avantage pour l'écrivain, parce que si, dans le quotidien, Lovecraft se contrôle à la manière du puritain

¹³⁴ Lovecraft H.P., *Héritage ou modernisme : l'intelligence de l'art*, Trad. P. Gindre, Robert Laffont, Collection Bouquins, tome 3, 1992, p. 1230.

conservateur qu'il est, c'est dans l'écriture que se relâchent les angoisses, tensions et terreurs latentes. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Lovecraft voyait dans le fait d'utiliser une machine à écrire le danger de perdre toute capacité à écrire en prose, car le geste trop maîtrisé (nous reviendrons bientôt sur ce paradoxe), peut conduire à l'impossibilité de libérer l'inconscient, exprimer la sensation et faire art.

Ce que veut exprimer Lovecraft, c'est la terreur ; mais pas celle d'un pêcheur attendant le courroux divin, ni celle de l'homme marqué par la prédation de ses congénères ; plutôt une terreur cosmique. On a proposé bien des interprétations pour saisir ce qui avait amené l'écrivain à produire son étonnant bestiaire et ses histoires de cités cyclopéennes, et certaines consistaient à penser le racisme de Lovecraft, sa xénophobie et sa haine des autres et de la vie comme autant de tensions parcourant son œuvre, de sorte que la baleine blanche qu'est l'entité cyclopéenne Cthulhu ne serait que l'avatar de l'étranger envahissant les terres de l'humain. Cette interprétation nous apparaît aussi réductrice et unilatérale qu'inappropriée, parce que si Lovecraft a toujours affiché sa xénophobie et sa préférence patriotique pour le monde anglo-saxon, il n'y a aucune détestation de la part de l'écrivain pour les baleines dévoreuses d'hommes. Bien entendu, elles débarquent sur nos terres, sont à nos portes, on les entend dans leur étrange sonorité et on les perçoit parfois dans leurs formes disgracieuses, mais associer la créature crainte à la présence de l'africain ou de l'asiatique dans l'environnement prochain de Lovecraft conduit à oublier que pour l'auteur toutes ces considérations de culture et de civilisation n'ont au fond pas de sens. Evidemment, on pourra rétorquer que puisque c'est l'inconscient de l'écrivain qui se manifeste dans l'œuvre, toutes ses peurs dépassent sa rationalité de matérialiste, et sa haine des autres et de la vie ressurgirait. Mais d'où a-t-on lu que Lovecraft détestait la vie. « Contre la vie », vraiment ?

N'est-ce pas plutôt une ode épouvantable à la réalité de la vie, que nous offre

l'écrivain de Providence ? Et cette réalité n'est à nul moment ramenée à un degré négatif. Lovecraft fait l'éloge de la puissance du cosmos, l'éloge de la puissance de la philosophie de Nietzsche, ou encore l'éloge de l'infinie reconduction et pluralité des formes de la vie. La vie ne se résume pas à nous, au contraire, elle est partout dans les étoiles où demeurent d'autres espèces, d'autres Choses, des Outsiders qui sont autant de manifestations du vivant, et pensant à cette vie, les personnages de Lovecraft se mettent à rêver de mondes aussi merveilleux qu'effrayants. Le point d'équilibre de ses œuvres, ce qui fait de son œuvre un phénomène de bordure, ce n'est ainsi pas un racisme ou une haine du vivant ; c'est bien plutôt le fait que Lovecraft a vu dans la vie « quelque chose de trop grand, de trop intolérable aussi »¹³⁵, ainsi que Deleuze le relève à propos de tant d'écrivains et de peintres. Deleuze précise : l'artiste a vu « les étreintes de la vie avec ce qui la menace, de telle manière que le coin de nature qu'il perçoit, ou les quartiers de la ville, et leurs personnages, accèdent à une vision qui compose à travers eux les percepts de cette vie-là »¹³⁶. C'est que Lovecraft a une perception toute personnelle de sa ville, de la société américaine, il perçoit Providence, New-York, les étrangers, les scientifiques, les autres écrivains, et il a beau rester cloîtré chez lui après son divorce, il est habité par toutes ces perceptions qui ne se limitent pas à ce qu'il voit, mais qui relèvent aussi de ce qu'il a vu, ou de ce qu'il pourrait voir (Lovecraft lit énormément). Or, « le but de l'art, avec les moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensation, un pur être de sensation »¹³⁷ Nous reviendrons un peu plus tard sur la question de l'affect et de la sensation. Qu'il nous suffise pour le moment de remarquer à quel point l'écriture a été le moyen pour Lovecraft de construire une littérature perceptive au sens le plus

¹³⁵ Deleuze G., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1991 p. 161.

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 161-162.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 158.

littéral, en ce sens que la perception est un acte particulier, la saisie d'une fleur, d'un navire ou d'un livre, alors que « les percepts (y compris la ville) sont les paysages non humains de la nature »¹³⁸. Cela signifie que l'écrivain, par une synergie étonnante entre saisie consciente de la vie courante et projection de ses terreurs inconscientes, construit un monde qui, s'il ne met pas en scène explicitement ce que l'auteur a perçu, dégage ce qui est fondement même de ces perceptions, et chez Lovecraft, cela signifie : percevoir ce qui, dans le quotidien parfaitement policé de l'existence, relève d'une dimension cosmique.

Et tout relève de cette dimension cosmique, mais pas dans le rôle ou les valeurs. Non, justement, point de concepts éthiques et de valeurs mobilisés dans ces œuvres, mais au contraire, la considération perceptive de la matérialité de ces choses, de ce qu'une fourmi vue à grande échelle devient une horreur abominable, de ce que notre peau greffée sur des feuilles d'arbre devient épouvantable alors même que nous la caressons chaque jour, de ce que nos yeux, à peine écarquillés, deviennent inhumains au point que, sans le jeu subjectif et relatif des paupières, c'est la froide objectivité du cosmos qui nous contemple, chaque nerf ensanglanté nous rappelant de quelle matière la chair est faite. On comprendra donc que l'horreur chez Lovecraft n'est pas psychologique, n'est pas une peur de l'autre, mais qu'il s'agit d'une horreur cosmique, qui renvoie à la peur primale de ce qu'est la vie tout autant qu'au besoin de la retrouver, de sorte que l'écrivain convoque tant de formes anormales dans ses nouvelles pour tracer une ligne de fuite hors du champ de perception traditionnel, pour arracher à toutes ces constructions la sensation qu'un plan plus fondamental demeure au-delà de ces apparences agencées selon les valeurs et le prisme de nos habitudes.

Comme ses personnages, l'écrivain œuvre à libérer la vie, car « il s'agit toujours

¹³⁸ *Ibid.*, p. 160.

de libérer la vie là où elle est prisonnière, ou de le tenter dans un combat incertain »¹³⁹, et ce combat, semblable à celui des autres artistes, Fitzgerald, Melville, Lovecraft, le mènent à leur manière, avec leurs propres personnages, avec leurs propres peurs inconscientes. A chaque fois, quelque chose pousse à quitter une finitude insoutenable qui force la création comme la pensée. Il est troublant de constater à quel point Lovecraft s'est enfermé dans une finitude matérielle, ne sortant presque pas de chez soi, pour ouvrir les portes des mondes à la pointe de sa plume. Il l'a fait à la manière du sorcier qu'évoquait Deleuze, en marge de la civilisation, en bordure, représentant à l'écrit les pointes de déterritorialisation à suivre, laissant l'inconscient le guider dans le choix des figures esthétiques à présenter tout en pensant avec une extrême précision les techniques de narration. Et ces figures qui hantent sa littérature sont celles de ces habitants d'autres mondes, conviction que Lovecraft a fondé sur la probabilité que la vie a bien du éclore ailleurs. Il y a ainsi un anomal dans la posture de Lovecraft, mais aussi un anomal de son œuvre, et en même temps un anomal poursuivi par ses propres personnages. Ces hommes ordinaires dépeints poursuivent leur propre baleine blanche (premier plan), et l'histoire, elle-même, telle qu'elle est contée, comme par exemple un personnage commençant par dire qu'il va mourir et qu'ils vont venir le chercher, est anormale, dans la mesure où elle est l'inscription dans l'espace culturel d'une littérature non pas seulement d'horreur, mais une littérature de la vie, dans ce qu'elle a de plus cosmologique (deuxième plan). Enfin, l'acte même de production de ces œuvres, dont les scènes sont arrachées aux perceptions quotidiennes pour saisir les percepts d'une vitalité oubliée par ceux qui vivent insouciant au village du sorcier, sont l'expression de l'acte d'anomalie constitué par les obsessions de l'auteur, ses terreurs et angoisses qui marquent son besoin de se retrancher pour marquer cette pointe, cette bordure sur laquelle il se meut, fuyant le monde, quittant un territoire qui lui

¹³⁹ *Ibid.*, p. 162.

semble par trop oublier la réalité de la vie (troisième plan).

Et pourtant, l'écrivain n'a de cesse de critiquer l'anarchie et la déliquescence des valeurs, tout en se sachant lui-même iconoclaste. Il est irrémédiablement écartelé entre le besoin de finitude et l'exigence de s'en abstraire parce qu'il sait à quel point cette finitude manque de sens sur un plan cosmologique. Il y a, irrémédiablement, dans l'art véritable, ce besoin de retrouver la vie par l'inscription dans le champ vécu d'un mouvement anomal salvateur et peut-être cathartique. Cet anomal permet peut-être ainsi la libération dont nous parlions précédemment, et Lovecraft, enfin, rejoint précisément Deleuze sur cette question de la libération de la vitalité :

L'art pour être vrai, doit exprimer tous les aspects de nos sentiments [...] Notre attachement aux symboles familiers (...) est en réalité l'expression la plus authentique possible de la force vitale et obstinée de la race. C'est la lutte pitoyable de l'ego contre l'inéluctable changement qui mène à la détérioration et à la disparition dans des ténèbres sans fin. De cette lutte pour survivre et intensifier ses forces dépend toute l'épopée de la vie organique. Cela motive toutes nos actions et donne naissance à notre ancestrale et persistante illusion d'immortalité.¹⁴⁰

Il faut donc comprendre que l'acte de création doit bien être un acte de résistance, mais pas un acte de contestation, d'opposition à la vie. Il s'agit bien plutôt de résister en faisant vivre les images, souffrances et désirs inscrits dans la mémoire, extirper de nos perceptions mémorisées les formes les plus fondamentales qui nous reconduisent vers la vie, et c'est justement l'intensification de notre force, qui repose sur ce que nous avons engendré dans le cerveau qui détient l'histoire de nos perceptions, qui peut nous permettre de sortir d'une finitude centrée autour d'une lutte contre le changement.

Lovecraft est bien un conservateur dans son territoire de Providence, mais il n'en demeure pas moins qu'il circule sur une ligne de fuite dans son geste de création, acte de déterritorialisation qui le reconnecte au mouvement de la vie dans

¹⁴⁰ Lovecraft H.P., *Op. Cit.*, p. 1229.

sa perspective la plus large possible, cosmique. On voit bien ici pourquoi dire que c'est sa résistance de xénophobe et de raciste qui produit son art était une erreur. Cette xénophobie est au contraire ce qui lui permet de s'accrocher à un territoire auquel il n'attache pas d'importance en soi. Paradoxalement, cette xénophobie est l'expression de sa volonté de rester parmi ses pairs puisqu'elle est acte de résistance, de refus du changement. Mais son art guette les agencements anomaux susceptibles de le conduire à intensifier sa puissance d'exister. Pour retrouver l'objet de sa conviction, Lovecraft a donc dû dévier de la ligne d'existence traditionnelle de ses pairs sur le plan des particularités de ses observations philosophiques et éthiques, tout comme son œuvre a opéré une déviation vis-à-vis de la tradition littéraire dans la construction d'un style nouveau et de figures jusqu'alors non manifestées dans la littérature, tout comme ses personnages dévient des conditions d'existence rangée pour ouvrir les portes des autres mondes au lieu de rester les sages professeurs et bibliothécaires qu'ils pourraient être. C'est précisément cela l'anomal, disait Canguilhem : « toute déviation du type spécifique ou en d'autres termes toute particularité organique que présente un individu comparé à la grande majorité des individus de son espèce, de son âge, de son sexe, constitue ce qu'on peut appeler une Anomalie »¹⁴¹.

Faut-il alors penser que la déviation manifestée dans l'art se produit parce que l'artiste l'a maîtrisée du début à la fin ? Vraisemblablement non, puisque nous relevions que la création de l'œuvre se constitue comme une ligne de déterritorialisation pour l'artiste qui se déplace lui-même dans cet acte, de sorte que, non seulement il n'est pas dans une situation de maîtrise stable, mais il est, de plus, en mouvement, en recherche, dans un espace absolument contingent, où tout est possible dès lors que le territoire des possibilités finies a été quitté. Dans une telle

¹⁴¹ Canguilhem G., *Op. Cit.*, p. 82.

situation, on imaginerait aisément l'artiste échouer à produire un art qui soit compréhensible et qui suscite de l'émotion pour son public. Pourtant, les grands peintres, les grands écrivains, sont des personnes qui, malgré la dimension révolutionnaire de leur création, captivent ou finissent par captiver, en proposant une cohérence globale de l'anomalie de leurs œuvres, puisqu'en effet, l'anomal n'est pas à l'extérieur du champ explorable par les individus : il borde leur territoire dont il s'échappe, mais il n'est pas suffisamment éloigné pour devenir inatteignable, de sorte que les œuvres anormales conservent une part d'accessibilité, d'intelligibilité. Mais dans ce cas, comment expliquer cette cohérence, car d'un côté l'artiste est dans un déplacement qui l'oblige à explorer des territoires inconnus qu'il est en train de fonder et d'un autre côté, il demeure accessible ce qui suppose qu'il conserve, d'une certaine manière volontairement, sa capacité à rendre ses créations lisibles ou regardables et, dans les deux cas, appréciables. Ce que nous aimerions clarifier à présent, c'est donc la manière dont ce paradoxe est levé par l'artiste : comment une œuvre d'art, par nature acte de création anomal et imprévisible conserve-t-il ses lignes d'intelligibilité ou d'appréciation ? Comment l'artiste procède-t-il pour mêler adéquatement l'exigence technique de structuration qui rendra sa production accessible et l'exigence de création anormale ? Nous pourrions le dire encore autrement : puisque l'anomal n'est ni l'anormal, le monstrueux inaccessible et repoussant, ni inscrit au sein de l'espace normalisé, comment s'assurer que la production artistique, qui s'exprimerait comme anomal, demeure ce phénomène de bordure, demeurant au plus près d'un précipice dans lequel elle ne tombe pas ? Ou encore, comment l'artiste s'assure-t-il de quitter l'espace de finitude tout en conservant des aspects de celui-ci sans sombrer dans le chaos susceptible de l'avaler dès lors qu'il cherche à saisir le caractère infini des possibilités d'existence et de création ?

CHAPITRE 2 – LA RUPTURE DANS LA CONTINGENCE DE L'ŒUVRE

1. MAITRISER LA CONTINGENCE

Si nous résumons ce que nous retiendrons du premier temps de cette deuxième partie, nous pouvons dire que l'artiste rompt par son entreprise de création avec la continuité du territoire dans lequel il était jeté puisqu'il s'approprie par son art la matière de son territoire à venir, il opère un mouvement de déterritorialisation qui suppose une rupture avec le champ de possibilités acquises du territoire normé ; nous pouvons dire ensuite que ce mouvement de rupture obéit à une nécessité vitale de transformation qui exige l'événement de la création pour assurer un renouvellement des formes, création qui doit se conduire dans un espace de contingence dans la mesure où les formes de l'art, exigées nécessairement, doivent s'actualiser de manière libre, et par conséquent en rupture avec leur milieu ; nous pouvons dire enfin que l'œuvre d'art se donne à voir comme anomalie en tant qu'elle se déploie comme la bordure d'espace normalisé dont elle transforme la matière sans pour autant basculer dans le chaos et la monstruosité. L'art rompt donc avec un milieu dont il est l'extrémité mouvante et se doit de se donner les moyens d'une telle effectuation, moyens qui requièrent de réaliser efficacement cette éloignement, et celui-ci ne se ferait qu'au prix d'une marginalisation soudaine et radicale, d'une rupture.

Tout, chez l'artiste, découle pourtant de son environnement de vie et de ses expériences, de sorte que celui-ci sera toujours tenté de créer consciemment à partir

de son savoir, de son courant artistique, des idéologies politiques ou d'une éthique. Or, nous disions que le faire-œuvre demande de se jeter tout entier dans la création pour garantir que celle-ci soit l'ouverture pleine et entière d'un monde connecté à l'ancien mais qui se démarque de celui-ci. Comment faire anomalie ? Peut-on le décider ? Ou même doit-on le décider ? Car à vouloir cette anomalie, à se dire : « je veux être artiste, et par là, je dois me marginaliser, m'écarter du milieu, rompre avec celui-ci, les autres », ne risque-t-on pas d'intégrer à nouveau un espace normalisé ? Heidegger, dans *Etre et temps*, nous mettait bien en garde contre l'apparence de la digression qui n'en est pas une ; je m'écarte comme « on » s'écarte, montre-t-il, alors même que je reste dans la moyenne imposée par l'être-quotidien. On peut dire qu'au sein d'un espace quotidiennement foulé,

cet être-dans-la-moyenne, à l'intérieur duquel est tout tracé d'avance jusqu'où il est possible et permis de se risquer, surveille toute exception tendant à se faire jour. Toute primauté est sourdement ravalée. Tout ce qui est original est terni du jour au lendemain comme archi-connu. Tout ce qui a été enlevé de haute lutte passe dans n'importe quelle main. Tout secret perd sa force. Le souci d'être-dans-la-moyenne révèle une autre tendance essentielle au Dasein que nous appelons l'égalisation de toutes les possibilités d'être.¹⁴²

C'est non seulement l'originalité créative dans son avalement par le mode d'être au quotidien qu'Heidegger relève, mais c'est aussi l'impossibilité d'échapper à l'être-dans-la-moyenne qui force le sujet à renoncer à son authenticité et son autonomie créatrice, de sorte que la marginalisation que j'opère volontairement est bien souvent un écartement conventionnel : je me distingue comme chacun pourrait (et devrait) le faire, je me différencie puisque ne pas se différencier ne répond pas à la norme exigeant une apparente originalité. Dans ce cas, le sorcier qui ne se marginalise pas véritablement, qui ne se constitue pas comme anomalie est le sorcier construit par la société et dans l'intérêt de celle-ci. C'est à ce titre que certains

¹⁴² Heidegger M., *Etre et temps*, Trad. F. Vezin, Gallimard, nrf, Bibliothèque de philosophie, 1986, p. 170.

peuvent se revendiquer artiste sans pour autant manifester la véritable sorcellerie impliquée par l'acte créatif : ils sont artistes comme chacun peut l'être dans l'espace social, comme certains doivent l'être, suivant les carcans des modes exigés par la culture traditionnelle et s'inscrivant dans les courants dont ils sont les héritiers et les défenseurs soumis.

Vouloir être artiste devrait donc paraître suspect dès lors que l'être-artiste n'est pas une disposition qui se déclenche de façon maîtrisée. De même que l'anomal se construit dans la contingence de la création vitale, l'artiste est l'état de celui qui a vécu jusqu'à devenir celui qui est doté de cette disposition anormale et marginalisante. On peut donc décider de devenir artiste dans le sens où la société norme la pratique professionnelle de l'activité (devenir peintre, sculpteur, réalisateur...), mais la réalisation de soi comme artiste autonome, comme individu opérant un mouvement de déterritorialisation par sa création, relève d'une disposition pas plus voulue qu'innée : cette disposition est contingente, découlant des faits bruts de l'existence. Et si, justement, tant d'artistes, ainsi nommés, proposent des productions narratives, des représentations imitatives, n'est-ce pas aussi parce qu'ils ne vivent pas cette disposition à la sortie des territoires, le glissement vers les bordures du groupe ? Restant au sein de celui-ci, ils ne s'en sont pas distancés parce que rien ne les y poussait à la différence de Proust partant à la recherche du temps, de Lovecraft désireux de retrouver l'infinité écrasante du cosmos, de Tarkovski avide de saisir une croyance au monde que tant d'individus ont perdu selon lui. Chez ces artistes l'art et la vie se confondent au point que l'art n'est pas une activité normée (et normale), mais un geste précisément impliqué par le mouvement déterritorialisant qu'ils opèrent. Cela implique ainsi que le passage à la création ne peut prendre la forme d'une mise en œuvre d'une pratique technique. Certes la technique est nécessaire pour présenter l'image (picturale, littéraire, acoustique), mais c'est avant tout une réalité vivante qui est mise en œuvre dans la conjuration d'un monde de

l'art, et ce monde qui se dessine dans l'œuvre ne se produit dans son authenticité qu'à la condition que sa genèse soit une véritable création et que celle-ci, donc, ne porte pas dans sa gestation des directions et des tensions prévisibles. L'imprévisibilité, comme nous l'avons vu avec Focillon, n'est pas l'affirmation d'une liberté au sens commun du terme, comme si l'artiste jouissait d'un libre-arbitre et son œuvre s'arrachait aux lignes de causalité ; le déterminisme à l'œuvre dans les productions de la nature n'est pas ici mis en question. En revanche, il y a bien un espace de contingence qui se dessine dans l'acte de création en tant que ce qui est à venir dans l'œuvre doit être imprévisible sous peine d'être un contenu rendu possible et anticipé dans l'espace normalisé dans lequel s'inscrivait l'artiste. Si l'existence de l'artiste prend une figure anormale par nécessité vitale, par besoin de quitter la finitude d'une vie normée, la construction de cette situation anormale relève de contingence des déterminations qui la produisent puisque l'artiste, s'aventurant tel le sorcier dans les ténèbres des bois entourant le village de sa culture, ne perçoit pas l'ensemble des influences inconscientes et environnementales qui l'affectent. Lors de la conjuration des démons de l'art, le créateur devra trouver la force de s'arracher à la finitude, de refuser les règles éthiques de sa culture, les normes finies de son éducation pour s'ouvrir à l'espace à créer, et s'il respectera un certain nombre de paramètres d'invocation et qu'un rituel sera à opérer (par exemple, travailler dans un atelier, utiliser une caméra, s'aider d'assistants au cinéma...), il lui faudra toutefois lâcher prise pour se détacher de ce qui précède et opérer une rupture pour refuser tout jugement et engendrer le fait brut de l'œuvre.

Comment se construit la création dans un espace de contingence ? Quelle fonction y joue l'exigence de rupture qui marque la posture anormale de l'artiste ? Le problème, pour un peintre, consiste à trouver le moyen de laisser une vitalité à l'œuvre sur sa toile tout en présentant quelque chose ayant une unité esthétique

accessible. Il faut donc parvenir à capturer ce mouvement de vitalité, le caractère de l'anomalie à révéler dans la matière du fait, la manière dont dans un portrait, dans l'intérieur d'une demeure ou dans un paysage, quelque chose s'opère, se déplace, s'affranchit de la finitude pour faire signe vers l'infini, vers l'ouverture des possibilités d'existence ouvertes dans le monde à naître au sein d'un tableau (ou d'un morceau de musique, d'une poésie...). Capturer le fait à transmettre, à révéler, à faire vivre dans l'espace d'un tableau ou d'une page écrite, voilà l'objectif de l'artiste désireux de s'affranchir de la tentation de reproduction, de narration, d'organisation finie et morbide produisant des agencements non créatifs, et par là non vivants. L'artiste ne cherche donc pas à représenter le résultat d'une réflexion, il faut mettre dans l'œuvre ce qui le parcourt au moment où il génère celle-ci, et par là, le caractère le plus immédiat et vivant de l'art, c'est la présentation de la sensation.

Dans *Logique de la sensation*, Deleuze dit que la sensation est un moyen de dépasser la figuration comme le serait l'abstrait. Dans le cadre de la peinture, la voie de la sensation est celle du cubisme, et notamment celle de Paul Cézanne et de Francis Bacon. L'importance de la sensation dans la peinture (et dans d'autres modes d'expression de l'art, comme nous le verrons) provient de ce que

la sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, « l'instinct », le tempérament », tout un vocabulaire commun au Naturalisme et à Cézanne), et une face tournée vers l'objet (« le fait », le lieu, l'événement). Ou plutôt elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux choses indissolublement, elle est être-au-monde, comme disent les phénoménologues : à la fois je deviens dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. Et à la limite, c'est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. Moi spectateur, je n'éprouve la sensation qu'en entrant dans le tableau, en accédant à l'unité du sentant et du senti. [...] La sensation, c'est ce qui est peint. Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation.¹⁴³

S'il faut distinguer le plan du spectateur de celui du créateur, cette définition de

¹⁴³ Deleuze G., *Logique de la sensation*, Seuil, L'ordre philosophique, 2002, pp. 39-40.

la sensation et de l'importance de celle-ci dans le cadre d'une part de la peinture ne révèle pas seulement le rapport que le spectateur entretient avec une peinture ; cette fusion entre l'objet et le sujet est, avant toute présentation hors de l'atelier, la fusion entre l'artiste et son faire-œuvre, et nous sommes ici au cœur de la problématique de la maîtrise du geste de création, parce que si sujet et objet se confondent dans l'acte de créer, on comprend qu'une maîtrise calculée du geste conduit invariablement à une distinction entre le sujet et l'objet, et dès lors le tableau n'est plus le peintre mais une production proposée par celui-ci, l'artiste étant ainsi seulement l'intermédiaire entre ce qui est à produire (dans les territoires de la civilisation) et ce qui est produit. L'artiste n'est pas l'artisan d'une nécessité culturelle mais bien un individu vivant qui se fond dans le mouvement même de la vie, la sienne, de sorte que la mise à distance par le biais de l'analyse rationnelle conduira à une approche bien trop formelle du travail qui aura bien des vertus esthétiques mais manquera de vitalité, enfermé dans la finitude de l'organisme maîtrisé. Comment, alors, parvenir à présenter le fait brut de la sensation, « enregistrer la matière du fait » dirait Bacon qui s'emploie à peindre une sensation, sachant que celle-ci n'est rien d'autre que *sa* sensation, le fait présent en lui et par lui ?

On peut étudier de plus près la manière dont la peinture de Francis Bacon¹⁴⁴ se construit pour mettre en relation les choix formels du peintre avec le contenu qu'il cherche à exalter : bien souvent, c'est la souffrance du corps qu'il s'agit de capter et d'isoler, ce qui peut paraître paradoxal puisque nous disions que l'isolation était contraire à l'exigence de libération de la vie dans l'art. Mais il faut bien isoler cette vie corporelle pour la présenter dans un espace aussi réduit que celui d'une toile. Ainsi, pour dépasser le paradoxe de l'opposition entre la captation circonscrite et l'exigence de libération, l'artiste doit faire en sorte que son tableau fonctionne en empêchant

¹⁴⁴ Nous reprenons ici des passages de notre travail de Master 2 : *Manipuler la contingence : essai sur les conditions de production d'une figure esthétique à partir de la philosophie de Gilles Deleuze*. Le texte a été modifié.

l'immobilisme de la Figure alors même que celle-ci sera agencée dans un espace. La Figure ne doit pas être montrée dans sa structure, elle doit plutôt *devenir*. Car isoler le fait, ce n'est pas le fixer de façon statique. Le tableau doit abriter une vie, il doit rapporter le fait de sensation, mais garantir que ce fait puisse être une échappée, une contraction, une dissipation, bref que le fait puisse exprimer son mouvement, ne pas être tel, mais se présenter comme devenir. Il faut donc que du mouvement parcoure la toile qui n'est pas statique, bien qu'elle soit un espace. C'est la condition de la production de l'espace haptique. Deleuze dit que « le contour est comme une membrane parcourue par un double échange »¹⁴⁵. Le premier aspect du mouvement est l'enroulement, ou plutôt l'enfermement de la Figure par l'aplat. L'aplat, dit Deleuze, « s'enroule autour du contour, du lieu ; et il enveloppe, emprisonne la Figure »¹⁴⁶. Le second mouvement est l'expression du mouvement inverse, une tension pour s'échapper, un « spasme » dit Deleuze, c'est-à-dire une impulsion de la Figure pour se libérer, pour s'exprimer. Cette contraction ne se résout pas, car sinon la Figure serait dissoute, mais cette volonté de fuite qu'elle exprime fait signe vers le contour qui est l'horizon de la multiplicité des possibles, c'est-à-dire l'infinité des possibilités d'existence qui attend la Figure si elle parvient à s'échapper de l'aplat. Et Bacon ne peindra pas l'échappée, parce que ce serait encore ici raconter, décrire un personnage qui sort d'une salle de bain, raconter l'histoire de quelqu'un qui a renoncé à l'étendue du lit. La Figure « semble attendre de s'échapper tout entière par la pointe de l'instrument »¹⁴⁷. Bacon préfère peindre la tension du corps, le fait de la sensation qui parcourt un corps désireux de s'abstraire de l'aplat.

Il y a donc une logique du piège dans l'agencement de la Figure. Toute la machine produite par Bacon vise à capturer le fait de la Figure, de sorte que celle-ci,

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

emprisonnée, se meut dans le sens de sa potentielle libération. Par conséquent, il n'y a pas là une simple volonté d'isoler l'image pour exprimer quelque chose de fixe. On a plutôt l'impression que Bacon a voulu capturer les mouvements de la réalité et observer leur agitation dans le laboratoire de l'aplat. Ainsi, la condition de la production d'un espace haptique serait d'abord la construction d'un piège. Rappel de l'entretien avec Sylvester :

Il me semble que ce que vous avez dit, c'est qu'en définitive ce qui compte le plus pour vous, ce n'est pas la force ou l'immédiateté de la référence de l'œuvre à la réalité, mais la tension entre des références juxtaposées à différentes réalités et la tension entre la référence à la réalité et la structure artificielle par laquelle passe cette référence.¹⁴⁸

Bacon répond :

En effet, c'est par la structure artificielle que la réalité du sujet sera captée et que le piège se refermera sur le sujet en ne gardant que la réalité. On commence toujours à travailler avec le sujet, aussi ténu qu'il soit, et on construit une structure artificielle grâce à quoi l'on peut piéger la réalité du motif dont on est parti.¹⁴⁹

Cette réalité, visée par Bacon, n'est pas une restitution narrative du fait, mais une intensité. Lorsque Deleuze dit que « tout le corps est parcouru par un mouvement intense. Mouvement difformément difforme, qui reporte à chaque instant l'image réelle sur le corps pour constituer la Figure »¹⁵⁰, il reprend en fait une remarque de Bacon sur l'effort du peintre à rendre la réalité :

Mais à cause de tous les moyens mécaniques qui permettent de rendre l'apparence, il faut que le peintre, s'il veut essayer d'enregistrer la vie, le fasse de manière beaucoup plus intense et plus concise. Avec l'intensité de... on peut

¹⁴⁸ Sylvester D., *Entretiens avec Francis Bacon*, Trad. M. Leiris, M. Peppiatt, F. Gaillard, P. Sylvester, Skira, 2005, p. 174.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 174.

¹⁵⁰ Deleuze G., *Op. Cit.*, p. 26.

appeler ça simplicité sophistiquée. Pas la simplicité de la peinture des Cyclades, qui simplifie dans la banalité, mais celle de la sculpture égyptienne qui simplifie en rendant le réel. Il faut abrégé pour plus d'intensité.¹⁵¹

Intensité, ou pourrait-on dire toucher le fait au plus près. Lorsque Deleuze dit que par l'isolation la Figure devient une Icône, il faut comprendre qu'elle est plus que l'imitation du fait, elle est le fait, elle est l'accès à la tension qu'est ce fait, elle est un fait brut de sensation exprimé le plus intensément possible par le peintre.

Cette intensité du fait, Deleuze va l'étudier dans l'analyse de la notion de sensation, dans le quatrième chapitre de *Logique de la sensation*¹⁵². Dans l'optique de comprendre l'emploi de la contingence, c'est plutôt sur le problème de la forme qu'il faut s'appesantir. On comprend en effet pourquoi il faut un aplat et un contour pour la Figure, on saisit le rapport qu'elle entretient avec les deux, mais ce qui ne fait pas sens immédiatement, c'est la raison pour laquelle la Figure est aussi distordue, brouillée, déformée. Cette tendance est pourtant consciente chez Bacon qui, à ce sujet, dit la chose suivante : « Ce que je fais avec les formes, je le fais pour des raisons esthétiques, pour faire passer l'image de manière plus aiguë, plus précise. »¹⁵³ Dans ce cas, pourquoi la déformation ferait-elle passer l'image de façon plus aiguë et plus précise ? Y a-t-il là un rapport avec l'exigence de peindre de façon non maîtrisée ? Mais dans ce cas, comment le peintre parvient-il néanmoins à produire une Figure efficace s'il a laissé l'agencement soumis aux aléas de la contingence ?

Beaucoup de peintres ont tenté d'échapper à la finitude de l'organisme dans l'histoire de l'art, et même ceux qui peignaient dans l'illustration. A propos de l'obsession de peindre de la sensation, Bacon dit qu'il « est faux de dire qu'on ne peut pas le faire dans la pure illustration, en des termes purement figuratifs, parce qu'il est

¹⁵¹ Sylvester D., *Op. Cit.*, p. 170.

¹⁵² Deleuze G., *Op. Cit.*, p. 27.

¹⁵³ D. Sylvester, *Op. Cit.*, p.170.

évident que cela a été fait. Cela a été fait par Vélasquez. »¹⁵⁴ La peinture de Vélasquez est une peinture qui ouvre sur l'infini, selon Bacon ; elle est une tentative pour s'approcher au plus près de la sensation, du plan indicible du chaos tout en restant sur le sol de la structuration :

On aimerait en effet faire cette chose qui consiste simplement à se promener au bord du précipice et, chez Vélasquez, c'est une chose très, très extraordinaire qu'il ait pu se tenir si près de ce que nous appelons « illustration » et en même temps ouvrir si entièrement aux choses les plus grandes et les plus profondes qu'un homme puisse sentir.¹⁵⁵

Pourquoi Bacon brouille-t-il la Figure si l'image proprement reproduite peut ouvrir la voie de la sensation ? C'est que Bacon considère, comme le montre la citation, qu'il faut être un génie pour ouvrir le champ de la sensation dans l'illustratif. Il considère en effet que lui-même doit passer par autre chose pour rendre le fait brut de sensation. Il ne se perçoit pas comme génie de la peinture, mais comme joueur, déclarant à plusieurs reprises que l'art est un jeu. Le jeu auquel il se prête est la voie de la déformation, de la dérivation : « Ce que je veux faire, c'est déformer la chose et l'écarter de l'apparence, mais dans cette déformation la ramener à un enregistrement de l'apparence. »¹⁵⁶ Bacon confirme que la peinture est un « acte de rappel » au point qu'avoir « le modèle devant soi empêche que fonctionne l'artifice grâce auquel cette chose peut être rappelée. »¹⁵⁷ Bacon ne peint pas de portraits. Il peint généralement des *études* (« study for »). Sa peinture est une recherche, il cherche le moyen de rendre plus présent le fait qu'avec une simple imitation. Ce que permet la distorsion, c'est le rappel dans l'enroulement des corps, dans le plissement des chairs. C'est le moyen qu'a trouvé Bacon pour peindre le cri de la chair, pour faire sentir plutôt que montrer. Deleuze perçoit cette intention

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 47.

comme une volonté de neutraliser ce qui est susceptible d'être montré, de sorte que, comme il le souligne dans le chapitre 6 de *Logique de la sensation*, « l'horreur est multipliée parce qu'elle est conclue du cri, et non l'inverse »¹⁵⁸, « peindre le cri plutôt que l'horreur », dit Bacon.

De grands films l'ont accompli aussi ; les meilleurs films d'épouvantes (et par meilleurs, nous voulons dire : ceux qui parviennent à transmettre la sensation de l'épouvante de la manière la plus aiguë possible) sont ceux qui ne montrent pas les raisons de la peur mais dégagent la peur elle-même. *Alien*, de Ridley Scott, y réussit fort bien, en ne montrant presque jamais l'*Outsider* qui fonctionne à la manière des créatures anormales de Lovecraft : l'horreur est sentie en même temps qu'elle s'insinue dans les atmosphères, dans les cris, dans les visages terrifiés, dans l'esthétique du vaisseau spatial, dans la promiscuité et l'enfermement. On remarquera justement à quel point l'*Alien* s'enroule autour des structures, y disparaît, s'échappe, sans jamais apparaître clairement dans son organisation, sauf dans la dernière scène du film, lorsqu'il n'est plus l'*Outsider* mais simplement un corps organisé soumis à l'action efficace de la survivante qui parvient à le tuer. Mais jusqu'à ce que son corps soit piégé, il est justement une Figure esthétique représentée par Scott avec la créativité du peintre et sculpteur H.R. Giger. Nous avons peur non pas de la chose qui ne peut nous atteindre, mais nous avons peur parce que cette sensation nous saisit immédiatement, directement, sans la médiation d'une analyse ou d'une construction intellectuelle. La peur se donne à voir.

Et justement, Deleuze perçoit la peinture de Bacon comme hystérie, c'est-à-dire comme un art qui « donne à voir ». L'effort de Bacon pour tordre les corps est un effort pour peindre « sous » les formes. La Figure est une représentation, mais en mettant la chair à nu, en tordant les viandes, Bacon impose la présence de la tension nerveuse. Ce n'est pas le muscle qui est peint mais la manière dont il se détend, se

¹⁵⁸ Deleuze G., *Op. Cit.*, p. 42.

tord et est susceptible de se relâcher. Il s'agit de peindre « sous » la peau, « sous » la représentation, en modifiant l'agencement des corps grâce à la déformation qui dégage toute sa force dans la convergence de la couleur : « La peinture est hystérie, ou convertit l'hystérie, parce qu'elle donne à voir la présence, directement. »¹⁵⁹ Cependant, cette tendance à l'hystérie est présente dans toute l'histoire de la peinture. C'est à ce titre que Deleuze évoque justement Vélasquez qui, par des audaces extraordinaires, produit au fond un art de la sensation sous des dehors d'organisation classique. Remarquant les craintes de Bacon et son complexe d'infériorité face à Vélasquez, Deleuze dit pourtant que Bacon, par la distorsion de la Figure du pape Innocent X, rend plus présents les éléments du tableau de Vélasquez. En fait, il hystérise ce qui est susceptible de l'être dans le tableau d'origine, comme s'il rendait d'autant plus présent ce qui déjà faisait sensation. Deleuze n'affirme pas la supériorité d'un artiste sur l'autre, mais distingue des attitudes techniques pour rendre présent et hystériser. Bacon a choisi de peindre le cri parce que l'atmosphère plus ténue de l'original ne lui suffisait pas, comme si pour mieux entendre ce cri il fallait distordre le pape de manière à ce que s'échappe davantage de sensation.

Bacon, pour faire entendre le cri, doit donc hystériser, tordre, déconstruire de manière à faire paraître la Figure, nécessairement difforme car privée du moule du visage. Le visage est une structuration corporelle du sujet et en aucun cas l'expression de sa conscience. C'est une structure disciplinaire et normative qui impose plus qu'elle n'offre. Bacon défait les visages de ses modèles, y compris le sien. Pourquoi défaire le visage ? Pour quitter une forme d'aliénation, refuser la fixité d'un codage, refuser l'imposition d'une vie préétablie. Bien que Deleuze n'en parle pas dans le chapitre qu'il consacre à la visagité dans *Mille-Plateaux*, Bergman illustre cette idée dans *Le visage*, où le prestidigitateur Vogler ne supporte plus son visage de

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 53.

comédien. Ce visage l'insupporte parce qu'il a compris que celui-ci n'était qu'une fonction mécanique, et pourtant, il ne cesse de le porter, car sans le postiche, son apparence est proportionnellement morne à l'incompréhension qu'il éprouve à la contempler. Autrement dit, son véritable visage ne lui est rien, parce que le visage du comédien, le visage fonctionnel, a dompté sa tête, son corps tout entier, et même sa conscience qui n'a plus d'autre échappatoire que de crier vainement par le regard. C'est précisément ce qu'augure Deleuze en comprenant que « défaire le visage, ce n'est pas une petite affaire. On y risque bien la folie »¹⁶⁰. Dans la tentative de défaire le visage, il ne faut surtout pas tenter de « nous refaire une tête et un corps primitifs, un tête humaine, spirituelle et sans visage », puisque ce serait régresser vainement, s'ouvrir à un désordre psychologique. Le défaire, ce n'est pas refuser tout visage, ou revenir à la tête d'avant sous peine d'errer à la manière de Vogler dans le film de Bergman en quête d'une ancienne tête qu'il ne reconnaît plus. Il s'agit plutôt de craqueler le masque de citoyen de manière à ouvrir des lignes de fuite. Bacon dit à ce propos qu'il est peu probable qu'il « serait possible de faire le portrait d'une personne en le réduisant à ses gestes. [...] c'est dans le visage qu'il faut essayer de capter le visage de la personne. »¹⁶¹ La destruction du visage passe ainsi par la recherche de combinaisons susceptibles de dessiner des lignes qui puissent nous aider à nous affranchir de la forme. Et pour défaire le visage, dit Deleuze,

il y faut toutes les ressources de l'art, et de l'art le plus haut. Il y faut toute une ligne d'écriture, toute une ligne de picturalité, toute une ligne de musicalité... Car [...] c'est par la couleur qu'on devient imperceptible, c'est par la musique qu'on devient dur et sans souvenir, à la fois animal et imperceptible : amoureux.¹⁶²

L'artiste sent bien, en ce sens, que l'art est une échappatoire. Le pinceau est le

¹⁶⁰ Deleuze G., *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1980, p. 230.

¹⁶¹ Sylvester D., *Op. Cit.*, p. 170.

¹⁶² Deleuze G., *Op. Cit.*, p. 229.

marteau destiné à briser la forme dure du visage, et le résultat, le visage morcelé, n'est pas le devenir, c'est ce qui permet ce devenir, cette sortie de l'organisme et de la finitude. Ainsi, Deleuze souligne que

l'art n'est jamais une fin, il n'est qu'un instrument pour tracer les lignes de vie, c'est-à-dire tous ces devenirs réels, qui ne se produisent pas simplement *dans* l'art, toutes ces fuites actives, qui ne consistent pas à fuir *dans* l'art, à se réfugier dans l'art, ces déterritorialisations positives, qui ne vont pas se reterritorier sur l'art, mais bien plutôt l'emporter avec elles, vers les régions de l'asignifiant et du sans-visage.¹⁶³

Et la région de l'asignifiant et du sans-visage est ainsi la possibilité d'ouvrir un nouveau territoire et de s'y diriger grâce à l'art, mais surtout *avec* l'art, sans qu'un sens soit déterminé dans l'œuvre, sans qu'une organisation soit à saisir. Le tableau de Bacon dessine une ligne de fuite par le mouvement de Figure sans pour autant sombrer dans le chaos. Bacon, comme Deleuze, déteste le chaos, parce que rien, par définition, ne s'y exprime, ni ne s'y ressent de façon aiguë et précise. La distorsion est ce qui fait signe vers le devenir de la Figure et c'est pourquoi l'anomal, dans la peinture de Bacon, semble être précisément la distorsion. L'isolation de la Figure ne suffit pas, parce que ce n'est pas une assurance suffisante que la tête apparaîtra pourvue de toute la sensation qui l'habite. L'isolation brise l'intention de narration, mais elle n'est pas ce qui permet de rendre intensément présent. Il faut autre chose, il faut s'assurer que le visage du pape sera déconstruit, de sorte qu'en constituant le devenir de la tête comme anomalie, celle-ci ouvre la voie à la sensation, et permet à l'intensité de devenir dans le plan ouvert de la toile. La structure de l'aplat est alors l'agencement qui garantira le soutien de l'anomalie, afin de l'empêcher de devenir n'importe quoi ou n'importe comment. L'agencement de l'aplat au sein du contour garantit que la Figure soit soutenue dans ce qu'elle présente intensément. L'anomalie s'incarne dans le devenir de la Figure, elle serait ce par quoi l'œil pénètre l'espace

¹⁶³ *Ibid.*, p. 230.

haptique, comme le font les personnages de la littérature, comme le capitaine Achab ou Randolph Carter qui découvrent une ligne de fuite en découvrant la chose anormale qu'ils poursuivent.

Cela voudrait dire alors que l'anomalie qu'est la Figure est la condition d'entrée dans l'espace haptique des peintures de Bacon. L'espace haptique est produit par l'agencement de l'ensemble du tableau, par l'aplat, par le jeu de la couleur et par la distorsion. Mais ce qui est anomal, c'est la distorsion proprement dite. La question devient donc : comment la peinture peut-elle produire une Figure anormale ? Sachant que le peintre dans son geste se confond avec sa peinture, comment sa posture garantit-elle la production de la Figure ? Comment le geste fusionne-t-il avec l'œuvre ?

D'après ce qui a été établi sur la question de l'anomalie, il faut que la Figure soit produite selon une tension contingente. Cela veut donc dire que le peintre doit produire une Figure qui ne jure pas avec la forme nécessaire attendue dans les exigences esthétiques de son art (ou, dans le cas d'un portrait, il faut produire une tête identifiable tout en se refusant à la nécessité d'un visage classiquement normé). Comment Bacon y parvient-il ? D'abord, la déformation du visage n'est pas la brisure du trait, c'est la mise à nu de la chair. Autrement dit, ce que nous appelons vulgairement distorsion n'est pas une déformation mais une mise à nu. Bacon peint « sous », comme s'il arrachait la peau du visage pour mettre sa chair à nu. Montrer les tensions nerveuses de la viande est ainsi une obsession (consciente) chez Bacon. En remarquant que « les déformations par lesquelles le corps passe sont aussi *les traits animaux* de la tête »¹⁶⁴, Deleuze précise que Bacon fait surgir des « *zones d'indiscernabilité, d'indécidabilité* »¹⁶⁵ entre l'homme et l'animal. Non que la Figure pourrait devenir animale, mais que Bacon peint « le corps en tant que chair ou

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

viande ». L'ossature n'est qu'une structure spatiale, et la déformation de l'ossature risquerait de faire surgir une forme anormale, d'autant que l'os, à la différence de la viande, appartient au visage. La forme anormale est celle de la tête qui se veut viande. La viande n'est pas un chaos charnel, elle est ce qui fait signe vers le chaos dynamique, vers le multiple, car elle

n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive. Tant de douleur convulsive et de vulnérabilité, mais aussi d'invention charmante, de couleur et d'acrobatie. Bacon ne dit pas « pitié pour les bêtes », mais plutôt tout homme qui souffre est de la viande.¹⁶⁶

L'anomal chez Bacon se situe donc dans le traitement de la viande. La viande n'est pas une anomalie, mais son agencement, la manière dont elle est déployée, constitue une anomalie, comme celle de ce corps qui rampe par la mouvance d'une chair dynamique sur la structure des *Etudes du corps humain* de 1970. Tendre la chair, la tordre, la plier, l'étirer, la presser, autant de tensions anormales qui se produisent sur la toile selon une certaine direction, selon une certaine longitude et latitude, mais qui auraient très bien pu s'étendre selon un autre agencement. Deleuze rappelle que le peintre n'est pas devant une surface blanche. Au contraire, il vide, désencombre et nettoie. Autrement dit, l'espace d'un tableau est un univers de possibilités, il n'y a pas d'agencement nécessaire qui sortirait de l'esprit du peintre, comme si son idée fantasmée devait nécessairement trouver corps dans le tableau en acte. Le tableau n'est pas la réalisation du fantasme de Bacon, il est une possibilité parmi tant d'autres de matérialiser l'obsession pour tels ou tels affects. C'est à ce titre, sans doute, qu'on peut dire que l'art de Bacon est un art de la contingence. Parce que rien, semble-t-il, ne se produit sur la toile de manière nécessaire. Un tableau est une possibilité, une tension au sein du multiple, et c'est justement parce qu'il exprime de la contingence qui se présente d'abord à nous dans son anomalie. La peinture de Bacon nous tire de

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 29.

l'ossature du visage pour écorcher le corps et libérer la chair. Et la viande mise à nue peut alors se mouvoir dans bien des directions. Ce qui paraît alors paradoxal, c'est que Bacon puisse maîtriser sa peinture. Comment s'assure-t-il de produire l'anomalie dans un plan où tout devient contingent ? A quel moment sent-il lors de l'acte de création que son geste va produire la bonne anomalie au sein de l'œuvre ?

2. RUPTURE ET ACCIDENT

L'attitude communément provocatrice consiste souvent à remarquer que n'importe qui aurait pu brouiller ainsi une forme, produire des personnages que des enfants, peut-être, pourraient dessiner. Dans les entretiens, la question est posée à Bacon pour demander si, au fond, la femme de ménage n'aurait pas pu passer dans l'atelier et lancer la peinture sur la toile de manière à produire aussi quelque chose d'intéressant. Selon Bacon, elle ne le pourrait pas parce que l'artiste a un savoir faire, et cette technique ou ce talent consiste à savoir manipuler l'accident. Ainsi, le profane lancerait la peinture à tout hasard, tandis que l'artiste utilise le hasard, ce qui est totalement différent. Mais avant de se demander comment une telle manipulation est possible, il s'agit ici d'éclaircir le paradoxe parce que manipuler le hasard ne semble possible qu'à la condition qu'il soit permis d'effectuer un mouvement nécessaire dans le domaine de la multiplicité contingente.

Il faut ici reprendre l'étude de la Figure, car pour comprendre comment l'anomalie peut être produite dans un mouvement nécessaire au sein de la multiplicité contingente, il faut expliquer au fond comment du nécessaire peut naître de la multiplicité des agencements possibles de la Figure. Il y a dans une peinture des choses qui marchent et d'autres qui ne fonctionnent pas. Certains lancers de peinture, certaines distorsions, certains brouillages réalisent quelque chose tandis que d'autres ouvrent bien trop sur le chaos. Il y a donc certaines possibilités qu'il faut retenir plutôt que d'autres, ou encore, pourrait-on dire, il y a certaines Figures qui seront adéquates pour générer de la sensation et tracer une ligne de fuite hors de l'organisme, à la différence des autres possibilités qui, elles, ne fonctionneront pas.

Pourquoi certains agencements plutôt que d'autres ?

Il ne s'agit pas d'expliquer de suite comment se forme un diagramme au sein des tableaux de Bacon, mais de justifier l'existence d'un certain type de distorsion qui fonctionnerait mieux que d'autres dans le plan du tableau. Ce plan pictural plan relève de la contingence. Ce qui est contingent, ici, c'est précisément le plan de l'hétérogénéité du tableau, c'est un plan de multiplicité, et la Figure est une manière de connecter l'hétérogène. Evidemment, il y a bien des manières de connecter les éléments hétérogènes, il y a beaucoup de lignes de fuite différentes, de mouvements possibles selon des latitudes et des longitudes diverses. Ainsi, la Figure dessinerait une direction possible, une manière de connecter les éléments hétérogènes présents déjà sur la toile. Il n'y a donc pas une nécessité qui se cacherait au sein du multiple (cela n'aurait d'ailleurs aucun sens), il y a une possibilité de connexion, une contingence de l'agencement. Il y a donc dans l'œuvre des rapports et des liens susceptibles d'être établis, ce qui, comme nous l'avons dit au sujet de l'artiste lorsque nous distinguons d'un côté la nécessité de création et d'un autre la contingence de l'anomalie constituée par le faire-œuvre, n'exclut en aucune manière une forme de déterminisme, et ce dernier, pour reprendre les remarques de Focillon, n'est pas une privation de créativité pour l'artiste. L'artiste apparaît ici comme le conduit de ce qui doit apparaître sur la toile (ou sur la pellicule, ou sur la feuille de papier, ou sur le cliché de la photographie), et penser l'artiste comme le véhicule d'un processus nécessaire de création (qui frappe l'individu dont le vécu l'a mené à ressentir l'appel de cette nécessité) permet de mieux comprendre le sens du paradoxe soulevé : manipuler la contingence dans l'effectuation de l'œuvre, c'est laisser jaillir les possibilités de création, laisser agir des déterminations.

Mais par laisser, nous n'entendons pas, pour autant, une passivité chez l'artiste. Celui-ci doit se mettre dans les conditions permettant cette libération du flux de

création, il doit à la fois se relâcher pour garantir qu'il ne forcera pas la Figure esthétique à se soumettre aux normes qui le marquent au quotidien, et il doit donc, en ce sens, laisser s'effectuer la synthèse de ce qu'il est dans l'œuvre pour ne faire qu'un avec celle-ci et accomplir l'anomalie incarnée dans et par sa personne. Mais ce processus d'individuation doit aussi faire appel à une forme d'autocritique, d'analyse, qui se mettra au service de cet acte de synthèse directe qu'est la création artistique : l'artiste doit parvenir à manipuler la contingence de sa création.

Manipuler la contingence, maîtriser ce qui apparaît à l'artiste comme un hasard (c'est-à-dire quelque chose de déterminé à apparaître, mais de non prévisible), c'est donc avant tout produire une connexion dans le plan hétérogène, c'est capturer une possibilité au sein de la contingence. Bacon remarque ainsi que « ce qu'il faut capter, c'est l'émanation »¹⁶⁷ et « le sujet [le modèle reproduit] est l'appât. »¹⁶⁸ A propos de la capture, il ajoute que l'artiste doit « dresser un piège au moyen duquel il espère attraper tout vif ce fait vivant »¹⁶⁹, précisant : « le sentiment de la vie, c'est ça qu'il faut attraper. »¹⁷⁰ Le choix d'un agencement se fait donc au sein des autres connexions possibles et la structuration de cet agencement est le filet permettant la capture d'une émanation vitale. Plus encore, il y a des mauvaises connexions, des captures malheureuses, et n'importe qui ne peut pas connecter selon son bon plaisir. Jeter la peinture sur la toile ne se fait pas n'importe comment. Il y a donc des connexions préférables à d'autres. A quel moment Bacon saura-t-il ce qui est préférable et comment fera-t-il pour parvenir à pareille production, c'est précisément ce que nous voulons établir ici, et toute la difficulté semble consister à garantir l'effectuation de la fusion entre le geste du peintre et ce qui en lui demande à sortir, car la moindre prise de conscience se constitue comme une détermination, et par là, cette détermination est susceptible d'infléchir dans le mauvais sens la production du

¹⁶⁷ Sylvester D., *Op. Cit.*, p. 167.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 176.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 167.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 62.

tableau. Mais si toute prise de conscience (et aussi toute décision) est une inflexion mécaniquement déterminante de ce qui est à venir, l'artiste n'est-il pas condamné à l'échec dans sa volonté globale de libérer le flux de création, relâcher tout ce qui est appelé à surgir dans le plan de l'œuvre selon le sujet qui s'est imposé à l'artiste dans la contingence de son environnement et du moment où il décide de créer.

Qu'est-ce qu'une Figure qui fonctionne et constitue une connexion efficace de tous les éléments hétérogènes dans l'espace du tableau ? Comment à la fois maîtriser cette connexion tout en garantissant qu'elle soit une production contingente ? La Figure est un agencement certes, mais elle est plus que cela. Elle est conçue par Bacon comme un surgissement. Deleuze dit à ce sujet, dans le chapitre onze de *Logique de la sensation*, que le peintre « va se servir des marques manuelles pour faire surgir la Figure de l'image visuelle. »¹⁷¹ La Figure est ainsi un choix, le résultat des éléments contingents manipulés, ce vers quoi l'artiste a porté son attention parmi d'autres possibilités ouvertes dans la dimension de l'aplat et le cadre du contour. Elle est une extraction (« extraire la Figure improbable de l'ensemble des probabilités figuratives »¹⁷²). Plus encore, elle est une possibilité de sortie, la sortie d'une image parmi d'autres possibles, un image libérée de l'espace hétérogène et qui fait toujours signe vers le devenir. Deleuze insiste sur le fait que le problème du peintre ne consiste pas dans une tentative pour pénétrer la toile, investir la dimension de l'aplat. Le problème consiste au contraire à sortir de la toile. Il faut libérer la Figure capturée, puisque captive, le fait ne libère pas encore la sensation. Dans sa captivité, le fait veut s'enfuir, il se distord, s'enroule sur lui-même et par une action sur sa chair, sur la couleur, par l'effet d'un diagramme, le fait devient Figure libérée et productrice de sensation qui rappelle ce à quoi elle a été arrachée : un plan chaotique. Autrement dit, la Figure est une ligne de fuite, une possibilité de sortie, l'ouverture qui quitte le plan hétérogène selon le choix d'un certain agencement, l'anomalie ouvrant une

¹⁷¹ Deleuze G., *Logique de la sensation*, Seuil, L'ordre philosophique, 2002, p. 89.

¹⁷² *Ibid.*, p. 90.

possibilité de devenir.

Voilà ce qu'est la Figure, une ligne de sortie, une connexion permettant un devenir au sein de la contingence de la toile. Celle-ci se présente comme un plan de contingence, parce que tout y est déjà présent, parce qu'il y a une multiplicité de possibilités de sorte que l'artiste doit extraire au sein de celle-ci une tension qu'incarnera la Figure. La Figure est donc l'incarnation du paradoxe de Bacon, elle est une manipulation au sein de la contingence, un agencement maîtrisé sans toutefois que la nécessité ait présidé à sa constitution, de sorte que tout le talent de l'artiste consiste à utiliser le plan de contingence, à produire un agencement dans le multiple et l'hétérogène. L'artiste de talent est donc celui qui sait produire l'agencement avec une certaine conscience non de ce qu'il *faut* produire, mais ce qu'il est *possible* de produire, sachant que cette saisie, dans le temps de production de l'œuvre, se fait toujours comme censure positive de ce qu'il faut écarter parmi ce qui se présente. L'artiste peut aussi s'arrêter en plein travail pour réfléchir, mais dans ce cas, le temps de l'œuvre est rompu, et il faudra s'y remettre, se reconnecter à l'acte de gestation de l'œuvre tout en renonçant à nouveau à une réflexion continue et prescriptive. La prescription doit s'effacer au profit d'un état de veille dont la fonction est essentiellement correctrice, comme le disent tant de peintres et de dessinateurs qui insistent sur le fait qu'une figure esthétique se construit toujours par correction, et que sa réussite est subordonnée à la mise en place d'une ébauche globale, quitte à ce que celle-ci soit catastrophique, qui par petites touches va peu à peu conduire à un résultat satisfaisant.

On comprend ici que la Figure est la construction d'un agencement. Elle n'est pas restitution d'une anomalie mais production de l'anomal. Ainsi se pose la question de la méthode de cette production. Comment l'artiste fait-il pour agencer ? Comment peut-il produire avec méthode ? Comment manipuler la contingence si

aucune nécessité ne préside à la production mais que pourtant l'agencement ne peut être construit sans une certaine maîtrise sous peine de déboucher sur l'informel ? Comme nous le disions ci-dessus, le danger consiste à trop penser son rapport à l'œuvre puisque cette réflexion dissocie inévitablement le sujet qui peint de l'objet à peindre ; il faut donc couper le sujet de toute tentation de mise à distance, d'analyse, de réflexion, et la condition de ce succès consiste dans le fait que l'artiste s'ouvrira à la contingence et à l'immédiateté du faire-œuvre, et cette ouverture ne peut se faire, comme nous allons le voir, sans que le créateur ne se soit fait violence. L'artiste doit rompre avec la continuité en inscrivant dans l'espace de l'œuvre une rupture, ici chez Francis Bacon, un accident, des coups de pinceau accidentels. « Quelques coups de pinceau accidentels font surgir soudain l'apparence avec une vigueur qu'aucun moyen admis de la produire n'aurait permis d'atteindre »¹⁷³, dit Bacon dans le troisième entretien. Le surgissement de la vigueur dans la production d'un accident, telle est la méthode de Bacon. Ce qu'il faut essayer d'expliquer ici, c'est la raison pour laquelle l'accident a une réelle vertu dans la constitution de la Figure, ainsi que la manière dont cet accident doit être produit et utilisé.

Deleuze énonce dans le chapitre dix-sept consacré à *l'œil et la main* la « loi du diagramme selon Bacon : on part d'une forme figurative, un diagramme intervient pour la brouiller, et il doit en sortir une forme d'une toute autre nature, nommée Figure. »¹⁷⁴ Ce diagramme est engendré à l'initiative d'un acte de violence, du surgissement d'une éclaboussure, d'une souillure, d'un brossage agressif qui déstructure les données latentes du tableau ; le peintre rompt avec le déploiement serein de son geste de création. Pourquoi ne pourrait-on pas envisager une démarche plus légère ou plus douce qui consisterait à modifier peu à peu les données envisagées par le peintre ? En prenant l'exemple du tableau *Painting* de 1946, Deleuze

¹⁷³ Sylvester D., *Op. Cit.*, p. 106.

¹⁷⁴ Deleuze G., *Op. Cit.*, p. 146.

rappelle comment Bacon a pu passer de l'intention de peindre un oiseau à la production de la Figure au parapluie. Il précise justement qu'on n'est pas passé « d'une forme-oiseau à une forme-parapluie »¹⁷⁵. En fait, on ne passe pas d'une forme à une autre, insiste Deleuze, car l'oiseau existe toujours dans l'intention du peintre, mais comme suggestion. Ainsi, Bacon précise : « aussi, je ne pense pas que l'oiseau ait suggéré le parapluie ; il a suggéré d'un coup toute cette image. »¹⁷⁶ D'un coup, comme si l'image ne pouvait apparaître graduellement, lentement. Cela signifie que la production de la Figure par progression contrôlée est impossible pour Bacon, mais il n'explique pas ici les raisons de la nécessité du surgissement.

Pourquoi la minutie ne pourrait-elle pas conduire à la Figure ? Parce que le principe de la minutie est le contrôle total de tous les mouvements. Or, une complète maîtrise peine à s'abstraire du formel. Dans la minutie, Bacon sortirait d'une forme pour parvenir à une autre. Par la minutie, il aurait transformé l'oiseau en parapluie, les ailes seraient peut-être le tissu, le bec le bout, les pattes la tige, et ainsi de suite. D'une forme, on aurait plongé dans une autre. Mais le tableau ne rend pas la forme d'un parapluie, il y a tout au contraire un semblant de parapluie dans le champ de la Figure. Autrement dit, il ne faut pas déformer, parce que la déformation n'est jamais que de la forme, une autre forme qui au lieu d'être ordonnée serait anormale (et non anormale). Il ne s'agit donc pas de peindre un oiseau qui ressemblerait à un parapluie ou une ombrelle qui rappellerait une pie. Il ne faut pas déformer, il faut produire une Figure qui fait signe vers l'infini en se constituant comme ligne de fuite sans pour autant tomber le chaos, et c'est pourquoi il faut se garder, dans l'acte générateur de la Figure, de la minutie. Et le contraire de la minutie, de la précision maîtrisée, c'est l'accident dans toute sa violence.

Ainsi la rupture violente serait la garantie que l'acte de peinture du diagramme puisse éviter le formel pour produire la Figure. Deleuze insiste sur ce point, en

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 147.

¹⁷⁶ Sylvester D., *Op. Cit.*, p. 19.

ajoutant que

le diagramme a donc agi en imposant une zone d'indiscernabilité objective entre deux formes, dont l'une n'était déjà plus, et l'autre, pas encore ; il détruit la figuration de l'une et neutralise celle de l'autre. Et entre les deux, il impose la Figure, sous ses rapports originaux. Il y a bien changement de forme, mais le changement de forme est déformation, c'est-à-dire création de rapports originaux substitués à la forme : la viande qui ruisselle, le parapluie qui happe, la bouche qui se dentelle. Comme dit une chanson, *I'm changing my shape, I feel like an accident*.¹⁷⁷

L'irruption soudaine garantit ainsi qu'il y aura rupture avec la continuité du structural. Rompre avec l'organisme ne peut donc se faire qu'au prix d'un effort violent, puisque peindre de façon minutieuse est une activité organisée. Pour produire pareille fuite, il faut rompre, il faut déchirer les tissus, faire éclater le visage pour que la tête respire soudainement à nouveau, faire exploser la coque du formel afin que celle-ci n'ait pas le temps de se reformer dans la minutie. C'est à ce prix que l'accident peut être engendré : par rupture violente. Sans celle-ci, sans doute, le peintre qui organise évitera inconsciemment l'accident puisqu'il maîtrisera tous les gestes, tous les mouvements du tableau. Un accident complètement contrôlé n'est pas un accident, c'est une structuration. Même une explosion peut être prévue et voulue, comme l'architecte qui ferait effondrer l'immeuble pour obtenir par la suite une nouvelle bâtisse. La destruction de quelque chose n'est pas nécessairement un acte de violence, parce que le contrôle total ne conduit pas au surgissement. Contrôler le mouvement, même celui d'une explosion, conduit au prolongement du mouvement, de sorte qu'on reste prisonnier de l'organisme. La différence est la même entre la chirurgie et la mutilation : la mutilation est un terrible accident hasardeux, tandis que la chirurgie est l'altération d'une forme pour ouvrir sur une autre. Bacon n'est pas un chirurgien, il mutile. Il ne s'agit pas de transformer l'oiseau par chirurgie, il s'agit de faire exploser les données relatives à l'intention de produire

¹⁷⁷ Deleuze G., *Op. Cit.*, p. 148.

un oiseau pour ouvrir la possibilité d'une Figure.

C'est un procédé très répandu dans l'art du vingtième siècle, aussi bien en musique qu'en littérature. Les productions déconstruites de Burroughs sont par exemple engendrées à l'aide du « cut-up », c'est-à-dire en découpant les textes au hasard, dans une frénésie de la déstructuration. Il faut ensuite mélanger et voir ce que présente ce mélange. Burroughs va se refuser à rétablir un ordre, il va plutôt écrire avec ce qui est déjà sous ses yeux, « sous » la couche de mots, pour lier, dessiner une ligne d'intelligibilité, construire un agencement au sein duquel vont se glisser des tensions, des propositions qui ne sont pas des histoires ou de la narration. Et pourtant, le livre tient sans nécessité d'une structure picaresque, de la violence du départ, de ce champ chaotique, Burroughs dessine un plan au sein duquel des choses arrivent, des mouvements se font, des événements se passent sans qu'ils aient une quelconque valeur narrative. Burroughs produit lui aussi des Figures, à sa manière, les appuyant sur le champ d'heccités où il déploie des anomalies incarnées dans les délires du drogué. Deleuze propose justement un exemple des tensions produites par Burroughs en citant le *Festin nu* :

Les organes perdent toute constance, qu'il s'agisse de leur emplacement ou de leur fonction... des organes sexuels apparaissent un peu partout... des anus jaillissent, s'ouvrent pour déféquer puis se referment... l'organisme tout entier change de texture et de couleur, variations allotropiques réglées au dixième de seconde...¹⁷⁸

Ce n'est pas là quelque chose qui « s'est passé », c'est plutôt une Figure littéraire de sensations, ouverture anormale faisant signe vers un chaotique salutaire pour le drogué qui fuit les structures du quotidien.

La musique sait aussi illustrer pareille intention. Si le jazz paraît souvent

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 49.

agressif aux oreilles non préparées (tout comme la peinture de Bacon semble dérangement à ceux qui n'y sont pas habitués), c'est aussi parce que le jazz qui se libère de la forme devient Figure musicale dans une explosion, une cassure, une violence. Ce n'est pas dans l'interprétation d'un morceau réfléchi que le musicien atteint l'immensité de son talent mais dans la tension de l'improvisation. On ne va pas à concert de jazz pour écouter une reproduction, on souhaite au contraire voir sous ses yeux se dégager les sensations issues de la tension violente d'une musique en train de jaillir avec vigueur et fulguration. Cette dimension du jazz n'est pas propre à son style ; la musique contemporaine présente la même problématique et peut même se reconnaître dans la question soulevée par Deleuze. Ainsi, Ferneyhough déclare : « Au début de la décennie, je me souviens avoir été très impressionné par le livre théorico-spéculatif de Gilles Deleuze sur le peintre Francis Bacon, qui m'a beaucoup aidé à concrétiser certaines intuitions fondamentales sur ma propre œuvre. »¹⁷⁹ Alain Beaulieu remarque dans son essai « *l'art figural de Francis Bacon et Brian Ferneyhough comme antidote aux pensées nihilistes* »¹⁸⁰ que Ferneyhough produit ainsi à son tour des Figures musicales : il ne compose pas une musique abstraite comme celle de Schönberg ou de la musique purement hasardeuse comme celle de John Cage. Comme Bacon, il embrasse une troisième voie, celle d'une musique où sont introduites de façon ponctuelles des zones d'indiscernabilité, des phénomènes de paroxysme, de bordure : des anomalies. Théorisant les conditions de production de la musique de Ferneyhough, le flûtiste Pierre-Yves Artaud relève que les pièces musicales de l'artiste ne sont pas totalement interprétables, mais cela n'a pas grande importance pour la simple raison qu'il faut justement que « l'instrumentiste reste en état de stress et de lutte par rapport à la partition. [...] Il faut alors réagir à ce qui se passe et cela se fait de façon totalement inconsciente car

¹⁷⁹ Ferneyhough B., *Entretien avec Brian Ferneyhough. L'œuvre en question*, Inharmoniques, n° 8-9, 1991, p. 57

¹⁸⁰ Beaulieu A., *L'art figural de Francis Bacon et Brian Ferneyhough comme antidote aux pensées nihilistes*, Conférence au congrès annuel de la Société canadienne d'esthétique, 2003, Lien accessible à l'adresse : http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_9/nihil/beaul.htm .

tout va désormais trop vite et les choses imprévues ne cessent d'affluer. »¹⁸¹ Il ajoute : « Quand je joue cette pièce, je me jette à l'eau, je plonge. »¹⁸² Les zones d'injouabilité seraient ainsi un apport qui ouvre la possibilité pour le musicien de générer des tensions, des mouvements d'anomalie, des gestes qui font signe vers l'impossible, des agencements qui fuient au point qu'il faille les poursuivre en abandonnant l'idée de les atteindre avec perfection, et pour garantir l'abandon, la fuite doit survenir, doit rompre subitement avec l'agencement précédemment continu et structuré du morceau.

Faut-il voir là ce que Bacon appelle « maîtriser l'accident » ? Dans le cadre de la littérature sus-citée, maîtriser l'accident, ce serait parvenir à produire un écrit qui fonctionne à partir du « cut-up ». Dans le cadre de la musique, ce serait arriver à interpréter l'injouable, se tirer d'un guêpier musical qui pousse l'interprète à se dépasser, à sortir de la calme habitude pour découvrir l'agression d'un plan sauvage et dangereux qui oblige l'écrivain ou le peintre à tirer les courants et les productions artistiques hors de leurs stabilités implantées. Le grand écrivain, le musicien de talent, le peintre génial, seraient ceux qui parviennent à s'élever au-dessus de leur technique pour générer un mouvement à la limite de l'impossible de sorte que des forces originales, des sensations extraordinaires jailliraient du résultat. Nous comprenons que la violence est nécessaire pour échapper au problème de la narration et la question consiste maintenant à savoir comment l'artiste peut rebondir à partir de cette violence ? Comment peut-il maîtriser le hasard, utiliser l'accident pour engendrer un résultat susceptible d'être reconnu comme du génie ? Si la violence d'une rupture est nécessaire, l'artiste ne doit pas céder à celle-ci. Il faut en effet renoncer à la structure du visage de la narration, mais dans le mouvement de la déstructuration, il ne faut pas pour autant que la tête du récit vole en éclats. Il faut

¹⁸¹ Artaud P.Y., « Unity capsule : une explosion de 15 minutes », *Entretiens*, n°3, « Dossier Brian Ferneyhough », Février 1987, p. 109.

¹⁸² *Ibid.*, p. 111.

préserver un certain agencement générateur de sensation, produire une Figure pour éviter que l'œuvre ne devienne chaos. Faire signe vers l'infini sans tomber dans l'incompréhensible, ouvrir un champ de sensations à partir de la violence occasionnée par un geste vigoureux forcé par l'inscription de la rupture, de la catastrophe survenue dans la production de la toile ou de la nouvelle : comment y parvenir ?

La vigueur du geste s'inscrit dans l'acte de production d'un accident. Bacon insiste constamment sur ce point : « Je n'avais pas l'intention de faire ce tableau-là, je n'ai jamais pensé qu'il serait comme ça : c'était continuellement comme un accident montant sur la tête d'un autre »¹⁸³, ou encore : « je cherche à faire des choses très, très particularisées [...] mais quand vous chercherez à les analyser, vous ne saurez pas tout [...] car il s'agit vraiment d'un complet accident. »¹⁸⁴ Dans l'interrogation de ce qu'il faut entendre par accident, les entretiens de Bacon proposent une vision fondamentale à ce sujet. L'analogie est construite en rapport avec l'activité sportive :

[...] cette étrange sensation qu'on a parfois en jouant à des jeux de balle, quand on a l'impression qu'on n'a pas joué le coup mais que c'est lui qui vous a joué. Bon, vous ne pouvez évidemment jouer un pareil coup que quand, avec la pratique du mouvement, vous êtes arrivé à mettre votre action sur certains rails. Et puis soudainement, au milieu de la partie, quelqu'un jouera un très bon coup et vous répliquerez en jouant un coup meilleur que vous n'auriez pensé être jamais capable d'en jouer un. La difficulté même a rendu votre propre coup bien meilleur, et vous êtes étonné, et vous ne savez pas comment vous avez fait ça, et c'est à peine si vous croyez l'avoir fait. [...] Et manifestement il n'y avait aucun moyen de s'y préparer, le temps manquait, et le fait même que le temps manquait a fait que le coup s'est joué de lui-même. [...] Eh bien, quand ces choses-là arrivent, c'est en un sens de la chance inspirée. Bien entendu, cela repose sur le fait qu'on a une grande connaissance du jeu auquel on joue. Mais pourtant vous n'auriez sans doute pas fait cette chose singulière par le pouvoir de la volonté.¹⁸⁵

¹⁸³ Sylvester D., *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 97.

Cette citation est sans doute l'explication la plus précise que Bacon produise au sujet du geste hasardeux qui advient dans sa peinture, c'est pourquoi une compréhension de la manière dont l'artiste rebondit sur l'acte vigoureux et hasardeux gagnera à s'appuyer sur cette analogie. Deleuze ne la commente pas, bien qu'il fasse référence à cet enjeu dans le chapitre 11 de *Logique de la sensation*¹⁸⁶. Avant d'étudier les tenants de ce chapitre, il faut développer le problème de cette analogie. Celle-ci est une tentative pour mettre des mots sur une habitude que Bacon ne comprend pas totalement et pourtant utilise au quotidien :

Je sais ce que je veux faire, mais je ne sais pas comment y parvenir. [...] il s'agit constamment de quelque chose qui se passe entre ce qu'on peut appeler coup heureux ou hasard, intention et sens critique. Car il n'y a maintien que par le sens critique, la critique de vos propres instincts, quant à la mesure dans laquelle cette forme donnée ou accidentelle cristallise en ce que vous désirez.¹⁸⁷

Ce qui échappe à la compréhension du peintre, c'est précisément son talent, même s'il ne le désigne pas en tant que tel. Bacon comprend qu'il lui faut produire dans un geste hasardeux dont la violence assure qu'il échappera à la nécessité en brisant toute possibilité de prévision. Il comprend que dans la tension du geste, il lui arrive souvent de maîtriser le mouvement, et ce dans l'extrémité de la tension, c'est-à-dire au paroxysme susceptible d'engendrer l'échec. Alors que le sportif voit la balle passer et comprend qu'il va la manquer puisqu'aucun geste pensé ne lui semble adéquat, il opère pourtant un mouvement instinctif qui non seulement permet de renvoyer la balle, mais le fait avec une tension parfaite du corps qui éprouve la perfection du geste et la réussite d'un exploit.

Si l'art et le sport ont ici un terrain d'entente, c'est sans doute parce que le problème relève d'une certaine activité du psychisme qui exprime quelque chose de bien particulier dans l'acte contingent où le corps est acculé. Comment expliquer le

¹⁸⁶ Deleuze G., *Op. Cit.*, p. 89.

¹⁸⁷ Sylvester D., *Op. Cit.*, p. 102.

réflexe parfait, ou plutôt le geste instinctif qui témoigne d'une maîtrise parfaite de toutes les conditions de l'action impossible ? Bacon comprend bien que ce geste extraordinaire a quelque chose à voir avec l'inconscient :

Quand des gens comme Frank [Auerbach] disent qu'il ne s'agit pas de hasard ou d'accident ou de peu importe comment vous l'appellerez, ce qu'ils veulent dire je le sais en un sens. Et pourtant je ne sais pas ce qu'ils veulent dire, car je pense qu'on ne peut pas expliquer ça. Ce serait comme essayer d'expliquer l'inconscient.¹⁸⁸

Ce n'est pas par accident que le sportif a réalisé l'exploit même s'il aurait très bien pu échouer. Ici, l'accident n'est pas l'opposé du nécessaire ; il n'y a ni nécessité ni accident, il y a plutôt un geste produit inconsciemment dans un certain agencement de la contingence, un geste qui est à la fois coup heureux et produit d'une intention.

Toute l'explication de Bacon rappelle le texte de Kleist : « Sur le théâtre de marionnettes ». Pourquoi la marionnette présente-t-elle une grâce que nous serions bien en peine de produire ? Réponse de Kleist :

Et quel avantage cette poupée aurait-elle sur les danseurs vivants ?
- Quel avantage ? Avant tout, mon excellent ami, un avantage négatif : elle ne ferait en effet jamais de manières. Car l'affectation apparaît, comme vous le savez, au moment où l'âme (vis motrix) se trouve en un point tout autre que le centre de gravité du mouvement. Et comme le machiniste ne dispose, par l'intermédiaire du fil de fer ou de la ficelle, pas d'un autre point que celui-ci, les membres sont comme ils doivent être, morts, de simples pendules, et se soumettent à la seule loi de la pesanteur ; une propriété merveilleuse, qu'on chercherait en vain chez la plupart de nos danseurs. [...] De telles erreurs, ajouta-t-il pour couper court, sont inévitables depuis que nous avons mangé le fruit de l'Arbre de la Connaissance.¹⁸⁹

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸⁹ Kleist H., *Sur le théâtre de marionnettes*, Trad. J. Outin, Mille et une nuits, 1993, p. 14.

C'est bien la connaissance, la réflexion, l'analyse, différenciées du mouvement efficace du corps qui constituent un frein à l'efficacité du geste le plus gracieux, et c'est précisément ce que cherchent les artistes comme Bacon ou Burroughs : trouver un état ou une solution permettant de retrouver l'innocence de l'Eden auquel se réfère le personnage de la nouvelle de Kleist, c'est-à-dire de mettre à distance le danger de réflexion, mode de pensée consciente pouvant, dans le cadre de la production de l'œuvre, prendre la forme d'un calcul, d'une crainte, d'une interrogation. Se poser trop de questions, prendre en compte trop de paramètres nombrés et considérés un à un, est le meilleur moyen de rater la balle qui se dirige vers nous, ou même de se faire toucher par un coup d'épée. Et justement, dans l'histoire de Kleist, c'est un ours qui ne sera pas touché par le coup d'épée, aussi bon que soit l'épéiste. L'animal obéissant à l'instinct ne pense pas à l'éventualité de l'erreur. Lors d'une feinte de l'épéiste, l'ours ne bouge pas, là où l'escrimeur pourrait toujours se dire « et si je me trompais, et s'il ne s'agissait pas d'une feinte et que le coup allait être porté ? ». L'approche de l'animal n'est pas analytique, et son approche de la situation est à l'image de celle que valorisait Ehrenzweig dans *L'ordre caché de l'art* : synchrétique, car il y a bien ici, non pas une innocence au sens strict mais bien une approche globale de la situation, une synchronisation avec le mouvement global, la tension présente dans le corps adverse, à la manière dont on identifie un mensonge sans pour autant pouvoir nombrer les éléments qui nous ont conduit à le déceler.

Lorsque chez l'homme l'accomplissement du geste le plus gracieux, le plus efficace se produit, c'est bien souvent sous l'effet de la contingence, à l'instar de l'éphèbe mis en scène par Kleist lorsque, levant le pied, il parvient à obtenir la grâce du moulage d'une statue, et tentant de reproduire le geste, il se ridiculise. Mais chez le sportif ou l'artiste aguerri, bien qu'il soit impossible d'accomplir à volonté une telle grâce, il est possible de maximiser ses chances de réussite en sachant d'abord à

quelles conditions cette efficacité est possible, et en sachant aussi mettre en œuvre les moyens du relâchement tout en gardant une sorte d'état de veille. Certes, le maintien de l'état de veille est la condamnation à demeurer en-deçà de la perfection de la marionnette ou des gestes de l'ours, mais il est nécessaire à l'artiste pour ne pas tomber dans le précipice ouvert par la course libre à laquelle il s'adonne. Cette course hors de la finitude n'est pas si vaine, parce que l'objectif de l'artiste comme du sportif ou du combattant consiste à accomplir ce mouvement à la fois maîtrisé et relâché, d'accomplir dans la sortie de l'attendu et dans l'immersion dans l'inconnu une individuation efficace de soi par soi qui requiert de traverser un espace sans finitude ; c'est la conclusion de Kleist à la fin de l'œuvre :

vous êtes en possession de tout ce qu'il faut pour me comprendre. Nous voyons que, dans le monde organique, plus la réflexion paraît faible et obscure, plus la grâce est souveraine et rayonnante. Cependant, comme l'intersection de deux lignes situées d'un même côté, après avoir traversé l'infini, ou comme l'image d'un miroir concave revient soudain devant nous, après s'être éloignée à l'infini : ainsi revient la grâce, quand la conscience est elle aussi passée par un infini ; de sorte qu'elle apparaît sous sa forme la plus pure dans cette anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie, donc dans un mannequin, ou dans un dieu.¹⁹⁰

Faire passer la conscience par l'infini, n'est-ce pas ce que nous relevions à plusieurs reprises jusqu'ici : travailler à s'abstraire de la finitude, recherche à la fuir qui conduit à être artiste, et maintenant recherche à la fuir qui conduit au faire-œuvre et la production efficace de celle-ci.

La conscience de l'ours n'opère pas un trajet pour sortir d'un carcan et de son corps comme une âme éthérée qui sortirait de l'espace et du temps pour se glisser dans un mouvement sans début ni fin ni milieu ni bordure (infini, c'est-à-dire sans fin et sans finitude), car la conscience est toujours reléguée à sa fonction et l'efficacité qu'il faut mettre en œuvre ; il y a bien une finalité à la structuration cérébrale de

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 20.

l'ours et à ses représentations organiques, tout comme la conscience l'humain. Toutefois, la conscience de l'ours est libérée de l'analytique pour percevoir au-delà de la complexité des structures. Ehrenzweig insistait, en se positionnant contre l'école de la Gestalt, sur le fait que la saisie des situations et de l'environnement ne se construit pas, d'abord, de façon médiate, mais que l'immédiateté de notre rapport à l'environnement, est possible. Seulement l'apprentissage analytique opéré par notre cerveau produit des habitudes et des réflexes qu'il est impossible de totalement circonscrire et maîtriser au point de pouvoir les mettre totalement à distance. Dès lors, impossible pour nous de penser en totale abstraction de la finitude structurelle des choses ; l'attention se fixe toujours sur des aspects perçus de l'environnement, et si l'ours fait de même, on peut lire dans l'histoire de Kleist le fait que l'animal fait preuve d'une telle empathie avec le mouvement du réel, avec le mouvement de l'agresseur, qu'il ne fait plus qu'un avec ses gestes et les ressent au point de savoir précisément quel geste va porter ou non. Il s'agirait donc de cela : faire en sorte que la conscience passe par l'infini, c'est-à-dire s'efforcer d'entrer en totale empathie avec le mouvement, se fondre avec le geste de création et l'environnement dans lequel il s'inscrit, tout comme le combattant doit se fondre dans la tension de toute la matière sollicitée par le combat : la sienne, celle de l'opposant et celle qui les entoure et les lie tous les deux. Le mannequin n'est pas habité par la médiation d'une conscience réflexive, il ne pense pas, obéissant à la stricte nécessité du mouvement de sa matière, puisant du néant de sa pensée la possibilité d'être cette matière mouvante qui tend à l'accomplissement de soi. Il y a toujours finitude, mais il faut donc se mettre sur la voie de l'infini, « passer par *un* infini » dit Kleist et, dirions-nous, trouver la force de se tenir pour un temps sur cette ligne de sortie, sortie hors de soi, de sa conscience réflexive et analytique pour retrouver l'immédiateté attendue de l'efficacité totale du geste.

Et pourtant, sans analyse, une catastrophe a toutes les chances d'arriver, car à la différence de l'ours, l'artiste fait face à chaque fois à une situation pour laquelle son corps et son cerveau ne sont pas programmés : la contingence de l'accident produit est un défi exigeant toutefois l'exercice d'une sorte de sens critique. L'idée d'un sens critique semble alors contredire l'obsession de Bacon, l'absence d'intervention : « Absence d'intervention, est-ce ça la clef ? _ Oui. La volonté a été subjuguée par l'instinct. »¹⁹¹ Comment penser une volonté subjuguée par l'instinct qui laisserait pourtant place à de l'esprit critique ? Sans doute faut-il penser que ce sens critique s'actualise par un processus inconscient, comme si tout le vécu de la personne contenu dans la mémoire s'actualisait au moment de la tension. Il faudrait donc rendre compte ici de la manière dont l'inconscient exerce de façon active une influence sur le geste réactif, ce qui relève peut-être du champ de la psychologie et, dans une certaine mesure, des neurosciences. Si nous ne pouvons traiter ici toutes les notions relatives à ce problème excessivement complexe de la biologie (puisqu'au fond, la distinction d'Ehrenzweig, dans *L'ordre caché de l'art*, entre approche analytique et approche synchrétique, relève bien de processus biologiques puisqu'ils sont conditionnés par les apprentissages du cerveau), il nous appartient cependant de clarifier les conditions d'effectuation de ce phénomène. Car si nous avons dit que l'artiste parvenait par le biais d'un effort de l'inconscient à manifester dans l'acte de peindre une intention, c'est le statut de la gestion de la rupture de l'accident qui demeure flou. Bacon parle tantôt de chance, tantôt de hasard, tantôt d'accident. A ce titre, manipuler la chance, ou le hasard, ou l'accident, ce serait réagir à ce qui se donne au peintre dans l'acte de peindre, comme si le résultat dépendait certes d'une manifestation de l'inconscient, mais aussi d'une certaine probabilité de conditions, parce que si les conditions sont défavorables, comment l'inconscient pourrait-il malgré tout trouver à s'exprimer adéquatement ? Il faut que la tendance (un mot plus

¹⁹¹ Sylvester D., *Op. Cit.*, p. 119.

pragmatique pour penser la probabilité) soit féconde pour parvenir à l'accomplissement de l'œuvre : l'accident doit être adéquat, ce que ne manque pas de souligner Bacon qui ne produit pas le fond, l'aplat et l'accident de façon totalement hasardeuse ; tout doit se fondre en cohésion, selon les règles du jeu de l'art, comme la balle doit fuser sur le cours conformément aux règles établies, et la crise occasionnée par le jeu, la tension survenant lors d'un coup trop fort, est l'occasion de se dépasser tout en préservant, selon une tendance globale, la possibilité d'émergence d'un coup remarquable.

Dans le chapitre 11 de *Logique de la sensation*¹⁹², Deleuze distingue *hasard manipulé* et *probabilités conçues ou vues*. Le jet de peinture sur la toile et le brossage en vue du diagramme ne sont pas des mouvements probables, comme si l'artiste lançait la peinture et voyait si oui ou non il pouvait agir. Si le jet de peinture obéissait à la loi des probabilités, alors une fois sur deux, ou une fois sur trois, ou une fois sur cent, le peintre trouverait l'occasion de produire le diagramme. Or, il faut bien que le peintre mette la chance de son côté, ce qui exige de sa part une certaine maîtrise du hasard et un refus d'une contingence purement probabiliste : « Le hasard, selon Bacon, n'est pas séparable d'une possibilité d'utilisation. C'est le *hasard manipulé*, par différence avec les *probabilités conçues ou vues*. »¹⁹³ Le hasard, dit Deleuze, est ce « qui concerne un certain type de choix »¹⁹⁴, et Bacon procède selon la méthode du coup par coup, et non pas seulement une approche combinatoire. Le problème est plus complexe et ne se résume pas à ce dualisme, il concerne plutôt la notion de *prépicturalité* :

le choix au hasard à chaque coup est plutôt non pictural, a-pictural : il deviendra pictural, il s'intégrera à l'acte de peindre, dans la mesure où il consiste en marques manuelles qui vont réorienter l'ensemble visuel, et extraire la Figure improbable de l'ensemble des probabilités figuratives.¹⁹⁵

¹⁹² Deleuze G., *Op. Cit.*, p. 89.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 90.

Comment se construit cet acte d'intégration ? Par la manipulation des marques contingentes. Comment manipuler ? Certes, avons-nous dit, par une activité inconsciente, c'est là l'idée de Bacon, mais Deleuze traite de la manipulation dans l'acte même et non dans ses conditions de possibilité, si bien qu'il dit : « Or c'est dans la manipulation, c'est-à-dire dans la réaction des marques manuelles sur l'ensemble visuel, que le hasard devient pictural ou s'intègre à l'acte de peindre. »¹⁹⁶ En ce sens, Deleuze traite du problème de la manipulation dans une perspective qui recoupe la réalité sportive, car lorsqu'il dit que « le problème du peintre n'est pas d'entrer dans la toile, puisqu'il y est déjà (tâche pré picturale), mais d'en sortir »¹⁹⁷, cela signifie aussi que le joueur de tennis n'a pas à pénétrer la situation pour gérer la fuite de la balle, mais à s'extraire de la difficulté dans laquelle son corps s'est glissé en s'efforçant de rebondir sur la situation violente. Bien entendu, rien ne garantit que le résultat sera probant, et Bacon est bien souvent déçu par ses propres productions, parce qu'il aurait pu sortir de la toile de bien des façons dans la mesure où il ne s'inscrit ni dans un champ probabiliste, ni dans un champ déterministe. On l'a dit, les conditions de la réussite relèvent également sans doute d'une activité complexe de l'inconscient. Ce que Deleuze ajoute donc à cette conviction que l'inconscient, pour Bacon, est à l'œuvre en chaque tentative pour manipuler le hasard, c'est la distinction entre pré pictural et pictural, ou encore l'approche du coup par coup qui n'est pas une progression, mais des surgissements vigoureux, des touches violentes faisant irruption pour ouvrir un espace haptique apte à accueillir la capture d'une Figure.

Bien sûr, Deleuze énonce ainsi un principe de manipulation du hasard, et non la manière effective dont cette manipulation va conduire à une bonne réalisation, un agencement efficace, une Figure qui fonctionne dans son emprisonnement et sa percée. L'effectivité de la manipulation obéit pour Bacon aux lois de l'inconscient (si

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 91.

tant est que l'on puisse en déterminer en ces termes) et, pour Deleuze, à l'exigence de la maturation. Une maturation sur une toile, mais aussi entre les toiles. Deleuze rappelle qu'il faut peut-être une vie pour peindre une pomme, songeant au cas de Cézanne. Il relève aussi que « les grands peintres savent qu'il ne suffit pas de mutiler, malmener, parodier le cliché pour obtenir un vrai rire, une vraie déformation ». La peinture n'est pas acte de réalisation attendu, elle est essai, tentative de peindre (comme un film pouvait être une tentative de cinéma pour Godard). Bacon essaye de peindre la série des papes, mais sans succès, de son aveu même. Il essaie parce qu'il ignore s'il y parviendra, puisque le résultat ne dépend pas d'une volonté consciente, mais de l'issue de la lutte :

lutte continuelle entre accident et critique. Car ce que j'appelle accident peut donner une marque qui paraîtra plus réelle, plus vraie qu'une autre par rapport à l'image, mais il n'y a que votre sens critique qui puisse la choisir. De sorte que la faculté critique fonctionne en même temps que l'espèce de manipulation semi-conscience, ou généralement très inconsciente si cela marche un tant soit peu.¹⁹⁸

Le résultat est ainsi soumis à la manière dont il réagira inconsciemment dans la production violente de la Figure qui jaillira de la réalisation d'un diagramme. Pourquoi le diagramme ne fonctionne-t-il pas toujours malgré la tentative pour manipuler le hasard ? Autrement dit, pourquoi la manipulation peut-elle échouer ?

D'après ce qui a été établi précédemment, l'échec d'une manipulation du hasard est du point de vue de Bacon difficile à expliquer pour la simple raison que la production est le fruit d'un jeu de l'inconscient. De la même manière qu'il est difficile de rendre compte de la tension inconsciente qui a permis la réalisation qui marche, il est difficile d'expliquer les raisons pour lesquelles le travail a échoué. Néanmoins, lorsque Bacon parle d'une lutte permanente entre accident et sens critique, il

¹⁹⁸ Sylvester D., *Op. Cit.*, p. 120.

reconnaît que le sens critique s'exerce à chaque instant dans la production artistique, de sorte que, dans la production du diagramme, même s'il cherche à relâcher le geste pour ouvrir la voie à l'expression de l'inconscient, il souhaite néanmoins se rendre compte, au coup par coup comme Deleuze le dit, de la progression. La production du diagramme se ferait donc par étapes, par une série d'actes vigoureux. Comment passe-t-on de l'acte hasardeux maîtrisé, c'est-à-dire du pré pictural, à l'élaboration d'un diagramme réussi ?

La question du diagramme est étudiée par Deleuze de façon beaucoup plus approfondie que la question de la pré picturalité. Il y consacre les derniers chapitres de *Logique de la sensation*. Un diagramme est une zone, une « zone de Sahara », un aire nettoyée, balayée, broyée, chiffonnée, percée par les jets de peinture. Il peut être prolongation, étirement, écoulement : les traits du visage sont striés, la bouche élargie, le cou pris dans une torsion, les membres initient une spirale. Il y a tout un changement de l'unité de mesure explique Deleuze. C'est l'irruption d'une tension, une catastrophe soudaine. Plus généralement, Deleuze dit que « c'est le surgissement d'un autre monde. »¹⁹⁹ Pourquoi un autre monde ? Parce que les traits « sont non représentatifs, non illustratifs, non narratifs [...] ce sont des traits asignifiants. Ce sont des traits de sensation. »²⁰⁰ On comprend aisément la valeur du diagramme ; on l'a expliqué, il faut que, lorsqu'il produit un portrait, le peintre se détourne de la forme du visage pour faire signe vers la tête, il faut quitter l'espace de représentation nécessaire pour ouvrir une porte vers un chaos libérateur, faire signe vers l'infini. Le diagramme, en ce sens, déconstruit, se refuse au sens du quotidien, décrit des lignes, produit de la tension et, plus encore, de la sensation, technique développée en bonne partie par Cézanne ou Van Gogh. Il est « un ensemble opératoire des lignes et des

¹⁹⁹ Deleuze G., *Op. Cit.*, p. 94.

²⁰⁰ *Ibid.*

zones, des traits et des taches asignifiants et non représentatifs »²⁰¹, dit Deleuze. Le terme n'est pas anodin : par opératoire, il faut comprendre que s'opère quelque chose, et il s'agit d'une « suggestion », l'introduction de « possibilités de fait ». Il y a là confirmation que la démarche de Bacon se fait au coup par coup : après avoir produit un contour, un champ pictural, il produit les marques au hasard, lance la peinture, use de violence, rompt la continuité de ce qui se dessinait : c'est là un deuxième temps de la démarche, un moment pré-pictural (encore que l'ordre n'ait rien de nécessaire : Bacon peut lancer la peinture et peindre le cadre plus tard). Le diagramme, lui, est certes pictural puisqu'il se perçoit comme image picturale sans signification au moment où il est produit, mais il est surtout manuel dit Deleuze, car il est la représentation des possibilités de fait. Il n'est donc pas un « fait pictural » puisque « les traits et les taches doivent d'autant plus rompre avec la figuration qu'elles sont destinées à nous donner la Figure. C'est pourquoi elles ne suffisent pas elles-mêmes, elles doivent être « utilisées » : elles tracent des possibilités de fait, mais ne constituent pas encore un fait (le fait pictural). »²⁰² Cela signifie donc que le diagramme est précisément une manipulation du hasard, l'articulation entre le premier surgissement des taches hasardeuses et la Figure. Il est donc une médiation participant à l'agencement global du tableau, il est une tension qui ouvre sur une Figure anormale. En ce sens, il y a donc un acte de violence, une production soudaine à partir de laquelle un diagramme est généré pour rendre possible la production de la Figure.

Comment passe-t-on du diagramme à la Figure ? Deleuze l'explique :

Pour se convertir en fait, pour évoluer en Figure, elles doivent se réinjecter dans l'ensemble visuel ; mais alors précisément, sous l'action de ces marques, l'ensemble visuel ne sera plus celui de l'organisation optique, il donnera à l'œil une autre puissance, en même temps qu'un objet qui ne sera plus figuratif.²⁰³

²⁰¹ *Ibid.*, p. 95.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

Le diagramme est donc une manipulation non optique mais haptique puisqu'il s'agit de rebondir sur les possibilités de sensations offertes par le diagramme. Le talent de l'artiste intervient donc de façon continue : dans le choix du contour et de l'agencement du tableau, dans l'acte de violence guidé par l'inconscient, dans la production du diagramme, dans le rebond sur ce dernier. Et l'intervention sera d'autant plus soutenue que la catastrophe survenant est une tension nerveuse opérée chez l'artiste qui réalisera une impulsion soudaine, nécessaire à l'effectuation du rebond, saut exigé par la survie mise en jeu par l'accident et qui rompra avec le calme apparent de la démarche de peinture. Il peut donc y avoir échec à deux autres niveaux : d'une part dans la production des possibilités de fait, et d'autre part dans la constitution du fait. Autrement dit, l'artiste peut rater le diagramme, et peut aussi échouer dans la manière dont il exploite le diagramme. Et il peut d'autant plus échouer qu'il n'y a aucune nécessité intrinsèque au diagramme puisque celui-ci, en tant que possibilités de fait, est contingent. Cela signifie donc qu'il est d'autant plus difficile de s'assurer de la manipulation du pictural au sein de la contingence.

Si nous précisons donc la question, nous demanderons : comment parvenir à exploiter de façon efficace un diagramme ? Celui-ci n'est pas une forme, il est un rythme (« le diagramme exprime en une fois toute la peinture c'est-à-dire la catastrophe optique et le rythme manuel »²⁰⁴), ce qui constitue précisément la difficulté que l'artiste rencontre à l'utiliser. En cas d'échec à le manipuler, le peintre cours le risque d'ouvrir un espace de confusion. Il faut au contraire que la Figure puisse y être capturée, et que dans sa torsion celle-ci puisse faire signe vers sa libération. Il faut donc que le diagramme comme catastrophe rende quelque chose possible, il faut qu'un certain langage puisse s'exprimer, le langage de l'espace

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 99.

haptique. Il faut donc se garder de produire un diagramme qui n'ouvre que sur du chaos. C'est pourquoi Deleuze dit dans le chapitre 17 de *Logique de la sensation* qu'il

faut que le diagramme reste localisé dans l'espace et dans le temps, il ne faut pas qu'il gagne tout le tableau, ce serait un gâchis [...]. En effet, étant lui-même une catastrophe, le diagramme ne doit pas faire catastrophe. Étant lui-même zone de brouillage, il ne doit pas brouiller le tableau. Étant mélange, il ne doit pas mélanger les couleurs, mais rompre les tons. Bref, étant manuel, il doit être réinjecté dans l'ensemble visuel où il déploie des conséquences qui le dépassent. L'essentiel du diagramme, c'est qu'il est fait pour que quelque chose en sorte, et il rate si rien n'en sort.²⁰⁵

Comment l'artiste peut-il s'assurer que quelque chose sortira du diagramme, ou que ce qui sortira sera satisfaisant ? Comment passera-t-il avec succès de la possibilité de fait au fait sans que rien ne lui dicte ce mouvement ? Deleuze le rappelle, « ce qui sort du diagramme, la Figure, en sort à la fois graduellement et tout d'un coup »²⁰⁶. Certes le sens critique peut contrôler une certaine logique de la sensation dans la production graduelle, mais la Figure, dans son surgissement va révéler à l'artiste l'échec ou le succès de façon soudaine. Comment garantir la réussite dans la soudaineté ? En soi, rien ne pourra le garantir, puisque comme le rappelle sans cesse Bacon, la peinture est lutte, et l'issue est toujours incertaine. Néanmoins, si la fin de l'affrontement demeure imprévisible (précisément parce qu'aucune nécessité n'existe dans ce champ contingent et qu'une partie du succès reste relative à des tensions inconscientes), il faut bien que l'artiste ait toujours dans la visée de l'irruption soudaine l'idée de ce qui va lui permettre de générer une Figure *sensationnelle*.

Deleuze opère au chapitre 13 une distinction entre deux types de langages picturaux : le digital et l'analogique. « Le diagramme ou motif serait analogique,

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 149.

²⁰⁶ *Ibid.*

tandis que le code serait digital. »²⁰⁷ Le diagramme est l'agent du langage analogique explique Deleuze qui conçoit le langage analogique comme « un langage de relations, qui comporte les mouvements expressifs, les signes para-linguistiques, les souffles et les cris, etc. »²⁰⁸ L'artiste a donc en vue l'exigence d'une Figure qui exprime un tel langage. Il faut que la Figure exprime le cri et le souffle par exemple. Dans le cadre d'un langage digital, l'artiste pourrait vérifier l'efficacité de la production en vérifiant l'agencement des codes. Ici, il ne le peut puisque non seulement il n'y a pas de codage dans l'analogique, mais qu'en plus la Figure doit jaillir abruptement, ne lui laissant pas le temps, à la différence de l'agencement digital, de voir les choses prendre corps. Le corps jaillit, ce qui implique que l'artiste va réaliser *sur le moment* qu'il lui faut faire jaillir la Figure. Il ne peut donc vérifier l'efficacité analogique de ce que génère la Figure, sauf une fois que celle-ci est produite, ce qui est trop tard pour éviter l'échec.

Cela veut donc dire que la manipulation du diagramme dans la contingence ne peut s'appuyer sur un code ou sur la prudence. En fait, il faut plutôt que le sens critique de l'artiste soit constamment *à l'affût*, c'est-à-dire qu'il soit toujours prêt à saisir une opportunité au sein des possibilités permises par le diagramme. Avec ses mots, Bacon dit qu'il « faut une espèce de moment magique pour que couleur et forme coagulent de manière que soit obtenu l'équivalent de l'apparence »²⁰⁹. La magie semble pour Bacon la rencontre de deux instances, celle de la volonté, et celle du hasard, et le surgissement de l'effet magique, comme produit par une incantation, est la connexion d'une possibilité du diagramme à une fin possible pour la volonté :

j'efface tout, carrément, avec un chiffon, ou à l'aide d'un pinceau, ou j'efface avec n'importe quoi, ou projette de la térébenthine et de la peinture et encore autre chose là-dessus pour essayer de briser l'articulation délibérée de l'image, si bien que cette image va croître pour ainsi dire spontanément, à l'intérieur de sa

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 107.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Sylvester D., *Op. Cit.*, p. 117.

propre structure et non pas de la mienne. Après quoi, votre volonté entre en jeu, si bien que vous pouvez vous mettre à travailler sur ce que le hasard vous a livré sur la toile. Et à partir de tout ça, peut-être, surgira une image plus organique que si elle avait été voulue.²¹⁰

La Figure ne sera pas le fruit du pur hasard, ni l'objet de la volonté. Ce sera une connexion rendue possible par le diagramme que Bacon décrit ici, un point de rencontre constituant précisément la rupture avec les projections de l'artiste : ce point de rencontre infléchit la course amorcée de la ligne de continuité que suivait l'artiste. Bacon se fait donc violence en forçant cette rencontre, car s'il extrait la Figure du diagramme, il s'extrait lui aussi de la finitude de ses représentations par ce diagramme qui ne dégage pas de la sensation seulement pour le futur spectateur : Bacon éprouve la sensation dans le temps de production de la Figure, si bien qu'il peut non seulement véhiculer cette sensation mais aussi se jeter tout entier en elle puisqu'il est parvenu à s'extraire et à rompre avec ce qui précédait ce faire-œuvre.

Manipuler le hasard n'est donc pas vraiment le fruit d'une technique, mais plutôt celui d'un vécu au milieu d'un certain agencement des circonstances. Si cette manipulation de la contingence est au fond une maîtrise des circonstances (où s'opère la synthèse du sens critique et des possibilités de fait dans le jaillissement d'une Figure de sensation qui se contorsionne dans sa prison pour s'extraire vers une ligne de fuite et s'exprimer comme devenir), elle relève, ainsi que Bacon n'a de cesse de le dire, d'un réel relâchement du corps, de façon à refuser à la conscience le droit au jugement et à ne lui laisser que l'exercice minimal du sens critique. Trop de volonté, et la Figure est écrasée, étouffée, pouvant devenir une narration maladroite et triviale. Trop de hasard, et celle-ci ne sera pas esthétique, devenant pure confusion. La magie du peintre de la Figure, c'est l'action brusque de coagulation que l'inconscient saisi comme instant à ne pas manquer, de sorte que si le corps est

²¹⁰ *Ibid.*, p. 155.

suffisamment relâché, il pourra saisir cet instant perçu inconsciemment dans lequel le sens critique de la volonté entre en concordance avec une possibilité de fait proposée par le diagramme. Rompre avec le visage pour peindre une tête, préférer le cri à l'horreur racontée, faire signe vers l'infini sans tomber dans le chaos : la difficulté exige d'opérer une déconstruction momentanée qui suppose une certaine opération sur le donné contingent. En cherchant à comprendre comment l'espace contingent peut être manipulé alors qu'il s'agit précisément d'une obsession de Bacon, nous avons tenté d'expliquer comment, dans ce processus créatif, la volonté pourrait inscrire son action sans pour autant emprisonner l'image dans la narration. Le travail s'est efforcé de montrer que le génie magique de l'artiste n'était pas quelque chose de si occulte que cela malgré les zones d'ombre qui pèsent encore sur le processus de création ainsi qu'on l'a envisagé. Ce qui a été clarifié, ce sont les circonstances et les conditions de l'acte d'utilisation de la contingence. Cet acte est un mouvement opportun opéré à partir d'une rupture subite, il est la saisie de l'occasion de faire surgir efficacement la Figure, de manière à ce qu'elle fonctionne.

Nous avons aussi parlé d'écriture (Burroughs) ou de l'approche du musicien (Ferneyhough) pour présenter des approches semblables à celles de Bacon, et insister sur le fait que la démarche de Bacon ne lui est pas propre et singulière. Si l'analogie avec l'activité sportive fonctionne, c'est précisément parce que cette gestion de la contingence telle qu'on l'a analysée, présente des vertus et ne peut pas s'effectuer de beaucoup de manières différentes. Nous avons soutenu que le faire-œuvre, dans le sens où nous l'avons pensé dans cette partie, suppose que l'artiste se jette totalement dans la contingence de sa création, et la production d'un phénomène de rupture est nécessaire à l'introduction d'un espace de contingence qui sera dépassé dans le relâchement de celui qui maîtrise son art. Nous n'affirmons pas que toute forme d'art suppose une rupture dans le processus de création, mais nous avons souhaité montrer que les notions de rupture, d'accident, de contingence, de maîtrise de celle-

ci, sont des concepts opératoires pour penser toute une partie de l'art tel qu'il se déploie dans les sociétés contemporaines, et ce de façon transversale, dans différentes approches de la création telles que la peinture, l'écriture, le cinéma ou la musique. Il ne s'agit pas ici d'affirmer que la manière de peindre de Francis Bacon, par exemple, est le modèle à suivre pour parvenir à créer ; ce serait même un contre-sens puisque nous disions que la création artistique se déploie comme phénomène de bordure, anomalie sans cesse renouvelée qui surprend par les chemins détournés, les lignes de fuite, qu'elle emprunte. Si Bacon recherche la sensation, d'autres artistes pourront travailler des régimes d'expression différents.

Toutefois, dans tous les aspects de l'art que nous avons cités, dans tous les exemples relevés, dans les domaines étudiés, à chaque fois, l'exigence de sortie des territoires, celle de déterritorialisation, celle de s'affranchir de la finitude, de faire signe vers l'infini, de retrouver un mouvement vital dans le fait de créer, tout cela est apparu comme récurrent, et la réalisation de cette fin supposait d'une part la production d'une rupture vécue, de fait, par l'artiste dans la mesure où celui-ci peut constituer une anomalie pour la société elle-même en rompant avec ses normes et le territoire qui l'avait pourtant vu naître, mais aussi rupture dans le processus de création par l'invocation d'un espace de contingence qui facilitera l'irruption d'une vitalité retrouvée pour s'affranchir d'une finitude susceptible de ramener l'artiste dans le territoire qu'il travaillait à quitter. Ce qu'il reste à étudier, dès lors, c'est bien les conséquences de la production de ce geste de création accompli. Si l'œuvre a été réalisée avec succès, si elle est bien une forme anormale, une Figure esthétique vivante qui se construit comme phénomène de déterritorialisation, la vie de l'œuvre ne s'achève pas au moment où le tableau, le livre, la sculpture ou le film sont achevés. L'œuvre existe dans, par et pour l'artiste, mais elle existe aussi pour celui qui la contemple, la lit, l'écoute, et même la vit. Cette phrase de Tarkovski : « je suis convaincu que si un artiste parvient à réaliser quelque chose, c'est qu'en réalité il

vient combler un besoin qui existe chez les autres, même si ceux-ci n'en sont pas conscients sur le moment »²¹¹, n'est-ce pas le signe que l'art impliquerait une connexion nécessaire entre l'artiste, son œuvre et les récepteurs de celle-ci ? Parce que si je peux écrire pour moi-même, sculpter pour l'esthétique de ma demeure, jouer d'un instrument pour ressentir de l'émotion, et si je n'écris pas nécessairement pour convaincre, distraire ou transformer autrui, il n'en demeure pas moins que mes créations s'inscrivent dans la société comme anomalie dérangeante ayant potentiellement un impact susceptible de contribuer à une déterritorialisation possible, à la proposition d'une ligne de fuite que d'autres pourront suivre partiellement ou totalement. Au fond, l'œuvre peut être l'*Outsider*, ou une baleine blanche que certains poursuivront, dès lors qu'ils auront été happés dans l'œuvre, frappés par elle au point d'être poussés à suivre la ligne d'échappée qu'elle désigne. Car l'art est l'un des moyens par lequel nous quittons le quotidien, quittons les territoires dont nous sommes lassés, et l'art est une manière vivante et vivifiante d'explorer des mondes et de construire grâce aux artistes, des territoires inconnus. C'est par l'art que nous rompons avec la continuité de l'habitude et ce que nous voudrions questionner maintenant, c'est la manière dont cette rupture (qui n'est donc pas seulement impliquée dans la vie de l'artiste et dans son geste de création) influe sur l'existence des spectateurs, lecteurs et auditeurs. Il ne s'agit pas de questionner le mode d'appréciation d'une œuvre, la manière dont elle est jugée ; nous n'interrogeons pas ici le problème du jugement dans l'art. Il faut plutôt, pour dégager les vertus de la réalité des ruptures dans le champ de l'art, se demander à quel titre, l'art, constitué à la suite de ruptures existentielles et par des ruptures opératoires, engendre de la rupture dans l'espace dans lequel il s'inscrit. Dans quelle mesure le mouvement de déterritorialisation s'accomplit-il à partir de l'œuvre anormale engendrée et diffusée ? Si l'artiste a rompu avec les territoires qui l'ont vu

²¹¹ Tarkovski A., *Op. Cit.*, p. 215.

naître, sera-t-il condamné à l'errance et l'incompréhension, poursuivi et traqué sans jamais être rattrapé, voire en étant abattu, ou bien les bordures qu'il déplace seront-elles l'annonciation d'une transformation du territoire bordé au point que ses habitants puissent choisir d'y renoncer et de migrer vers d'autres espaces ? L'art a-t-il donc, véritablement, un pouvoir de transformation, de révolution, autre que celui qu'il offre à l'artiste qui, lui, en éprouve le besoin ?

TROISIEME PARTIE

L'art a un statut ambigu dans la culture, d'abord parce qu'il est sans cesse soumis à ce paradoxe de l'opposition entre la tradition qui le fait devenir classique (et ainsi une instance participant à la normativité de la société qui affirme ainsi ce qui a de la valeur) et l'artiste qui se veut créateur en constante différenciation avec les dites normes et remise en question des valeurs. Mais il est aussi plongé dans l'ambiguïté parce que le public en jouit, voire le consomme. Comme on a pu le constater dans la première partie de ce travail, il semble que l'intention de l'artiste ne soit pas tournée vers la nécessité de consommation : le peintre ne peint pas pour ravir, l'écrivain n'écrit pas pour divertir, le cinéaste ne filme pas pour aider le spectateur à fuir son quotidien. Si, pour chaque cas, c'est ce qui advient, cette conséquence ne dépend pas des attentes de l'artiste lors de la création de l'œuvre. L'artiste crée donc avant tout pour lui, même si cette exigence de création relève toujours d'un certain rapport au monde, et à l'image de ce que nous relevions sur la manière dont Tarkovski pense l'acte de création dans le cinéma, il n'y a pas de création effective sans rapport à l'autre, à celui qui percevra les conséquences de l'acte de production de l'œuvre. Il nous faut ainsi clarifier la nature de ce rapport entre l'artiste et son public pour expliquer le paradoxe de la rupture, car celle-ci est de nature à repousser le public alors même que l'art doit se montrer. Mais dans un premier temps, ce paradoxe ne nous apparaît pas premier, parce qu'avant de poser cette question de la manière dont l'œuvre s'inscrit dans l'espace culturel, celle de la manière dont l'art y est attendu nous semble première.

En effet, à qui s'adressent Proust, Fitzgerald, Ferneyhough, Bacon, Tarkovski ?

De l'aveu de ce dernier, et à l'image des remarques d'Adorno, pas aux béotiens : « Celui qui jouit concrètement des œuvres d'art est un béotien. Il se trahit lorsqu'il emploie une expression comme « régal pour l'oreille ». Mais si l'on extirpait toute trace de jouissance, la question de savoir pourquoi les œuvres sont là plongerait dans l'embarras. »²¹² L'incompréhension du public vis-à-vis des créations, sans cesse nouvelles, de l'art tient dans ces dichotomies : la différence entre l'exigence de compréhension et la réalité de la jouissance de l'essentiel du public, ou bien encore la différence entre les attendus de la tradition et le besoin de déterritorialisation des artistes contemporains en conflit avec les normes esthétiques qu'on attend de leur imposer. C'est ainsi que la question : « pour qui crée-t-on ? », recoupe la question : « qu'attend-on de l'art ? », et c'est justement en répondant à la deuxième qu'il est possible de répondre à la première, parce qu'en comprenant la différence entre les attentes du béotien et celles de celui désireux de comprendre l'œuvre, nous identifierons deux manières de se rapporter à l'art, deux manières d'être choqué et de vivre la rupture à partir de lui.

Et en effet le béotien subit de plein fouet la rupture, scandalisé qu'il est par un *Déjeuner sur l'herbe* à la différence de celui qui, comprenant l'œuvre, est frappé par une toute autre rupture. Dans le premier cas, le jouisseur vit une rupture entre le territoire qui est le sien et celui qui s'ouvre devant lui, choqué par l'anomalie de l'œuvre qui marque une différenciation radicale avec ses attentes. Dans le deuxième cas, celui qui s'efforce de comprendre l'œuvre et aime celle-ci pour l'art et non pour sa propre jouissance, vit la rupture artistique, celle que lui propose l'artiste dès l'instant où l'œuvre, résultat de l'acte d'individuation de l'artiste, happe le spectateur ou l'auditeur pour le mener sur le chemin faisant signe vers de nouveaux mondes possibles. Nous pouvons donc débiter cette réflexion sur l'inscription de l'œuvre dans la civilisation par une analyse de la manière dont l'art heurte les destinataires

²¹² Adorno T., *Op. Cit.*, p. 31.

de cette anomalie proposée qu'est une œuvre, et cette analyse consistera d'abord à distinguer cette fausse rupture affichée par l'art, lorsque celui-ci n'est pas compris, de la rupture authentique, plus diffuse et insidieuse, parce que cachée sous le brouhaha des détracteurs qui ne la comprennent pas alors même qu'il advient, par l'existence d'un tel art anomal, une déterritorialisation effective dans la civilisation.

CHAPITRE 1 – L'INSCRIPTION DE L'ŒUVRE DANS LA CIVILISATION

1. ART ET MODERNITE

Celui qui s'intéresse à l'art ne s'étonne pas d'une œuvre découverte par contingence à l'instar de l'individu confronté à un tableau ou une sculpture au détour d'une rue ou d'une salle publique. Celui qui cherche à jouir de l'art considère tout un domaine dans lequel il découvre des possibilités de jouissance des œuvres. L'art constitue pour l'intéressé un champ d'exploration constitué par des courants, une tradition, des catégories. Je peux me rendre à une exposition d'art contemporain, dans une galerie privée valorisant un artiste particulier, dans un festival ; je peux aussi spécialiser de telles visites, et distinguer la manière dont je me rapporte au cinéma dans les salles que je fréquente, les manifestations auxquelles je participe. Dans la culture, l'art n'est pas qu'une simple production d'œuvre, il souscrit à l'exigence de tout un champ de dispositifs qui le rendent accessible : les rues de la ville, le lieu du musée, en d'autres termes l'espace, mais aussi un festival, une année célébrant un artiste, en d'autres termes le temps. L'art se trouve circonscrit dans un cadre spatio-temporel qui, alors même que l'artiste ne prévoyait pas nécessairement une telle inscription, code, conditionne la manière dont les œuvres seront données, proposées, diffusées à un public.

Dès lors, le concept de rupture prend un sens très immédiat : en découvrant une place artistiquement agencée, je suis frappé de la différence entre celle-ci et ce qui se donnait à moi dans l'espace urbain que j'arpentais précédemment ; de même,

en participant à un festival de cinéma, s'opère dans le temps de ma vie un temps cadré consacré à l'étude et à la jouissance de l'art : il y a rupture entre l'espace commun et l'espace artistique, ou encore entre le temps commun et le temps de l'art. Pourtant, l'art ne m'est pas donné dans l'espace culturel comme une rupture. L'Etat ne propose pas véritablement au citoyen une œuvre dans le but d'opérer une rupture radicale, de choquer l'automobiliste circulant sur un rond-point abritant une œuvre sculpturale frappante et potentiellement révolutionnaire. On fait appel à des artistes reconnus, on donne leur chance à des peintres qui font leurs preuves, et on exige par là que l'art inscrit dans le quotidien obéisse à une certaine habitude, à un cadre normé et normalisé. L'art illustre, décore, anime, mais ne rompt pas véritablement dès lors qu'il est circonscrit par des instances décisionnaires désireuses de garantir la reconnaissance d'une valeur de l'art, et par là le maintien d'une certaine qualité dont les critères d'établissement relèvent nécessairement de la valeur de l'art telle qu'elle est définie par la tradition.

Il y aurait ainsi une tradition de l'utilisation de l'art dans l'espace culturel tout autant qu'une tradition artistique normée justement par la possibilité que cette tradition a de répondre à l'exigence d'utilisation des œuvres. L'art fait alors face à ce paradoxe que nous relevions dans l'analyse des courants : il est susceptible d'être inscrit plus ou moins arbitrairement dans une ligne directrice, dans une tradition, alors même qu'il est, conformément à son concept dans le sens dans lequel nous l'avons défini, anomalie, rupture, instance de déterritorialisation et, par là, instance de mise en mouvement et non de reproduction. Pourtant, dans l'espace culturel, le public vit d'abord l'art comme tradition, comme reproduction d'un ordre esthétique exigeant la stabilité de ses valeurs. Le problème se complique dès lors que la tradition n'est plus un maintien d'ordre, mais qu'elle devient justement l'exigence de nouveauté et de rupture. Car si jadis la modernité s'opposait à la tradition, cette dernière exige peut-être aujourd'hui de rompre, comme si le traditionnel dans l'art

revenait maintenant à faire rupture contre la tradition, au point que l'exigence de tradition se nierait elle-même. Et dans le même temps, il faudrait même dire que la rupture ne serait qu'illusoire, puisque la volonté de rupture dans l'art deviendrait traditionnelle et, par là, poursuite d'une continuité, de sorte que faire rupture reviendrait à prolonger la continuité !

Sur ce paradoxe de la tradition, Antoine Compagnon, relevant que jadis « serait moderne ce qui rompt avec la tradition, et serait traditionnel ce qui résiste à la modernisation »²¹³, fait observer peu après qu'actuellement pourrait se poser la question suivante : « une tradition de la rupture n'est-elle pas nécessairement à la fois une négation de la tradition et une négation de la rupture ? »²¹⁴, de sorte que « le moderne fait plutôt penser à la trahison, la trahison de la tradition, mais aussi le reniement inlassable de lui-même »²¹⁵. La genèse de ce paradoxe tiendrait pour Antoine Compagnon dans l'idée que, dans l'art, se serait constituée l'exigence du nouveau comme valeur, de sorte que la modernité de l'art serait l'affirmation moderne de l'exigence de rupture, comme si, au fond, la notion de rupture que nous tentons ici, depuis le départ, de penser dans la création artistique, était en fait une valeur sous-jacente attendue par la critique et souhaitée par les artistes. L'un des points remarquables dans l'analyse d'Antoine Compagnon n'est pas seulement qu'il décompose la contradiction susdite en cinq paradoxes corrélés et successifs ; c'est qu'apparaît aussi, au sein de ces paradoxes, une forme de dialectisation de la manière dont la contradiction est à chaque fois repensée et reconduite dans l'espace social, au point que le monde contemporain verrait peut-être à nouveau une crainte de la nouveauté à la suite d'une impossibilité à intégrer la contradiction de la rupture qui constitue la continuité.

²¹³ Compagnon A., *Les cinq paradoxes de la modernité*, Éditions du Seuil, 1990, p. 7.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

Evidemment, il paraît tentant de poser, conceptuellement, que la continuité repose sur la possibilité d'une pérennité des composantes de la culture, de sorte qu'il faut rompre afin de reconduire, d'enrichir, de progresser, progression sans laquelle la reproduction à l'identique aboutirait à un appauvrissement progressif de cette culture. Mais on n'évacuerait pas pour autant la difficulté que présente le paradoxe de la tradition qui consiste à vouloir la nouveauté, parce que cette volonté pourrait fort bien n'être qu'une simple exigence conservatrice, à la manière d'un faux détachement : la tradition consacrerait par là « celui qui s'écarte comme *on* s'écarte », refusant par là à l'artiste la possibilité d'une authentique individuation. En clair, le paradoxe que nous ciblons ici, n'est pas tant celui de la tradition qui exige la rupture, que l'idée selon laquelle l'art se trouverait aux prises avec un redoutable dispositif de contrôle : la tradition serait parvenue à nier le potentiel révolutionnaire de l'art, à le circonscrire dans l'exigence de pérennisation de codes et de valeurs inscrites dans la stabilité normée d'un territoire, en lui imposant l'idée qu'il se constituerait par une rupture, et l'exigence de rupture deviendrait dès lors un simple effet de mode sous l'effet d'une exigence traditionnelle. Par là, l'art innoverait dans sa pratique mais ne ferait plus courir à la société un risque de déterritorialisation trop dangereux. En effet, si l'artiste est convaincu que, dès lors qu'il a proposé quelque chose d'original, il a produit quelque chose d'artistique, il ne se trouve plus en contestation avec la norme des territoires institués tout en restant peut-être auprès de ses propres exigences. L'artiste était-il jadis en contestation avec l'ordre établi parce qu'il avait cette exigence de déterritorialisation ? Dorénavant, l'artiste peut se déterritorialiser au sein même du territoire, produire son propre territoire, un micro-territoire, codé totalement dans les territoires larges de la modernité, et dès lors le sorcier ne dérange plus le reste du village, il ouvre un espace infini pour lui au sein d'un espace fini, il ouvre sur l'infiniment petit et ne met plus en péril le groupe en tentant d'ouvrir sur l'infiniment grand, sa ligne de fuite est au fond normée et circonscrite à l'espace de sa

toile, et chacun, dès lors, pourra juger celle-ci comme instance de rupture. On va ainsi apprécier une œuvre pour son originalité, on jouit de la rupture qu'elle produit, et la rupture véritable est ainsi court-circuitée.

Ce contrôle de la rupture est ainsi effectué à deux niveaux : d'une part au sein même de la pratique artistique, mais aussi au sein du public, et si on peut supposer que parmi ces artistes, certains auront bien conscience de cette contradiction de la tradition de sorte qu'ils seront sans doute capables d'y échapper, reste que le public, contemplant l'œuvre de l'artiste véritablement déterritorialisé, percevra ce mouvement authentiquement vivant comme une simple proposition d'originalité, une rupture parmi d'autres, et le public deviendrait alors à nouveau béotien devant l'œuvre qui se veut pourtant révolutionnaire dans le mouvement qu'elle inscrit dans l'espace culturel : ce mouvement n'est plus l'occasion d'un choc véritable : le public se met à jouir du choc, et celui-ci n'a plus sa valeur déterritorialisante. On peut donc dire que le spectateur ou l'auditeur reconnaît la nouveauté, ce qui revient ainsi à en nier le caractère propre.

Comment les artistes se sont-ils confrontés à ce risque de la fausse rupture ? Parviennent-ils à imposer une rupture authentique dans l'espace contemporain ? Peuvent-ils le faire ? Si nous remontons aux sources de la modernité en peinture, on peut analyser la manière dont Manet inscrivit une rupture dans l'espace culturel de son époque, faisant scandale tout en concrétisant un paradoxe dans la modernité : une démocratisation de l'art, diffusion problématique en ce sens que si celle-ci fait rupture avec les exigences plus théoriques et allégoriques de l'art auparavant, inscrire l'art dans une exigence en apparence populiste pouvait aussi priver définitivement l'art de toute possibilité de rupture en ancrant l'œuvre dans la matière la plus normée des territoires de son époque : dans l'esprit d'un peuple, dans les mains de ceux qui en jouiront. A ceci près, cependant, qu'il est possible de considérer

la volonté de démocratisation comme une possibilité plus grande de déterritorialisation dans la mesure où les œuvres pourraient ainsi s'offrir aux mouvements les plus vifs au sein de ce territoire, mouvements potentiellement anomaux s'opposant aux exigences normatives de la tradition plus élitiste de l'époque. Que se passa-t-il avec le *Déjeuner sur l'herbe* ? Antoine Compagnon décrit, dans la première partie des *Cinq paradoxes de la modernité*, le phénomène qui entoura la diffusion de l'œuvre lors du Salon des Refusés en 1863. Le public ne reçut pas l'œuvre comme un produit original ou une audace, ni même comme une proposition d'avant-garde. On perçut plutôt le tableau comme un recul, un retour à une primitivité de l'art dégagé de ses ambitions idéales, de son symbolisme, de sa dimension allégorique : Manet semblait proposer des corps plongés dans la factualité d'un quotidien aussi simple qu'inintéressant. Le public ne fut pas choqué en soi par la nudité mais bien par le caractère dévêtu des personnages, car si le caractère neutre de la nudité sans symbolisme pouvait offusquer, reste que le caractère le plus dérangeant de l'œuvre provenait de ce qu'elle disait de l'art : le peintre pouvait dorénavant se contenter de proposer une image dépourvue de sens caché, d'élévation spirituelle ; on eût dit que Manet proposait de cesser de penser ou de goûter les choses les plus hautes et les plus belles de la vie pour présenter la factualité la plus matérielle de l'existence. L'art dépourvu du spirituel, la décadence de l'art. Nulle révélation, semblait-il, sur l'espace social ; nulle annonce de ce qu'étaient les temps qui avaient vu l'émergence de l'œuvre : Manet proposait un déjeuner où une femme ne s'embarrassait pas des convenances, et en même temps ne jouait pas de son érotisme : être nue pour prendre ses aises, une nudité pas même provocatrice puisqu'elle n'annonçait nulle décadence. « Un nu dans un décor de la vie moderne, une scène réaliste, sans aucun prétexte allégorique, sans aucun sens préalable : c'est cela qui déconcerta et choqua le public. »²¹⁶ Nul plaisir, nul intérêt.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

Manet a pourtant opéré un déplacement au sein du territoire habituel que les artistes de son époque empruntaient, car il est de ces pionniers qui ont tenté d'inverser le mouvement de dévoilement de l'art : au lieu de partir du réel pour exprimer l'idéal, le tableau part de ce qu'il est (une idée) pour nous conduire à la factualité la plus brute et la plus simple de l'existence : le réel d'un déjeuner. Et cette intention en fait une œuvre ambiguë, à l'image de l'époque moderne :

Le mélange de tradition et d'immédiateté, de culture d'élite et de références triviales, fait du *Déjeuner sur l'herbe* un emblème de la modernité, comme plus tard *Les Femmes d'Alger* de Picasso. Le *Déjeuner sur l'herbe*, qui réunit tous les traits que Baudelaire demandait de l'œuvre moderne, y compris beaucoup d'innocence, illustre à merveille les paradoxes de la modernité baudelairienne : par son assentiment au présent, celle-ci est inévitablement iconoclaste et nouvelle.²¹⁷

Manet contribue donc à introduire ce paradoxe dont la récurrence va peu à peu marquer une bonne part des productions picturales à venir : l'art s'efforce de renouer avec le public, avec la factualité de son existence en refusant l'inscription rigide dans les codes d'une tradition, et dans le même temps, alors même que cette exigence relève d'un effort pour que l'art soit toujours en reconduction, en repositionnement, en refus de toute stase, il s'efforce d'affirmer son autonomie dans l'espace du lieu commun. Refusant ainsi toute transcendance posée comme finalité à la pratique artistique, toute idée de spiritualisation, d'élévation à l'idée, l'art s'enlise alors dans les faits d'une culture instituée au point qu'on serait en droit de se demander si, au lieu de devancer la culture pour la mener hors de son propre champ, il ne conduit pas à un renforcement d'une culture, renonçant à tout mouvement de territorialisation. Nous donnons ici certainement l'impression d'une contradiction, et c'est précisément ce que souligne Antoine Compagnon. La peinture comme la musique de l'époque moderne, renoue avec le peuple pour renoncer à l'exigence

²¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

universelle du concept et du sens. On se rappellera à ce propos les mots que nous relevions plus tôt chez Wagner : briser l'ordre établi, redonner à l'homme la possibilité d'inventer son avenir à partir de la matérialité de sa vie en renonçant au dictat des concepts divins. Et pourtant, il n'y a pas de volonté chez Manet ou chez Wagner d'enfermer l'art dans la matière du réel, parce que l'art est, dans les deux cas que nous citons ici, libérateur, et nous quittons le territoire d'une tradition en suivant Wagner ou Manet.

Il faut donc comprendre que les exigences de la tradition n'étaient plus que des codes formels qui avaient perdu le sens originel qu'ils auraient du valoriser : chercher l'universel de beauté devenait une convention et non un mouvement récurrent pour quitter les espaces confinés des espaces éthiques et politiques qui, peut-être, ne s'embarrassaient pas d'être au plus près de l'idéal de beauté. Et comme dit précédemment, les peintres hollandais cherchaient au-delà du territoire policé de leur culture une forme de beauté présente dans les ambiguïtés morales, dans la souffrance issue des dilemmes, dans les tensions présentes lors des hésitations de ces personnages qui restent humains et vivants avant tout comportement cadré et normalisé. Peindre ce caractère universel des postures, de la souffrance, de l'amour, mis en scène dans l'éternité des mythes grecs mobilisés lors de la naissance d'une Vénus peinte encore et encore, devenait la cage hors de laquelle des peintres comme Manet, des musiciens comme Wagner, se sont échappés. Mais retrouver le public n'impliquait pas pour autant d'enfermer l'art dans un autre espace quotidien, parce que la formulation du paradoxe n'était qu'une étape. Wagner, d'abord, passe justement par le mythe pour exprimer son refus de l'éternité du mythe : si Siegfried est le héros qui brave les interdits des dieux, il n'en demeure pas moins un personnage conceptuel s'érigeant en modèle. C'est là l'ambiguïté du propos Wagnérien, parce que Siegfried n'est pas un modèle, il n'est que l'expression des tensions que l'artiste exalte dans l'œuvre.

De fait, cette décadence de l'art de Manet ou de Wagner (comme on a pu le craindre à l'époque), a conduit à un académisme, Wagner devenant un modèle pour les musiciens à venir comme d'autres le furent et le seront en leur temps. Wagner devient traditionnel alors qu'il rompt avec la tradition et prétend explicitement la combattre. Pouvait-il pourtant ignorer que si son œuvre frappait elle deviendrait une forme de modèle ? Manet l'ignorait-il lui aussi ? Des décennies plus tard, l'art abstrait consacrera l'exigence d'une pureté des formes, l'expression d'un universel par-delà les particularités des contenus. S'agit-il d'un retour à la volonté du symbole pour se différencier précisément des impressionnistes ? Ou bien faut-il y voir une continuité qui a pris acte de ce que les peintres comme Manet ont amené ? Il serait hasardeux de trancher une telle question tant les peintres eux-mêmes s'inscrivent dans leur propre courant, leurs propres exigences qui les amènent à critiquer violemment les autres postures, à l'instar de Francis Bacon qui demeure si sévère à l'égard de l'abstrait. Bacon critique tout autant la narration de la peinture populaire que l'hermétisme pédant de l'abstrait qui, selon lui, n'exprime pas suffisamment la sensation en oubliant la matérialité indépassable du mouvement de la vie. La peinture contemporaine n'a plus la même problématique que des modernes comme Manet. Cependant, le paradoxe relevé par Antoine Compagnon est toujours là : l'exigence de différenciation pour la différenciation, la recherche du nouveau pour lui-même, sont érigées en modèle de production. Duchamp, dit Antoine Compagnon, a bien saisi le caractère problématique d'un art qui est pensé par rapport à son originalité comme si celle-ci était le dénominateur commun à toute grande œuvre : Duchamp réagit « contre la répétition de la provocation, parce qu'elle en contredit l'efficacité et en fait un stéréotype »²¹⁸. Lui, si souvent pensé comme un représentant de la provocation dans l'art, jugeant que la provocation ne peut être recherchée comme fin en soi ; aussi

²¹⁸ *Ibid.*, p. 135.

est-il ironique que se soit tenue en 1965 la rétrospective Duchamp qui le consacra comme modèle à suivre parce qu'on affirmait aux yeux de tous que Duchamp était un exemple, une icône de l'art, un maître dont il fallait s'inspirer, lui qui défendait son iconoclasme par la violence de ses œuvres et sa volonté de rupture.

On comprend dès lors que l'art ait été si souvent reçu par le biais, non de son sujet ou de son support, mais porté par la force du nom dont il avait la signature. L'œuvre n'est plus, en 1970, une production marquée par son sujet ou son originalité : l'art a été désacralisé lors de l'émergence des modernes, et son caractère artistique est donné, dans l'espace culturel, par la détermination nominative qui l'habite : « l'œuvre de ». Antoine Compagnon dit justement que

la désacralisation de l'art aboutit curieusement à la fétichisation de l'artiste, car il représente, dans sa personne même, dans son corps, tout ce qui reste comme critère de l'art après que le ready-made a triomphé. L'œuvre tient dans sa signature, faisant de l'artiste le lieu de l'art. Un tableau est une image, n'importe laquelle, portant une signature ²¹⁹.

On a alors toutes les raisons de s'interroger sur la réalité du phénomène au regard de ce que nous avons dit de la puissance de transformation de l'art, puissance de déterritorialisation, mouvement par lequel la civilisation se revitalise. La civilisation s'est-elle revitalisée au vingtième siècle ? On a si souvent parlé, justement d'une décadence de l'art, celle-ci posée comme réelle par des artistes désireux de marquer dans le champ de l'art, la réalité de cette dévalorisation intrinsèque aux œuvres qui obtiennent leur valeur selon une loi économique qui leur retire leur caractère propre, leur valeur propre, comme si l'exigence de vie avait été perdu au profit d'une nécessité mécaniquement normée par les valeurs économiques.

Antoine Compagnon décrit cet état de fait à propos de Warhol :

²¹⁹ *Ibid.*

On peut supposer que pour le marché, il n'y a rien non plus derrière l'art. D'où l'extraordinaire symbiose de Warhol et du marché. Toute la créativité de l'artiste a visé à cultiver sa propre image, jusqu'à ce comble auquel il parvint dès 1966, quand il fit paraître une publicité annonçant qu'il apposerait sa signature sur tout ce qu'on voudrait lui présenter, y compris des billets de banque. Voilà le résultat de plus d'un siècle de tradition moderne : l'art n'est plus qu'une marchandise.²²⁰

Où est donc passée cette exigence de rupture ? La volonté affirmée de rupture prise dans un paradoxe a-t-elle donc tué l'art ? Ou bien existe-t-il toujours derrière le monde de l'art cette nécessité de rupture qui, dans ce cas, concernerait soit une partie de l'art ou serait contenue au sein même de ces valeurs économiques ?

Peut-être l'art a-t-il vécu une crise dont Warhol est l'expression significative. Mais faut-il pour autant supposer que dans l'espace culturel, l'art ne se déployait plus en tant qu'instance de déterritorialisation ? Le post-modernisme, ainsi nommé, est-il synonyme d'une défaite des prétentions légitimes de l'art ? En tant qu'il s'inscrit « à la suite » du modernisme, le post-modernisme se constituait pourtant comme rupture. Il s'agissait dès lors de rompre avec les seules ambitions d'avant-garde qui habitaient la modernité, et l'iconoclasme n'était pas une fin en soi : dans le postmodernisme d'après 1970, écrit Antoine Compagnon, « le trans-avant-gardisme affirmera deux valeurs : la catastrophe, comme différence non programmée, et le nomadisme, comme traversée sans engagement de tous les territoires, dans toutes les directions y compris vers le passé, sans plus de sens du futur »²²¹, et tout a été entreposé « dans une immense banque de données où le choix est aléatoire [...] le culte de l'inauthentique a triomphé de celui de l'originalité »²²². On ne sera pas surpris de trouver ici les signes d'un art exprimant, encore, la nécessité d'une déterritorialisation, la volonté d'une sortie de la finitude dans laquelle la culture menace constamment de le plonger. Un art nomade, qui traverse les domaines, les

²²⁰ *Ibid.*, pp. 136-137.

²²¹ *Ibid.*, p. 165.

²²² *Ibid.*, p. 166.

territoires de la société sans s'arrêter à un seul. Un art qui ne s'engage pas dans des valeurs préconçues, qui exalte l'accident, se développe dans la contingence de la conjonction de la multitude de déterminations composant l'espace de vie postmoderne. Un art qui ne recherche pas l'originalité pour elle-même, l'originalité étant une composante inévitable de sa composition puisqu'il ne cesse de conjuguer les domaines, les champs d'expression, et la matière de la culture qu'il manipule et contribue à reconduire en la poussant vers des directions aléatoires n'obéissant à aucune nécessité préétablie.

Au fond, le post-modernisme serait la victoire attendue d'un art libéré de la dictature des règles opérantes des territoires dans lesquels l'art était auparavant inscrit malgré lui. Faut-il donc véritablement accepter l'idée d'une mort de l'art, acceptant la formulation de Baudrillard selon lequel l'art négocierait sa propre disparition ? Mais cette idée de négociation, précisément, indique que l'art ne vise pas à souscrire à une pulsion de mort qui l'habiterait, mais travaille bien à tuer la forme à laquelle il était soumis pour se libérer de ses formes nécessaires. La mort de l'art est peut-être alors celle de l'art de l'époque classique dont la destruction progressive était amorcée par le biais du modernisme. Mais alors même que l'art postmoderne est peut-être un art essentiellement nomade, il faut toutefois relever une limite potentielle dès lors que le postmoderne désigne, par cette rupture conçue vers 1970, l'émergence de la société contemporaine de consommation, et par là, il faut peut-être demeurer méfiant face à un art qui semble connecté à la construction de cette société de consommation. Car si l'art résiste à la nécessité de la valeur *a priori*, il court peut-être le risque d'être simplement connecté à l'émergence des territoires déterminés par les espaces de consommation.

En effet, si l'artiste n'est plus celui qui se distingue d'un territoire en opérant un déplacement anomal parce qu'il n'y a pas de territoire clair et déterminé à partir duquel se déplacer, et si donc l'artiste crée dans des micro-territoires, des niches

conditionnées par la construction sociale, politique et économique du capitalisme, à quel titre peut-on dire qu'il est l'instance par lequel nous sommes susceptibles de demeurer créatifs, de retrouver de la vie, de nous abstraire de tout système d'enfermement ? Le nomadisme de l'art, qui nous paraissait une victoire, serait, en même temps, le signe que l'art ne peut bientôt plus se constituer en courants, en lignes de démarcations et espaces démarqués, de sorte qu'il n'y aurait plus d'art mais uniquement des œuvres dont la valeur ne dépend que de leurs champs d'inscription. Et le refus du musée comme indicateur de la valeur de l'art, l'émergence de « l'art des rues » comme le graffiti, serait le signe que l'art est tout entier reconnecté aux exigences des territoires qu'il occupe. Dans le cadre du graffiti, l'art n'est pas nécessairement une volonté de transformation, un effort de déterritorialisation, un essai de retrouver la vie du commun à l'image de ce qu'a pu faire Manet ; le graffiti est aussi, et peut-être avant tout, un mode d'expression, d'expression d'une revendication, d'expression d'un malaise, d'expression d'une culture qui réclame à ce que soit reconnue son existence. L'art n'est plus alors un acte de déplacement mais au contraire un acte de stabilisation ! Cela signifierait dans ce cas que l'art n'est nomade que parce que nous-mêmes nous déplaçons dans des espaces où l'art change à chaque fois. N'est-ce pas nous, ainsi, qui serions nomades ? L'art n'est-il pas une instance fixiste de solidification des modes d'existence au contraire de ce qu'il pouvait être à l'époque du mercantilisme ?

L'art pourrait donc être passé de l'exploration à la reconnaissance, du mouvement déterritorialisant à la fixation des territoires devenus trop nombreux dans cette culture dite postmoderne. Ce regard pourrait être corrélé à l'idée que ce postmodernisme n'est rien d'autre qu'un repli, un renoncement aux ambitions et espérances de la modernité, car c'est là aussi l'une des problématiques du postmodernisme :

en l'absence de foi futuriste, le passé perd aussi son historicité et se réduit à un répertoire de formes. Renonçant à faire l'histoire, à changer le monde, parce que cela n'a jamais mené qu'à des fiascos, à des villes et des bâtiments inhumains [...] le postmodernisme rouvre la vieille question de l'ornement en architecture, comme celle de la figuration en peinture ou celle du réalisme en littérature.²²³

Le postmodernisme serait-il donc une sorte de régression de l'art cachée derrière l'apparence d'une libération des modes de création ? Le postmoderne n'est-il pas en quelque sorte conservateur, conservant les territoires dont il est issu en exprimant leurs conditions d'existence sans pour autant opérer de lignes de fuite ? Est-il une « régression se donnant bonne conscience en dénonçant le moderne ? »²²⁴

Le paradoxe de la postmodernité retrouve en fait celui des modernes : le postmodernisme semble accomplir une rupture avec le modernisme, et par là il rompt avec ce qui s'efforçait de se constituer comme un art de la rupture avec le classicisme de l'art ; rompre avec la rupture, nier la négation, n'est-ce pas retrouver la placide continuité de l'art d'antan ? On peut répondre par la négative si on considère, comme nous l'avons fait dans les précédentes parties, que l'art d'avant la modernité, a toutefois une dimension déterritorialisante. Ainsi, la rupture avec la rupture ne retrouverait pas nécessairement ce qu'était l'art de jadis, mais pourrait tout simplement signifier une sorte d'annihilation des prétentions de l'art. Et Antoine Compagnon de citer Nietzsche sur « le bilan négatif des Temps modernes, identifiés à une décadence », Nietzsche qui liait ce bilan « à la contradiction insoluble de l'histoire et de la modernité »²²⁵. L'art a peut-être donc renoncé à son histoire au point de devenir aujourd'hui anhistorique en se déployant dans l'espace, en toutes les directions des territoires de la civilisation mondialisée, sans se constituer dans un axe de progression marqué par l'exigence d'infini ou même l'exigence de

²²³ *Ibid.*, p. 153.

²²⁴ *Ibid.*, p. 161.

²²⁵ *Ibid.*, p. 163.

constamment déterritorialiser et reconduire les espaces habitables pour refonder à chaque fois les figures possibles de la vie.

L'art a-t-il donc perdu, dans le monde contemporain, sa dimension vivifiante, devenant uniquement un mode d'expression, de revendication ? A-t-il vraiment perdu sa puissance de transformation, de déplacement, d'exploration, sa puissance de fuite ? A trop vouloir faire rupture, l'art est-il parvenu à l'ère de sa dissolution totale ? Il n'est peut-être pas anodin de voir si souvent utilisé dans le cadre de l'art ce terme si controversé de « postmodernisme », parce que le terme marque bel et bien l'impossibilité à donner, par un concept précis, un sens à la période traversée durant trente ans, de 1970 à 2000 ; si la modernité marquait déjà par l'expression de son concept l'idée d'une actualisation, d'une volonté de rendre l'art actuel par une rupture avec la continuité antérieure et la tradition, la postmodernité n'est alors que « ce qu'il y a après le moderne » et par là « ce qu'il y a après la volonté d'actualiser et de rompre avec la tradition ». Qu'y a-t-il au-delà de la rupture avec la continuité ? Peut-être rien, si aucune direction n'est prise par des courants et des ambitions globales. Dire que l'art est mort revient alors à affirmer que l'art n'existe plus que sous la forme d'un chaos constant sans aucune direction ni forme.

Pourtant, il est difficile d'affirmer que l'art est devenu totalement informe, puisque semblent se dessiner néanmoins des tendances, des zones de production de l'art, comme « l'art des rues » ou encore certaines formes d'art numérique. Ces dernières justement, ne sont pas à sous-estimer et à considérer comme une forme populaire et dépréciée de l'art ; d'abord parce que leur popularité pourrait bien ne pas être nécessairement liée à un recours à la facilité mais à quelque chose qu'elles opèrent sur le plan de la créativité et de la liberté de création, et ensuite parce que l'espace numérique est justement un territoire qui permet une appropriation personnelle de l'art qui quitte le territoire du musée ou de la salle commune pour

s'immiscer dans les territoires particuliers des individus. De là, aussi, peut-être, cette grande difficulté qu'on éprouve aujourd'hui à évaluer l'impact de l'art dans l'espace social. Si nous allons revenir sur ce problème qui est susceptible, s'il est confronté, de nous aider à dégager la manière dont l'art continue de rester un mode opératoire de transformation et vitalisation dans la civilisation par sa puissance de rupture, il faut ici, enfin, relever que ramener l'art de l'époque à l'idée d'un art postmoderne est une approche non dénuée de sens, mais problématique en ce sens que l'expression même de postmodernité refuserait à l'art sa spécificité contemporaine de construction rhizomique en pleine expansion et recomposition. Dire que « la postmodernité propose simplement une manière différente de penser les rapports entre la tradition et l'innovation, l'imitation et l'originalité, qui ne privilégie plus par principe le second terme »²²⁶, c'est affirmer que quelque chose est à l'œuvre, c'est dire qu'un immense courant se déploie, qu'un territoire se constitue ; et ce territoire, ce courant, ce serait la dynamique postmoderne. Mais de quelle dynamique peut-on bien parler lorsque l'on affirme qu'il s'opère simplement un « post » niant par là le second terme de « modernité » ? Serions-nous dans l'après, et y aurait-il une dynamique de l'après ? Ne cherche-t-on pas ici un sens à cet après ?

Mais il n'y a peut-être tout simplement pas de sens à l'après, parce que si justement les oppositions dont parle Antoine Compagnon ont été, ainsi qu'il le remarque, dépassées (« nouveau/ancien, présent/passé, gauche/droite, progrès/réaction, abstraction/figuration, modernisme/réalisme, avant-garde/kitsch »²²⁷), c'est peut-être justement parce que l'ère actuelle, pour l'art, ne fonctionne plus sur le plan d'une dialectique et que l'histoire de l'art s'affranchit justement du dictat des modes d'oppositions dynamiques grâce à l'accomplissement de son propre principe. En faisant rupture avec la continuité pour n'être plus que rupture en lui-même et pour lui-même, en s'affirmant comme liberté de création,

²²⁶ *Ibid.*, p. 175.

²²⁷ *Ibid.*

comme instance anormale de reconduction du souci de vitalité, l'art serait devenu, dans un espace aujourd'hui toujours plus concurrentiel, une activité libératrice par excellence qui ne se soumet à aucune instance idéologique de façon *a priori* puisqu'elle est articulée, à présent plus que jamais, à l'importance de l'individualité (voire l'individualisme) dans la civilisation. On peut ainsi rejoindre l'éventualité énoncée par Antoine Compagnon en fin d'ouvrage lorsque celui-ci dit bien que nous ne vivons pas une tradition (comme dans la modernité), mais que nous sommes marqués par une simple conscience que nous appelons « postmoderne » sans pour autant la généraliser à une tendance ou une idéologie :

nous nous sommes remis de la vision téléologique du modernisme, ce qui ne veut pas dire que « Tout soit bon », mais, plus modestement, qu'on ne peut plus refuser une œuvre sous prétexte qu'elle serait dépassée ou rétrograde. Si l'art ne poursuit pas, de dépassement critique en dépassement critique, quelque fin d'abstraction sublime, comme les récits orthodoxes de la tradition moderne le voulaient, alors nous jouissons d'une liberté inconnue depuis un bon siècle !²²⁸

Ce faisant, Antoine Compagnon reconnaît que nous sommes dans l'impuissance à identifier une unité de sens à la manière dont l'art se crée à l'heure actuelle, parce qu'une si grande liberté face à la possibilité de création et d'interprétation implique une difficulté de compréhension infiniment accrue. C'est pourquoi on peut se risquer à penser que « ce serait moins la fin de l'art – survivant à lui-même depuis près de deux siècles – que la faillite des doctrines qui voulaient l'expliquer. [...] L'art témoigne aujourd'hui de ce vide sans avoir à se préoccuper de savoir où il va. »²²⁹ De là l'appel au questionnement sur lequel ouvre la thèse de Antoine Compagnon : au-delà d'une intelligibilité du sens de l'évolution de l'art, c'est le sens et la pertinence du discours sur l'art qui est ici interrogé, puisqu'en confrontant l'idée de la rupture dans l'art à la manière dont l'art fait rupture dans les

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*, p. 179.

territoires de la civilisation nous soulevons l'idée que nous pourrions dégager un sens à cette perspective d'un art déterritorialisant et déterritorialisé, c'est-à-dire expliquer pourquoi l'art n'est plus seulement un acte d'initiation de la déterritorialisation dans la civilisation, plus seulement une pointe anormale construisant une ligne de fuite puisqu'il y aurait à la fois tout et rien à fuir. Ce constat de la difficulté à penser le sens de la rupture qui définit naturellement l'art dans la civilisation d'aujourd'hui est-il susceptible de nous priver du droit à penser une certaine fonction de l'art sur un plan social, psychologique, politique et, finalement, ontologique ? L'art s'est-il donc tellement affranchi de ses connexions territoriales qu'il n'est plus identifiable que sous la forme d'un vaste plan ontologique, c'est-à-dire sous le déploiement d'un espace de créativité chaotique et infini qui ne permet plus d'y lire ni valeur, ni sens, ni fonction ? Ou bien est-il possible, au contraire, de tirer de ce chaos apparent une ligne de compréhension à partir de l'idée de rupture dans la mesure où cette idée nous a déjà permis de dégager certaines lignes de compréhension du processus d'élaboration du geste artistique ?

2. L'EXPERIENCE DE L'ART CONTEXTUEL

A partir des questions que nous venons de poser, nous voudrions penser la notion de rupture comme concept permettant de rendre compte de la manière dont l'art poursuit, dans l'espace contemporain, cette entreprise de déterritorialisation propre aux artistes comme l'histoire de l'art peut nous le montrer à de si nombreuses reprises. Peut-être la création artistique contemporaine échappe-t-elle à l'analyse parce qu'elle est devenue insoumise et refuse tout renvoi à une tradition de valeurs ou à l'exigence d'un sens que l'espace normatif de la civilisation permettrait de penser. Toutefois, s'il nous sera peut-être nécessaire de renoncer à penser une unité du sens de l'art actuel, on peut néanmoins supposer que nous ne faisons pas nécessairement face à une impossibilité à penser le geste artistique contemporain, et que la difficulté rencontrée est la même que celle que rencontrèrent tous les critiques à chaque époque. C'est ainsi que Marc Jimenez témoigne d'un optimisme dans le constat pourtant négatif de la difficulté à penser l'art contemporain : « La querelle des années 90 subit le même sort que la plupart des conflits esthétiques : elle est intempestive, décalée, en retard sur la production artistique de l'époque. Il en fut déjà ainsi dans le passé »²³⁰, et en effet Marc Jimenez fait plutôt le pari d'une crise du discours sur l'inscription de l'art dans l'espace contemporain que d'une crise de l'art en lui-même :

Plutôt que d'une crise de la légitimité de l'art ou d'une crise de la représentation de l'art, mieux vaudrait parler d'une crise du discours esthétique dans sa tentative de prendre en charge la création actuelle. Cette faillite a eu pour résultat d'engendrer des simulacres de théories reproduisant, apparemment sans état

²³⁰ Jimenez J., *La crise de l'art contemporain*, Gallimard, Folio essais, 2005, p. 311.

d'âme, une série de lieux communs sur le désengagement des artistes, leur compromission mercantile, leur apolitisme, et leur duplicité vis-à-vis des institutions.²³¹

La difficulté que nous relevions dans le chapitre précédent serait donc au fond naturelle et pas exclusivement liée à la particularité de l'art contemporain qui n'apparaîtrait pas opaque dans ses intentions du fait de sa tendance libertaire et transgressive fuyant dans toutes les directions toute tentative de circonscription.

Ce que nous avons donc à penser, ici, c'est un moyen pour proposer, philosophiquement, une ligne d'accès à cette difficulté. Les deux premières parties de notre travail ont tenté de penser le passage à la création sous l'angle du problème de la rupture, et cette même notion nous a permis de clarifier un certain mode de production de la création artistique. Sur un plan ontologique, et non historique ou culturel, le passage à l'art serait une exigence de rupture de la continuité avec soi, et sa production supposerait de faire rupture avec les territoires déjà construits pour ouvrir un mouvement de fuite, d'affranchissement de la finitude. On pourrait dès lors penser, à partir de ces deux constats, une ligne de problématisation de l'inscription de ce geste initiateur et créateur dans le monde contemporain. Le monde contemporain est-il le théâtre d'une rupture exceptionnelle avec la continuité de l'histoire de l'art, ou bien faut-il voir là encore les mêmes exigences de création, les mêmes modes reposant sur des nécessités de rupture ? Et dans ce cas, la difficulté ici relevée ne cache-t-elle pas un nouveau mode de donation de la rupture dans l'art ? Car si nous suivons l'hypothèse que nous proposons plus tôt (à savoir que si l'art se donne comme acte de rupture, c'est avant tout parce qu'il est un acte de déterritorialisation et de reterritorialisation, une anomalie fonctionnant comme occasion de quitter la finitude), il nous faudra chercher dans le monde contemporain l'idée d'un art qui fait rupture et par là se demander à partir de quoi il y a rupture,

²³¹ *Ibid.*, p. 313.

quelle continuité est donc rompue pour que l'art demeure un acte revitalisant pour la société ?

Cela suppose donc de parvenir à identifier des lignes de continuité, des territoires constitués à partir desquels l'art se crée pour se constituer comme ligne de fuite initiée par l'exigence de rupture de l'artiste en proie à ce malaise existentiel si récurrent chez celui qui éprouve le besoin de créer. L'art contemporain ne se constitue pas comme rupture vis-à-vis d'une continuité unique, une tradition continue, et c'est bien souvent du fait de cette confusion qu'on ignore la vivacité de l'art actuel pour l'enfoncer dans un chaos économique en le réduisant à n'être qu'une pratique culturelle entièrement dépendante des exigences du capitalisme. Ramener l'art à l'économie consiste justement à nier la dimension vivante et universelle de l'art en proclamant sa mort et sa dépendance vis-à-vis du politique et de l'économie. Si l'art est tout entier lié à ces deux dimensions fondamentales de la civilisation, il n'en demeure pas moins que si l'art répond à l'exigence de la vie, il y a fort à parier qu'au lieu de mourir, il travaillera à muter, résultant certes de mutations mais participant aussi à celles-ci, de sorte que l'art contemporain est un art polymorphe aux multiples ancrages, aux multiples sens, dont l'un des aspects fondamentaux est de se donner sous de nouvelles modalités techniques via des pratiques et des instruments originaux. Les formes multiples de l'art ne consistent plus dans ses thèmes et un nombre réduit de domaines ; il y a rupture entre un très grand nombre de pratiques et de domaines, engendrant également des hybridations fécondes. Et à cette remarque de Marc Jimenez :

Lors de cette décennie de controverses et de polémiques sur la création actuelle, force est de constater que ni la dimension prospective de l'art ni l'aspect polymorphe de l'expérience esthétique n'ont été pris en compte. Le débat s'est focalisé sur un concept bien particulier d'art contemporain, un art conditionné, totalement ou partiellement, par le marché, placé sous la coupe de l'institution et du pouvoir politique, obsédé par une surenchère transgressive annulant le sens

même de la transgression²³²,

on peut ajouter qu'en effet on ne cesse d'ignorer les pratiques hybrides de l'art, l'émergence d'un nombre toujours croissant de styles musicaux dans le domaine de l'électro par le biais du support technologique, la démultiplication des constructions ludiques (jeux vidéos, jeux de rôles, avec à chaque fois, dans ces domaines, des formes extrêmement variées de pratiques), les installations, les *happenings*, le couplage de l'écriture à l'espace numérique, les films d'animation, les nouvelles formes d'humour liées au travail sur image, le *street-art*...

Cette ignorance n'est pas due au hasard. Nous avons entrevu ses causes en abordant la problématique de la modernité, et on peut également supposer que le bouleversement technologique et économique soudain a empêché certains critiques de s'intéresser aux nouvelles formes d'art ou de tenter de penser leur ensemble. Toutefois, il nous faut constater que, progressivement, une prise de conscience de cette hybridation des formes artistiques s'opère en philosophie, en arts plastiques, en esthétique, avec la démultiplication de rencontres sur des questions relatives aux séries télévisées, sur l'art numérique, sur le design, sur le jeu de rôle, sur le jeu vidéo, sur le graffiti... Peut-on se risquer à penser une ontologie de l'art dans un espace en apparence si chaotique et si riche ? Nous pouvons tenter de le faire en nous appuyant sur cette idée qu'il y a, dans l'art, la récurrence ontologique de l'exigence de rupture, de la constitution de l'anomal et de la ligne de fuite vis-à-vis de la finitude. Dès lors, suivant cette problématique, par où commencer ? Si, justement, l'art s'est autant fragmenté, comment parvenir à rendre compte du caractère constitutif de l'acte de rupture dans le geste de création si ce geste varie autant d'une forme à une autre, d'un milieu à un autre ? Cette pluralité de modes de création implique peut-être que

²³² *Ibid.*, p. 312.

l'art échappe effectivement à toute tentative de généralisation de son statut aujourd'hui. Y a-t-il donc un mode d'effectuation d'une rupture dans la manière dont l'art se donne à voir dans le monde contemporain ? La rupture à la racine de la disposition à l'art et celle présente dans l'acte de production de l'art sont-elles corrélées à un résultat dont la présentation au public et l'appropriation par celui-ci feront rupture ? Et si oui, avec quoi ?

On pourrait en effet douter de la possibilité d'une telle théorisation de l'art si l'on considère le cas de l'art contextuel, par exemple, qui décrit toute une dimension des arts plastiques ainsi que le définit Paul Ardenne :

ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel : art d'intervention et art engagé de caractère activiste (*happenings* en espace public, « manœuvres »), art investissant l'espace urbain ou le paysage (performances de rue, art paysager en situation...), esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle.²³³

Cette définition regroupant tout un ensemble de pratiques artistiques s'écarte radicalement de ce à quoi nous étions habitués dans le domaine de l'esthétique alors même qu'il y a, incontestablement création dès lors qu'un artiste comme Banksy se sert du milieu urbain pour créer de la sensation et du sens par l'hybridation de la peinture et de l'architecture, tout en y inscrivant des contenus articulant les nouvelles formes de l'humour numérique (à l'instar des si nombreux montages partagés sur les réseaux sociaux qui frappent et amusent en jouant sur l'absurde et l'ironie). Paul Ardenne insiste justement sur la différenciation qui s'opère sur un plan ontologique entre ce nouveau type d'art et les branches plus traditionnelles, et au sujet des artistes travaillant sur le contextuel, il affirme qu'aucun,

à l'évidence, ne reproduit le schéma courant dans lequel nous nous représentons

²³³ Ardenne P., *Un art contextuel*, Flammarion, Champs – Arts, 2002, p. 11.

l'artiste. Tous pourtant s'inscrivent dans une authentique création. Leur conception de l'art, du rôle de l'artiste ? Elle s'écarte de celle qui est le lot commun, et la différence est ici profonde, ontologique. Et cette fois, pour l'artiste, il s'agit que la création, en priorité, prenne en charge la réalité, plutôt que de travailler du côté du simulacre, de la description figurative, ou de jouer avec le phénomène des apparences.²³⁴

Ce que nous voudrions questionner, pour initier cette réflexion sur l'art contextuel susceptible de mettre à l'épreuve notre intention interprétative, ce n'est pas tant le clivage opéré, entre l'idée que l'art traditionnellement serait un travail sur l'apparence et les phénomènes et l'idée qu'un art de la réalité urbaine verrait le jour, que cette idée de prise en charge de la réalité par l'art, car cette idée semble aller à l'encontre de la supposition selon laquelle l'art serait, dans sa donation comme dans sa conception, un acte de déterritorialisation par la rupture.

La prise en charge de la réalité est, en effet, *a priori*, le contraire d'un acte qui consisterait à la fuir par la force de l'imagination ou à la transformer pour ouvrir un autre champ de possibilités d'existence. Prendre en charge la réalité, ce serait, dans ce que dit Paul Ardenne, « la mise en rapport directe de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaire »²³⁵, de sorte qu'on ne passe plus ici par le symbolisme, par la représentation, par le détournement, par la mise en abîme de l'art par lui-même. L'art s'incarne ainsi dans la réalité, fait corps avec elle, il ne la raconte plus, ne la tire plus vers lui pour la capter dans une toile ou sur le champ d'une pellicule. L'art contextuel fait événement en mettant en scène la réalité, il la montre au point de s'offrir aux critiques susceptibles de lui reprocher un manque de réflexion et de sens (mais n'était-ce pas une critique tout aussi facile à adresser à l'abstrait ou encore à Duchamp ?), à l'instar de l'œuvre de Leclercq citée par Paul Ardenne : *La rivière de lin*, photographie aérienne présentant le prolongement d'un cours d'eau constitué en lin sur plusieurs kilomètres. A propos de cette création, l'artiste disait justement que

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*, p. 12.

« l'art ne joue pas sur la nostalgie de paysages idylliques [...], l'œuvre tente de s'inscrire dans une démarche d'invention et de construction de l'espace agraire contemporain à travers un regard émerveillé et lucide. »²³⁶ L'œuvre ne part donc pas d'un contenu de la réalité pour ouvrir sur un autre espace, elle pense l'espace qu'elle investit, elle en proclame le sensationnel, elle annexe la réalité et ne la représente pas, elle l'investit et ne la fuit pas. L'art contextuel fait corps avec l'environnement pour l'animer, de sorte que l'art n'est plus une réalité, une manière de faire un monde possible ; il participe au contraire de ce monde, l'enrichit, l'étend.

Ainsi serait-on tenté de penser que cette dynamique de l'art contextuel s'oppose à l'idée d'un art qui se constitue comme ligne de fuite hors du champ de la réalité territorialisée. L'art contextuel ne ferait ainsi plus signe vers l'infini des possibilités d'existence, il embrasserait au contraire l'existence factuelle de la réalité actuelle pour la rendre plus présente. Pourtant, que disions-nous précédemment à propos de la peinture de Bacon, si ce n'est qu'elle rend présente la sensation, elle hystérise un aspect de la réalité ? La coprésence de la peinture et de la réalité sensationnelle, l'hystérisation des corps, désignerait la même dynamique que celle d'un tel art contextuel. Si tel est le cas, alors il y a comme un malentendu entre ceux qui proclament l'idéalisme de la peinture figurative du vingtième siècle et ceux qui mettent en avant le réalisme de l'art contextuel. Certes, la peinture et l'art plastique ne relèvent pas des mêmes exigences, mais ils se recoupent constamment, et notamment parce que l'art contextuel fait régulièrement appel à la peinture ou au dessin. Toutefois, certains pourront affirmer la distinction fondamentale entre un art idéaliste et un art réaliste en relevant que l'art contextuel réaliste travaille à souligner des problématiques politiques, à insister sur le sens caché des objets de la réalité sans viser l'universelle vitalité des œuvres de Cézanne ou de Klee qui semble abstraire à

²³⁶ Cité en légende de la reproduction de l'œuvre, dans : Ardenne P., *Op. Cit.*

la factualité des choses tout un univers de sensations qui élèvent la chose dans l'affect qu'elle soulève, là où l'art contextuel ne ferait qu'insister sur le concept, sur l'affirmation, sur le rendez-vous que nous aurions manqué avec la réalité en désignant un mur comme un rideau sur lequel un personnage peint s'active à masquer ou à dévoiler quelque chose²³⁷, comme le représente Banksy dans son livre avec la représentation d'une femme de chambre sur le mur de Gaza, soulevant la « toile » du mur pour y déposer la poussière ramassée²³⁸.

Si l'artiste ne produit plus, dans ce cas, des œuvres de fiction (ce que peu d'artistes et critiques reconnaîtraient comme une fin de l'art en soi tant la fiction est en fait une occasion pour penser le monde et non uniquement pour s'en extraire), il s'engage tout entier dans la réalité par la production d'une monstration qui rompt avec les inscriptions traditionnelles de l'art déposé dans les musées et les collections. La réalité tout entière devient le lieu de l'art, qu'elle soit rivière, mur, hôtel, pavés, arbres, ou même un troupeau de moutons (Olivier Leroi proposant ainsi de se mêler à un groupe de bêtes en portant sur son dos des maisons de bois sanglées dans le but de représenter une interrogation sur la notion de transhumance). L'art n'est ainsi plus exposé, et il montre sans se montrer, sans forcer sa mise en évidence par le lieu consacré, et l'absence de lieu consacré remet justement en question l'idée de cette sacralisation de l'art comme support d'idéalisation de la réalité, comme dispositif permettant au spectateur de s'élever à une posture plus spirituelle que celle de son comportement quotidien, plus matérialiste et réaliste.

Mais l'art contextuel ne se résume pourtant pas à une simple mise en évidence de la réalité et de ses aspects les plus saugrenus ou polémiques. Paul Ardenne insiste sur le fait que « le réalisme remet l'art sur ses pieds, tout comme la philosophie de Marx entend renverser les hiérarchies établies et faire descendre le ciel sur la

²³⁷ Voir le site internet de Banksy : <http://www.banksy.co.uk>

²³⁸ Banksy, *Wall and piece*, Century

terre »²³⁹. L'art contextuel, dans sa volonté de réalisme, n'expose ainsi plus des fantasmes, il explore au contraire la matière du quotidien. Moins exposition, plutôt exploration. Dès lors l'artiste contextuel n'est pas ce romantique en quête d'un temps perdu ou d'un espace désiré, il est partie prenante du corps des peuples et s'inscrit dans le groupe par son geste d'exclamation et de partage. Mais même ainsi, cet artiste n'est pas un citoyen au même titre que les autres, parce que son œuvre n'a pas vocation à être anecdotique. Les œuvres précédemment citées ne sont pas nées de la volonté d'affirmer sa propre présence, d'autant plus dans le cadre du *street-art* où le peintre se cache pour échapper à la police ; il y a quelque chose de manifesté dans l'art contextuel, de revendiqué ou d'adressé. L'artiste peint pour les autres tout autant que pour lui et inscrit dans la civilisation un acte ayant une finalité incontestablement corrective, à l'instar des représentations engagées comme *Murs de bidons d'essence. Le rideau de fer*, de Christo et Jeanne-Claude²⁴⁰. Mais quelle est, dès lors, la nature de cette correction ? Est-elle fondée sur la valeur d'un choc qui opèrerait une rupture dans le quotidien, ou bien n'est-elle qu'un support, un soutien aux mouvements déjà en place ? Car si on peut poser que l'art contextuel se constitue comme instance de choc, reste qu'une œuvre n'a généralement plus, à l'heure actuelle, les moyens de bouleverser l'ordre de la réalité puisque, comme on l'a vu, dans une époque qualifiée de postmoderne, le choc et la rupture ne sont plus la conséquence fondamentale des œuvres mais leur principe.

Il faut bien remarquer que l'art contextuel se construit comme occasion d'une prise de conscience pour ceux qui le découvrent. Comme le souligne Paul Ardenne, l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude n'a pas mené à la chute du mur qui venait d'être édifié l'année passée, mais elle est « le signe d'une préoccupation et d'une vigilance

²³⁹ Ardenne P., *Op. Cit.*, p. 23.

²⁴⁰ Christo et Jeanne-Claude, *Murs de bidons d'essence. Le rideau de fer*, 1962, Paris, Rue Visconti, Installation en milieu urbain.

doublé d'une mise en relation directe de l'art et de l'histoire présente »²⁴¹, mais elle participe d'une intention d'amélioration, de perfectionnement des conditions de la vie sociale puisqu'elle est l'occasion d'une prise de conscience et d'un rappel ; d'abord un rappel de ce qui est si souvent oublié parce qu'occulté par les phénomènes de saturation de l'information à l'heure où tout fait événement, ensuite une prise de conscience de ce qu'est un « Mur de Berlin » : nullement une séparation, mais un « mur de la honte » tout autant que quelque chose qui menace d'enflammer la vie sociale par le combustible qu'elle lui propose. Paul Ardenne relève à ce titre que l'artiste « tourne alors le dos au mythe romantique de la séparation »²⁴², et s'il faut reconnaître qu'effectivement la création n'est pas ici, à proprement parler, une fuite de la réalité puisque la réalité est manifestée, reste qu'il y a, toutefois, une forme de séparation. C'est là toute l'ambiguïté de l'art contextuel qui amène Paul Ardenne à contester l'affirmation de Maurice Blanchot selon laquelle l'œuvre d'art se comprendrait par l'obscurité qu'elle manifeste : il s'agirait de débarrasser l'art « de sa prédisposition à l'intrigue, aux jeux de miroir et aux simulacres [et de sortir] du vertige de l'incompréhension fascinante et [revenir] au sens décliné sans équivoque, sans risque de confusion. »²⁴³ L'art contextuel n'ouvrirait pas à la rêverie, il donnerait à voir, il informerait, il conduirait à une claire prise de conscience et offrirait par là de la matière à penser.

Mais dans le même temps, les barils d'essence ne sont pas exactement le mur, de même que la rivière de lin n'est pas une rivière, tout comme les messages de Banksy ne sont pas aussi clairs que le serait une phrase ou un slogan. Il y a toutefois quelque chose d'identique dans l'art contextuel et l'art classique, propre à la nature de l'art en général et qui conduit justement à conserver le terme. Si l'art contextuel était l'opposé ou la différence radicale des arts classiques, pourquoi donc

²⁴¹ Ardenne P., *Op. Cit.*, p. 34.

²⁴² *Ibid.*, p. 34.

²⁴³ *Ibid.*, p. 35.

emploierait-on le même mot ? Il y a une force symbolique dans l'art contextuel qui fait passer le sens dans la sensation, comme chez Francis Bacon, et qui utilise des symboles ou des images dans le but de construire des rapprochements qui frapperont le spectateur bien plus fortement que par le biais d'une phrase. L'art conserve ainsi cette immédiateté du rapport entre le spectateur, l'artiste, le matériau et ce qui y est représenté. Certes l'art contextuel véhicule du sens construit sur la réalité matérielle, et il ne s'agit pas d'un art symbolique ou d'un art abstrait, mais il reste une instance d'actualisation de la réalité prochaine, celle qui n'est pas vue, celle qu'il faut se remémorer ou dont il faut prendre conscience, et pour forcer le spectateur à cette saisie, il n'y a pas d'autre choix, dans un monde contemporain de surinformation, que le choc de l'image, que la violence de la mise en scène. L'art contextuel, comme les autres, doit ainsi se constituer comme rupture, non pas une séparation avec le réel dans lequel il s'incarne, mais dans le vécu du spectateur qui vivra son rapport à l'œuvre comme un moment de rupture. Au fond, il faudrait dire que, de même que quelque chose a mené l'artiste à un point de rupture pour initier son geste de création, de même que la production d'une œuvre contextuelle est l'inscription d'une rupture dans le champ de la civilisation (et qu'est-ce qu'une peinture représentant une femme de ménage cachant la poussière sous le rideau du mur de Gaza si ce n'est une rupture avec la continuité souhaitée du mur ?), le spectateur contemplant une œuvre contextuelle est soumis au choc, au déplacement soudain qu'engendre cette œuvre dans le cours de son existence.

Infléchissement partiel, légère courbure, changement radical ? Certaines œuvres ont peut-être le pouvoir de déplacer totalement le cours d'une vie parce que les conditions étaient réunies, là où d'autres offriront à penser avec des conséquences plus ou moins importantes pour l'individu en fonction de son contexte de vie. Mais les œuvres contemporaines, malgré leur fragmentation, sont autant d'occasions de penser quelque chose, de saisir une réalité, de s'arrêter, de se focaliser et, par là, de

s'objectiver dans une proposition artistique : celle de l'artiste. Ce dernier, par sa proposition, se rend présent, ou du moins rend présent son projet, son intention, il intensifie sa présence dans le cadre collectif. Là encore, il ne raconte pas, il ne narre pas les raisons de son geste. Celui qui critique le Mur de Berlin et celui qui fustige les politiques de séparation en Palestine n'ont pas à rapporter les raisons de leur engagement : seul demeure l'acte intentionnel, et l'œuvre porte donc au collectif une direction, un signe intensifié, un cri lancé à la civilisation qui, on l'a dit, rappelle l'hystérie dont nous parlions plus tôt. L'art contextuel, comme l'art de Manet, comme la peinture hollandaise, comme les signes de la littérature, force à penser. C'est toute une logique du choc qui s'actualise dans l'art contemporain, et celle-ci est d'autant plus évidente que l'art n'est plus soumis aux lignes directrices d'une tradition mais découle au contraire de la rencontre des centaines, des milliers de réseaux qui traversent le monde contemporain : l'art dans les différentes cultures musicales, des mouvances diverses au sein de la seule pratique du graffiti, l'art d'agencement des espaces intérieurs, le *design* des espaces, les caricatures, combien de mouvements artistiques distincts actuellement ? Combien à venir ? L'art contemporain répond donc aussi à l'exigence qui nous autorise à employer ce même mot et à désigner ces nouveaux concepteurs sous le nom d'artistes, et si l'art s'affranchit de ses fantasmes d'antan, de ses exigences fictionnelles, de ses structures, de ses lignes de cloisonnement, s'il se redéfinit dans sa forme tout autant que dans son contenu, la réalité ontologique de l'art demeure : l'art marque, l'art choque, l'art opère en nous la possibilité d'une pensée de rupture.

3. ART ET PARTICIPATION

Que faut-il entendre par pensée de rupture ? Si l'art ancien offrait au spectateur l'occasion d'une pensée par le poids d'une symbolique ou la beauté d'une contemplation, l'art contemporain a démultiplié les modes de rapport à l'art, et toutes les nouvelles structurations de l'art sont autant d'occasions de s'élever à l'acte de pensée. La pensée produite par l'expérience de l'art peut n'être qu'une représentation passive, ou encore un jugement esthétique, mais l'expérience proposée par Manet, par Fitzgerald, par les artistes contextuels, n'est pas une situation de simple jouissance et de jugement seulement esthétique. Quelque chose doit se passer si le spectateur n'a pas seulement contemplé l'œuvre mais est allé à sa rencontre, n'a pas seulement joui de l'œuvre, ne l'a pas seulement consommée, mais l'a confrontée de manière à ce que l'expérience esthétique ne soit pas qu'une sensation qui conforte, mais bien plutôt une authentique expérimentation à même de conduire à l'apprentissage de quelque chose de nouveau, à la possibilité d'un déplacement de la pensée, à sa réorientation.

La rupture serait donc ici un acte d'objectivation de la pensée, puisque le spectateur passerait de la saisie de soi dans l'art, la projection de ses fantasmes dans l'œuvre consommée, à la saisie de l'objet étranger dans lequel il s'oublierait momentanément lui-même pour s'ouvrir à la réalité proposée par l'art. Rupture avec soi, rupture avec la continuité de son propre espace de pensée. Mais pour autant, on ne peut affirmer que l'art propose toujours une pensée de rupture, un déplacement soudain par le biais de l'immersion dans l'œuvre, parce que les modalités de cette expérimentation ont changé. Il faut même dire que l'art, s'il est par définition une

expérience, n'implique pas obligatoirement une expérimentation. Ainsi Adorno fait une distinction entre l'expérience esthétique d'antan et celle proposée par certaines formes d'art du vingtième siècle, en distinguant un art garantissant au sujet la continuité du plaisir et du contentement de ses représentations, d'un art offrant l'opportunité du déplacement :

Ce que l'on consomme dans les marchandises culturelles, c'est leur être-pour-autrui, alors qu'elles ne sont pas vraiment pour les autres. En étant à leur disposition, elles les trompent. L'ancienne affinité entre contemplateur et contemplé est inversée. En considérant l'œuvre d'art comme un simple fait – attitude caractéristique d'aujourd'hui – on brade comme marchandise l'élément mimétique, incompatible avec toute essence chosale. Le consommateur peut projeter à son gré ses émotions, ses reliquats mimétiques sur ce qu'on lui présente. Avant l'époque de l'administration généralisée, le sujet qui regardait, écoutait ou lisait une œuvre d'art devait s'oublier lui-même, devenir indifférent à lui-même, disparaître en elle. L'idéal de l'identification ainsi réalisé ne consistait pas à rendre l'œuvre semblable à soi-même mais, au contraire, à se faire semblable à elle. La sublimation esthétique résidait en cette sublimation.²⁴⁴

La critique d'Adorno est ici sociale et économique en ce sens qu'elle critique l'attitude du béotien, en quête de jouissance, qui ne se donne pas l'occasion d'un déplacement réaliste de sa pensée, préférant rester dans la matière de son propre territoire confortable par le biais de la consommation : l'art comme marchandise est un art qui n'occasionne aucune rupture de pensée, aucune objectivation, aucune possibilité de désaliénation. Dès lors, l'art d'antan et certaines formes d'art d'aujourd'hui doivent pouvoir offrir cette occasion de se déplacer *dans* et *par* la pensée en invitant le spectateur, lecteur, auditeur, à un acte de sortie de soi, c'est-à-dire de fuite hors des limites de son territoire. Or, l'individu confiné dans les limites d'une pensée n'est pas quelqu'un qui engendre des actes d'individuation conséquents puisqu'il ne fait que reproduire encore et encore les mêmes positions, les mêmes situations de pensée et d'existence ; celui-là n'est pas, pour Adorno, un véritable sujet, il n'est pas quelqu'un doté d'une identité conséquente, il est assujetti à

²⁴⁴ Adorno T., *Op. Cit.*, p. 37.

un mode de pensée et s'avère aliéné. L'art doit pouvoir permettre cet acte de sortie de soi pour rendre « sa dignité au sujet qui, dans une expérience spirituelle, devient sujet en sortant de lui-même, au contraire du désir philistin qui exige de l'œuvre d'art qu'elle lui donne quelque chose. »²⁴⁵

Toutefois, Adorno n'a pas la naïveté d'affirmer que l'art traditionnel était un modèle de libération de la pensée, et il a tôt fait de rappeler qu'il est des instances qui libèrent autant qu'elles assujettissent à l'instar, dit-il, de la bourgeoisie. Le paradoxe relevé ici est omniprésent dans la production cinématographique contemporaine, puisque les grands films américains ne cessent de vanter l'exigence de la libération des masses. Une grande partie des productions de science-fiction ou de super-héroïsme chantent la nécessité de la pensée autonome, et ce faisant la ravalent, la nivellent, l'éteignent et l'étouffent. Le procédé, si on y prête attention, est fort simple : il repose au fond sur deux aspects qu'il eût été possible d'anticiper à l'époque d'Adorno en se fondant sur ses remarques. Le premier aspect consiste dans le dispositif même qu'est le cinéma : un espace fermé où l'on se rend pour la distraction. Il est donc annoncé et consenti que, dès la porte franchie vers l'intérieur, on abandonne la réalité pour s'ouvrir à un autre monde, et que dès la porte franchie vers l'extérieur, on abandonne ce monde. Le dispositif ne serait pas dommageable en soi s'il ne se couplait à un deuxième aspect non pas de forme mais de contenu : l'histoire, si souvent la même dans ces films à l'ambition financière affichée, propose au public ce qu'il veut voir : des actes d'héroïsme, des actes d'individuation où les héros s'arrachent à la fois à la normalité du quotidien mais aussi à l'égide aliénante d'instances malfaisantes. L'occupation des cieux par les envahisseurs nous rend plus libres que nous ne l'avons jamais été lorsque nous sommes pris de ce sentiment de révolte dans une salle obscure, à ceci près que cette révolte est fictionnelle, et pour marquer l'insistance, le cinéma ne présente, peu à peu, même plus de héros, car le

²⁴⁵ *Ibid.*

héros est devenu tout un chacun qui, dans son martyre, dans son acceptation de sa souffrance, s'arrache et s'élève tout en acceptant l'ordre établi. Puisque les protagonistes des histoires donnent la mesure de ce qui est, à savoir que chacun, aujourd'hui, est son propre héros par le fait qu'il peut s'affirmer dans la souffrance, la résistance, sa capacité à endurer, seul le *super-héros* devient l'horizon du cinéma de l'évasion et de la véritable rébellion. Hélas, le super-héros, sous des couverts de défense de la vertu, n'est bien souvent que l'icône précisément fantastique et fantasmée de l'irréalisable et, par là, de l'irréalisé. Il suffit de repenser à cette scène récurrente d'un agresseur tout puissant qui soumet un groupe, de considérer un membre de ce groupe se dressant, digne, acceptant la mort attendue de son acte de courage et de contestation, pour comprendre que cet homme est chacun de nous, et que nous serons dès lors, comme lui, les témoins de l'arrivée du véritable héros, celui doté de pouvoirs étranges qui lui permettent de vaincre l'oppression contre laquelle cet homme, tout comme nous, ne pouvait au fond rien. Nous avons fantasmé quelque chose qui n'arrivera pas, puisque sitôt la porte de l'espace fictionnel franchie, nous retrouverons le bruit des véhicules, les annonces radiophoniques ou le besoin d'argent.

Il y a donc toute une dimension du rapport à l'art qui échappe et résiste à la possibilité d'une pensée en rupture dès lors que le dispositif dans lequel l'art est produit court-circuite l'émergence possible de cette pensée et d'une authentique révolte contre ses propres représentations quotidiennes. Alors que l'art peut permettre un déplacement de la pensée pour garantir la possibilité de retrouver le chemin de la vie et d'un rapport au monde plus immédiat et plus personnel, nous nous en détournons pour céder à l'injonction aliénante de la normalité. Et Adorno faisait lui-même ce triste constat, avec quelque pessimisme lorsqu'il disait :

celui qui, non sans raison, soupçonne en tout art sa non liberté, est tenté de capituler, de se résigner à la bureaucratie envahissante parce qu'il en aurait toujours été ainsi, alors que, sous l'apparence d'une réalité autre, pointait tout de même aussi sa possibilité. Le fait qu'au sein du monde sans images s'accroisse le besoin d'art, y compris celui des masses confrontées pour la première fois à lui grâce aux moyens techniques de reproduction, suscite plutôt le scepticisme et, en tout cas, ne suffit pas, comme chose extérieure à l'art, à assurer sa survie. Le caractère complémentaire de ce besoin, reflet de l'enchantement comme consolation du désenchantement, ravale l'art au niveau d'exemple du *mundus vult decipi* et le déforme. Appartiennent également à l'ontologie de la fausse conscience, ces caractéristiques en lesquelles la bourgeoisie – qui libère l'esprit autant qu'elle l'assujettit – accepte avec plaisir – perfide vis-à-vis d'elle-même – précisément ce en quoi elle ne croit pas complètement et dont elle jouit.²⁴⁶

Toute la difficulté serait, dès lors, de penser un caractère opératoire à l'inscription de l'art comme possibilité de ligne de fuite à partir de l'opportunité de pensée qu'il propose dès le moment où le spectateur est confronté à la rupture qui advient en lui au contact de l'art. Cette rupture, on le voit à la lecture des remarques d'Adorno, n'est pas nécessairement impliquée par les œuvres puisque, d'une part, celles-ci ont pu perdre leur caractère libérateur en devenant de purs produits de consommation, mais plus grave encore, le public aurait renoncé à la possibilité de s'ouvrir à la possibilité de la rupture proposée par l'art. Adorno parle bien d'une duperie assumée : une partie de la civilisation accepte un renoncement au déplacement, à la confrontation et à l'expérimentation. L'hypocrisie de la bourgeoisie de l'époque d'Adorno consiste en effet à faire comme si l'art avait de l'importance là où au final, il n'en aura pas, non parce qu'il ne pourrait pas en avoir, mais parce que cette importance ne cadre pas avec les attentes d'une classe sociale qui rechercherait avant tout sa propre jouissance. Et la duperie de l'ensemble de ce corps social dont parle Adorno est soutenue par la résignation devant l'implantation des forces bureaucratiques, de sorte que l'art semble perdre le combat face à la rigidité et la solidité des territoires de la civilisation contemporaine.

Pour autant, l'art comme occasion d'une confrontation n'est pas nécessairement

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 38.

court-circuité dans l'espace contemporain, ainsi que nous l'avons indiqué dans la réflexion sur l'art contextuel, car la grande nouveauté de l'art contemporain consiste dans le fait que l'art ne se vit plus seulement comme jouissance, distraction, décoration ou découverte. Certes, tout un ensemble de dispositifs plus solides qu'auparavant soutiennent cette dynamique de jouissance passive devant l'art dans la mesure où l'art est articulé aux exigences économiques, mais dans le même temps, jamais l'art ne s'est autant présenté dans des possibilités d'interaction, de confrontation et d'expérimentation. L'interactivité est un concept omniprésent aujourd'hui qui rend compte de cette dynamique d'un art qui amène l'individu à s'affranchir de son quotidien en lui offrant la possibilité de vivre une expérience unique susceptible de modifier, de remettre en question, son rapport au monde. On peut pourtant formuler immédiatement une objection à l'affirmation selon laquelle l'interactivité serait le signe que l'art s'inscrit dans la société comme occasion de pensée en rupture, parce que l'interactivité semble de prime abord une possibilité pour le sujet de prolonger dans l'espace de l'art les limites de son propre territoire. Et si en effet, un jeu vidéo, du théâtre improvisé, une activité de jeu de rôle, l'exploration d'une installation plastique, proposent à l'individu de trouver lui-même son mode d'investissement de l'œuvre (lorsqu'il est question d'un enjeu artistique et non d'une simple distraction), il sera alors au plus près de lui-même, de sorte qu'il n'aura pas l'occasion de sortir de soi et d'embrasser d'autres possibles.

Cela peut être effectivement le cas si l'œuvre produite n'offre qu'un dispositif d'investissement sans réelle implication du sujet expérimentateur. Cette insuffisance peut se manifester de deux manières ; d'abord lorsque le dispositif proposé empêche l'implication par une interactivité trop limitée dans laquelle le participant découvre l'objet artistique, l'expérience esthétique, comme quelque chose de totalement indifférent à l'image d'un jeu vidéo qui proposerait un protocole de résolution à l'image des simulations sportives ; ensuite lorsque les choix garantissant l'immersion

sont de nature à mener l'individu à se complaire dans ses propres habitudes et ses propres fantasmes. Il faut ainsi que le support de l'œuvre propose à la fois une grande marge de manœuvre pour l'expérimentateur, mais aussi qu'elle le force à s'arracher à ses habitudes. Patrice Maniglier dit à ce titre, en parlant du bouleversement artistique contemporain dans *La perspective du Diable* :

on passe d'un médium organisé par la distinction de l'émetteur et du récepteur des messages (auteur-lecteur, acteur-spectateur, compositeur-auditeur, etc.), à un médium dans lequel l'œuvre produite varie avec le récepteur. Certains voient dans cette transformation le véritable nœud de la révolution spirituelle qui accompagne le développement des médias électroniques. [...] Pour les œuvres de fiction, l'effet est assurément un supplément de réalité, c'est-à-dire d'implication du sujet dans ses représentations, d'accroche du désir dans la fiction. L'illusion est parfaite si, contrairement aux livres dont vous êtes le héros, vous pouvez réaliser des actes non prévus par le programme, voire des actes absurdes, mais dont l'environnement virtuel tirera les conséquences. Ainsi, il faut avoir l'illusion de la liberté pour avoir celle de la réalité.²⁴⁷

On peut donc retenir que c'est la découverte du virtuel dans l'expérience de l'art qui est susceptible de générer une pensée, parce que cette dernière, en tant qu'elle est l'action d'opérer des distinctions et de se situer par rapport à celles-ci, ne peut advenir dans l'expérience esthétique qu'à la condition que l'œuvre découverte soit de nature à présenter l'exigence de la différence entre soi et un objet, ou entre plusieurs propositions possibles. Tel est le propre des réalités virtuelles présentées dans les univers ludiques, les expériences théâtrales ou les explorations d'installations : imposer, dès l'immersion, l'exigence d'une rupture entre la réalité quotidienne et le territoire ouvert dans l'art.

Or, justement, ces réalités virtuelles ouvrent un champ d'exploration de nature à se constituer comme action de déterritorialisation, parce qu'elles posent d'abord la question de la situation du sujet. Si penser implique de se situer, de s'orienter, alors

²⁴⁷ Maniglier P., *La perspective du Diable*, Actes Sud / Villa Arson, 2010, p. 61.

les arts virtuels forcent la pensée. Quel monde suis-je en train d'explorer ? Que puis-je faire ici ? Dans cet appartement reconstruit à partir du film *Rosemary's baby*²⁴⁸, qui n'a nul décorum et dont l'agencement n'obéit pas à la logique à laquelle nous sommes habitués, si non seulement je n'ai rien à y faire, si la promenade en son sein n'a pas de sens prédéterminé, et si en plus j'y suis filmé, que dois-je y faire ? Que puis-je y faire ? Dois-je même y faire quelque chose ? Où suis-je donc, si ce n'est dans une réalité autre que celle que je croyais connue ? L'artiste impose ainsi au visiteur une construction. Nulle interprétation n'est attendue, et nulle narration n'est proposée. L'expérience de l'art doit alors être élaborée sous peine de manquer la proposition qui, pourtant, s'impose à soi, dès lors qu'on a pénétré l'espace de l'œuvre. Une telle œuvre a, en ce sens, une fonction déterritorialisante, puisqu'elle impose à la pensée du promeneur d'opérer un déplacement, à se mettre en mouvement pour s'abstraire de sa propre finitude, mais dans le même temps, il y a une distinction entre l'art tel que nous le définissions dans les deux premières parties et l'art comme participation, parce que ce dernier ne comporte pas en lui-même les clefs et les motifs de la déterritorialisation qu'il annonce : nul territoire n'est en construction en particulier. L'œuvre participative a ceci de remarquable qu'elle est, en elle-même, un pur acte de déterritorialisation dès l'instant où elle est insérée dans l'espace de civilisation. L'art contextuel était déjà l'annonce prochaine d'un mouvement de la pensée chez ceux qui en feraient l'expérience, mais il portait encore les germes d'un sens dirigeant et orientant la pensée vers les territoires qu'il commençait à dessiner. Si toute œuvre d'art peut en un sens être dite participative dans la mesure où elle requiert un investissement du spectateur pour être appréciée, pensée et comprise, l'art dit *participatif* est en lui-même une forme d'expression anormale sans aucun sens prédéfini puisque ce sens, cette orientation, est à construire.

C'est à ce titre, justement, que l'on peut lire ici une connexion entre le temps de

²⁴⁸ Delafontaine L. et Niel G., *Rosemary's place*, Installation vidéo exposée à l'Ecole supérieure des Beaux-arts de Montpellier-Agglomération, Du 21 Avril au 30 Juin 2007.

la postmodernité dont nous parlions plus tôt et le temps des œuvres participatives, parce que celles-ci sont à l'image de l'époque : elles sont un libre-échange, elles impliquent une circulation, la réalité d'un nomadisme, et si l'art a toujours une réalité sédentaire par la continuité de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, des œuvres de fictions construites et offertes à la civilisation par d'authentiques artistes, il glisse toujours davantage vers des formes en mouvement qui intègrent les individus. Ces derniers, dès lors, ne sont plus des spectateurs, ils deviennent eux-mêmes les participants à l'œuvre, intègrent son processus d'effectuation pour rejoindre l'acte de déterritorialisation de l'artiste. L'art participatif est un art qui intègre le destinataire pour faire de lui, à son tour, ce sorcier qui conjurera l'énergie nécessaire à l'élaboration et l'invocation de l'œuvre. Dès lors, on ne s'étonnera pas que beaucoup d'individus aujourd'hui, par leurs pratiques d'exploration des arts participatifs, apparaissent suspects aux yeux du corps social et de ses territoires balisés. On ne cesse de fustiger les comportements étranges des passionnés de culture historique qui se déguisent et revivent des âges passés dans des châteaux ou des lieux destinés, devenant pour une nuit ou une semaine, un habitant d'un village gaulois ou même d'un univers fictionnel. On ne cesse de se méfier des individus qui passent nuit après nuit des heures dans les univers vidéo-ludiques où leurs choix participeront à la construction d'une histoire. On ne cesse de percevoir comme étranges, voire affectés d'une curieuse pathologie, les pratiquants de jeux de rôles qui s'isolent dans des pièces, faisant rupture avec la civilisation, pour construire à plusieurs un autre monde possible, un monde de l'art en rupture, lui aussi, avec celui de leur quotidien. Créer une histoire seul ou à plusieurs, explorer un monde, tel est l'une des nouvelles destinations de l'art dont les hybridations conduisent à la construction d'un cinéma d'appropriation où, ni film, ni jeu, devenu objet filmique, l'œuvre requiert, pour exister et se dérouler, l'immersion totale de celui qui n'est plus seulement un spectateur, mais celui qui se voit, lui, tout autant qu'il voit ce que lui

propose l'univers de l'art, à l'instar du jeu vidéo de David Cage, *Heavy rain*, où la mécanique n'est plus à l'image des jeux habituels où il est requis de jouer, de gagner, de remporter quelque chose : l'objectif est l'orientation, l'exploration, le nomadisme au sein d'un univers, bâtir sa propre histoire, réaliser par ses propres choix toutes les coordonnées de l'espace-temps de l'œuvre qui ouvriront et débloquent des dizaines de possibilités et autant de fins possibles.

De la sorte, l'œuvre participative n'est pas nécessairement œuvre avant d'avoir été explorée. Si *Rosemary's place* est une installation qui est une œuvre construite avant la venue du public qui, par la suite, par son acte d'exploration, donnera à l'œuvre un sens particulier et une constitution singulière, l'organisation d'un jeu de rôle n'est œuvre que dans le temps de sa réalisation : sans aucune trace, tout comme peut l'être le théâtre d'improvisation, il n'existe que dans le temps de son élaboration, à ceci près qu'il est élaboration du début de son initiation jusqu'à son accomplissement, jusqu'à sa fin au terme de laquelle l'œuvre n'est plus. L'œuvre participative ne se consomme pas puisqu'elle n'est pas à consommer étant donné qu'elle n'existe pas avant l'investissement des acteurs. Il faut ajouter à cela qu'elle s'élabore dans un espace d'intersubjectivité, manifestant par là la valeur de l'art comme instance de structuration de l'espace social, mais la conséquence liante de cette dimension intersubjective n'est sans doute pas l'essentiel de l'art, car que celui-ci soit un objet socialisant et d'échange, personne ne le niera, et il l'est tout comme peut l'être une activité sportive, une institution sociale ou politique ou encore une tradition religieuse. En fait, l'artiste ne se donne pas pour fonction d'être un régulateur des flux des échanges sociaux. Bien au contraire, s'il est à l'image de ce sorcier dont nous parlions plus tôt, qui cette fois n'habite plus les bordures du territoire du village pour lequel ses activités apparaissent comme anomalies, l'artiste est aussi un tentateur, un sorcier menant les autres sur le chemin de l'anomal, sur la possibilité d'une rupture avec soi et les autres habitants du territoire, non pour briser

l'ordre social mais pour garantir ce mouvement de renouvellement et cette exigence de vitalité. Si l'art numérique ou ludique apparaît comme une fuite de la réalité, c'est justement parce que l'œuvre accomplie n'est pas partagée et montrée dans l'espace du village, et les protagonistes convoqués par le sorcier pour l'exploration de l'œuvre sont bel et bien en bordure du territoire au point que les autres peuvent critiquer leur posture, et leur retour au sein de l'espace civilisé est à la fois l'occasion d'un conflit, mais aussi l'initiation d'une modification possible du contenu culturel et civilisationnel.

Si l'art participatif a une fonction déterritorialisante, c'est parce qu'il enjoint le groupe qui l'élabore à opérer une rupture qui se constitue par la conjonction imposée des protagonistes entre eux et leur rencontre avec le support proposé dans l'œuvre à naître, ce support pouvant être une installation esthétique, un contexte pour construire un jeu de rôle, une performance où chacun devra trouver sa place et son rôle. Toute la difficulté, dès lors, est d'assurer que l'œuvre conduira à une effectivité de la rupture, parce que nous ne sommes plus, ici, dans la problématique que nous avons abordée en deuxième partie au sujet de la difficulté pour l'artiste d'engendrer une rupture opérante pour construire une anomalie fonctionnelle susceptible de conduire à un mouvement de déterritorialisation. Cette difficulté est évidemment rehaussée par le fait que les participants sont chacun porteurs de leur propre individualité et de leurs propres désirs, de sorte que l'issue de l'agencement n'est pas donnée d'avance, et l'œuvre peut aussi échouer. Pourtant, nous aimerions montrer que ces arts participatifs tirent justement de ces distinctions entre les acteurs des avantages pour que la synthèse de leurs propositions opère une rupture qui n'engendre pas du chaos mais bien une ligne de création efficace. Paul Ardenne remarquait que, dans le cadre de ces arts, l'enjeu était au fond la manifestation et la saisie du *Kairos* :

L'art participatif, lui, se tient du côté du *kairos*, ce « moment opportun » des Grecs anciens, le temps, toujours fugace, du « moment décisif ». Croisant les opinions et les vies, suscitant rencontres et confrontations immédiates, la nature « kairétique » de l'art participatif a pour conséquence non d'inhiber toute créativité, mais au contraire de l'exciter. La participation amenuiserait-elle la part de l'auteur, qui adopte le rôle du metteur en scène et non plus celui du démiurge ? Elle augmentera alors les chances de faire sens, le potentiel de la réalité, abordée et évaluée ici à partir d'angles multiples, à signifier. Plus on est de corps, plus on crée.²⁴⁹

Si Paul Ardenne est convaincu des bienfaits de la participation pour l'effectivité de l'art, il n'en demeure pas moins que les modalités de réalisation et d'accomplissement de ce *kairos* sont bien posées, et ces modalités relèvent donc d'un dispositif adéquat susceptible de mener un groupe à la réussite de la conjugaison de son potentiel d'action artistique.

Dans le cadre de ce théâtre participatif qu'est une séance de jeu de rôle, à supposer que celui-ci ne soit pas seulement produit dans le cadre d'un test de recrutement ou de remobilisation de la force de travail d'une entreprise, à supposer donc qu'il s'agisse d'une situation authentique de création dont la finalité est la construction d'une fiction plus ou moins courte où chacun tiendra son rôle, plusieurs modalités garantiront la possibilité d'émergence de ce *kairos* en un point décisif qui fera rupture avec le devenir de chacun pour opérer un mouvement vers une direction conjointe, un temps de la création symbiotique qui conduira à la réalisation de l'œuvre en commun. Parmi ces modalités, il faudra par exemple élaborer un contrat social pour garantir que chacun adhère aux règles nécessaires à l'élaboration de l'œuvre : nous ne rirons pas, nous ne parlerons pas d'autre chose que de la fiction, nous ne nous toucherons pas, etc. Il faudra aussi, peut-être, décider des modalités de gestion des conflits dans le cadre de la fiction : que faire si un acteur souhaite prendre le dessus sur un autre lors d'une conversation ? Si cet acteur a choisi d'incarner un

²⁴⁹ Ardenne P., *Op. Cit.*, p. 212.

orateur romain et qu'en face de lui se trouve un acteur incarnant un analphabète peu initié aux vertus de la rhétorique, comment obliger le second à souscrire à l'exigence de se plier aux arguments de l'autre ? De ce point de vue, les modalités de résolutions dans un jeu de rôle sont généralement conçues comme « système de jeu », mais il ne faut pas s'y tromper : un système de jeu, s'il peut servir la dimension ludique de la résolution des mécanismes d'un jeu de société, a aussi pour finalité, dans l'exigence de l'art, de garantir la bonne progression de la fiction. L'utilisation du hasard, le tirage d'une carte ou d'un dé, peut ainsi décider des aléas pour trancher l'indécision entre les participants, mais aussi pour introduire justement dans l'espace de construction de la fiction une dimension hasardeuse féconde qui rappellera immédiatement l'irruption de l'accident dans la peinture de Francis Bacon. L'irruption de ce hasard, la constitution soudaine de l'événement, est l'engendrement d'un choc dans l'espace pacifié de l'élaboration de la fiction, si bien que cet accident est l'occasion de l'actualisation du moment opportun pour que les réactions de tous les participants trouvent convergence en dépassant leurs hésitations et leurs craintes susceptibles de freiner l'impulsion créatrice et l'effectivité de la production de l'œuvre.

On peut ici comprendre pourquoi l'élaboration libre de la fiction a ceci d'attrayant qu'elle n'a pas été désertée au profit des jeux et des pratiques numériques, parce que le théâtre d'improvisation, les performances participatives et, a fortiori, le jeu de rôle, présentent la possibilité de créer dans une totale liberté, à partir d'une indécision totale de ce qui est à venir. Dans ces arts participatifs, non seulement le résultat ne peut être anticipé par avance ni par les participants, ni par l'initiateur de l'œuvre, mais les mécanismes de résolution et le contrat social offrent la liberté de conjuguer les intentions différentes dans une synthèse imprévue et vivifiante qui ouvrira le seuil d'un monde à construire, qui certes se refermera à l'issue de la fiction, mais qui demeurera comme possibilité de penser dans l'esprit de

chacun des acteurs. C'est là l'une des raisons pour lesquelles il faut penser le jeu de rôle comme un medium unique qui, par la rupture radicale qu'il opère avec la réalité en travaillant à partir de celle-ci pour ouvrir un monde possible et cohérent, permet aux participants de vivre une expérience fictionnelle, et pas seulement d'en être le spectateur dans le cadre d'un livre, d'un film ou d'un jeu vidéo. C'est la raison précise du succès de ces pratiques et du fait qu'elles ne disparaissent pas malgré l'émergence du numérique, bien au contraire²⁵⁰.

Cela étant, ces fictions sont généralement marquées par l'exigence d'une cohérence, et on peut légitimement se demander si elles conduisent véritablement à l'émergence d'une rupture de pensée susceptible de conduire le participant à se déplacer et à se réorienter par rapport à ses propres territoires, car si une ligne de cohérence est respectée dans les mondes fictionnels explorés, pourquoi, si tous les participants relèvent d'une même culture, une véritable ligne de fuite se constituerait-elle ? En effet, on peut fort bien supposer que la fiction construite soit totalement inspirée des structures sociales, des idéologies dominantes et des exigences morales de la société dans laquelle les acteurs de la pratique se trouvent ancrés. Certes, il suffit de s'intéresser à la pluralité des supports numériques et littéraires de ces fictions (les livres et sites proposant le matériel nécessaire à l'élaboration de telles créations fictionnelles) pour se rendre compte que les mondes, thèmes et ambiances proposés sont de nature à arracher les participants à des territoires contre lesquels ces fictions vont fonctionner comme lignes de fuite dès lors qu'elles seront élaborées. Au fond ces « forges de la fiction »²⁵¹ sont toujours des voyages qui parlent de l'exigence de nomadisme d'une partie de la société, et c'est aussi pour cette raison, à savoir que l'art est rupture avec la terre natale de l'identité, que Paul Ardenne peut dire que « le destin de l'art, non sans cohérence, rejoint ici le

²⁵⁰ Voir à ce sujet : Caïra O., *Jeux de rôles : les forges de la fiction*, CNRS éditions, 2007.

²⁵¹ Nous reprenons l'expression d'Olivier Caïra, *Op. Cit.*

destin de l'humanité, lequel se caractérise autant par la fixation que par le nomadisme »²⁵² : par la fiction, nous renonçons à voyager vers des terres lointaines dans lesquelles nos corps trouveraient les mêmes motifs fixés d'une culture mondialisée et nous voyageons en pensée, faisant rupture avec la matière de l'extériorité pour inventer en esprit, avec les autres, les modalités de notre fuite.

C'est à ce titre que l'art ne se constitue pas seulement à partir des ruptures qui ont marqué l'existence de celui qui le produit et à partir de celles qui s'actualisent au moment où l'art se crée par l'artiste pour les autres. L'art, dans l'espace de la civilisation, fait rupture parce qu'il opère toujours un déplacement et ne se constitue pas comme une reproduction. Qu'il s'agisse d'un art singulier ou participatif, l'art est l'expression d'une rencontre entre les tensions qui traversent l'espace de la société, et ces rencontres sont autant d'infléchissements, d'explosions, de repositionnement des coordonnées des territoires de l'existence. Créer, c'est se repositionner en faisant rupture avec la civilisation, de façon minimaliste ou radicale. Il faudrait alors dire, pour compléter cette analyse de la figure de la rupture dans la question de l'art, que l'art est une puissance de transformation susceptible de repositionner les fondements de la société en ramenant celle-ci à ses fondements, au bien fondé de son existence, en retrouvant le soubassement ontologique de son déploiement. Nous pourrions penser ainsi que la vitalité et l'avenir d'une civilisation repose précisément sur la possibilité d'un art qui fasse rupture, de sorte que la santé et la dynamique de cette civilisation se mesureraient à la possibilité d'un art véritablement transformateur permettant à l'ensemble du corps social d'être traversé par les tensions positives que les ruptures engendrées par l'art actualisent. Il y a peut-être là, en même temps, un danger expliquant les réticences de la société à libérer les flux de la création susceptible d'empêcher la stabilité de l'espace social. L'artiste est à la fois celui qui peut être accusé, à l'instar de la condamnation de Platon dans *La république*, de

²⁵² Ardenne P., *Op. Cit.*, p. 178.

troubler l'ordre civilisationnel, et dès lors l'enjeu, pour l'art, sera d'exister de façon résolument bouleversante et créative par le biais des ruptures occasionnées tout en garantissant la possibilité d'une vie sociale désirable. Et si l'art fait rupture, alors la continuité de cette vie sociale est nécessairement rompue, de sorte que l'interrogation demeure entière quant à l'équilibre possible d'un art suffisamment libéré pour assurer la constitution des ruptures, mais suffisamment corrélé aux territoires anciens (à partir desquels il s'est créé tout en s'en éloignant) pour assurer le maintien d'une unité suffisante à l'espace de la civilisation.

CHAPITRE 2 - ART ET REVOLUTION

1. DES AFFECTS PRODUCTIFS

Les analyses présentées dans la partie précédente tendent à présenter l'art comme l'une des injonctions nécessaires à la santé de la civilisation, mais aussi à montrer que la création artistique est une modalité d'expression fondamentale du rapport que nous entretenons avec le monde. Sans l'art, semble-t-il, nous perdrons de vue le rapport ontologique que notre corps, partie prenante du monde, nous impose de prime abord : s'inscrire de manière vitale dans le monde. Or, la civilisation, conditionnant elle-même certains rapports au monde par les conceptions qu'elle construit – ses sciences, ses religions, ses éthiques, ses philosophies, ses cultures – s'élabore comme un réseau de territoires impliquant une certaine manière de concevoir le monde et de s'y rapporter. Mais toute proposition civilisationnelle de rapport au monde ne doit pas faire oublier ce fond ontologique du rapport de l'être humain au monde puisque dans la civilisation, il y a l'humain, et celui-ci a certes affaire à ce corps social, mais il est dans le même temps connecté à la matière du monde et lui appartient, de sorte que toute instance déterritorialisante a ce pouvoir de rappel de l'exigence de rapport au monde conçu dans toute sa complexité et sa richesse, et non pas, seulement, notre petit monde, celui de notre quotidien normé et organisé par des choix culturels. L'art a ainsi ce pouvoir de repositionnement, d'enrichissement, de questionnement qui permet de développer, de démultiplier les rapports au monde, de sorte que, pour reprendre l'expression de Deleuze, « l'artiste

ajoute toujours de nouvelles variétés au monde »²⁵³. A ceci près que pour Deleuze, ce sont des affects créateurs qui enrichissent le rapport que nous entretenons avec le monde, tout comme la philosophie, par exemple, avec ses propres outils de pensée, les concepts, construit des rapports signifiants au monde.

L'art est à ce titre fondation, non pas une fondation au sein d'un repositionnement total de l'origine d'une civilisation, mais au sein même de celle-ci parce que la création artistique arrache aux territoires de cette civilisation ce qu'elle a de plus vivant et de plus vital. L'art déconstruit les agencements sclérosés, les lignes structurantes et structurées de l'espace de la société pour nous forcer à renouer avec l'exigence du mouvement. De quelle manière s'opère cette déconstruction et cette refondation ? Il faut bien remarquer, comme on l'a montré précédemment, qu'elle n'est pas véritablement maîtrisée, dans la mesure où une bonne partie de l'art ne se construit pas sous l'égide d'une finalité prédéfinie, et ceci pas seulement dans l'art participatif. Cette déconstruction est liée à la nature même du geste de l'art, et ce geste, dit Deleuze, « défait la triple organisation des perceptions, affections et opinions, pour y substituer un monument composé de percepts, d'affects et de blocs de sensations qui tiennent lieu de langage »²⁵⁴. Dès l'instant où le geste créateur se manifeste dans un territoire, que ce soit par une présentation ou une participation, les structures tremblent, les agencements quotidiennement perçus vacillent, les regards précédemment portés se déplacent pour s'ouvrir à un autre horizon hors de l'espace normé, de sorte que le participant à l'art découvre le monde par-delà le sien, au-delà de celui dont il a avait sa propre perception, sa propre opinion.

Dans la littérature, déjà, le poids des mots opère un déplacement. Les phrases désorientent pour réorienter, elles constituent un langage par-delà la langue parce qu'elles ne se contentent pas de dire, d'affirmer le sens auquel chaque terme pourrait renvoyer. D'ordinaire, le langage a pour finalité la communication et le maintien de

²⁵³ Deleuze G., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1991, p. 166.

²⁵⁴ *Ibid.*

l'échange dans l'espace social, et par là la langue a une fonction ordonnatrice dans la société puisqu'elle donne les outils de désignation du monde tel que telle société l'a territorialisé. En revanche, le langage dans l'art ne prend pas la même importance puisque le discours de l'écriture ne vise pas à coordonner notre rapport à la réalité. Tout au contraire, il la déconstruit par le fait qu'il produit le discours dans le but de générer de la sensation susceptible de brouiller le plan de la réalité à laquelle le lecteur pourrait autrement se rapporter, et ceci afin de garantir que ce dernier sera dans les dispositions d'inconfort nécessaires à ce qu'une rupture se constitue entre le territoire normé dans la réalité de la langue au quotidien et la ligne de déterritorialisation que constitue le discours littéraire.

Deleuze remarque justement que

L'écrivain se sert de mots, mais en créant une syntaxe qui les fait passer dans la sensation, et qui fait bégayer la langue courante, ou trembler, ou crier, ou même chanter : c'est le style, le « ton », le langage des sensations, ou la langue étrangère dans la langue, celle qui sollicite un peuple à venir, ô gens du vieux Catawba, ô gens d'Yoknapatawpha. L'écrivain tord le langage, le fait vibrer, l'étreint, le fend, pour arracher le percept aux perceptions, l'affect aux affections, la sensation à l'opinion – en vue, on l'espère, de ce peuple qui manque encore.²⁵⁵

Nous avons déjà évoqué la question de l'affect et du fait que l'art est capable d'abstraire la vérité de l'affection pour retrouver la pureté des sensations par-delà leurs exemples particuliers. Ce qui est singulier, dans cette citation, c'est précisément la question du « peuple à venir », du « peuple qui manque encore », parce que ce peuple n'est pas la civilisation que nous attendrions, pas plus qu'il ne s'agit de la fin de l'histoire. De ce point de vue, la perspective de Deleuze n'est pas finaliste, parce que l'art n'obéit pas à la nécessité idéaliste de construire une histoire qui pourrait se lire de manière téléologique. Le peuple à venir, c'est simplement celui qui se profile

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 166-167.

et se dessine dans le devenir de l'art. Ni désirable, ni nécessaire, le peuple à venir est simplement l'agencement prochain des territoires qui soutiendront la civilisation transformée par les impulsions qui lui donneront un nouveau plan de coordonnées, et chaque œuvre, ou tentative d'œuvre, est potentiellement une de ces impulsions.

Or, nous l'avons vu dans la seconde partie du travail, une impulsion est, dans le cas de l'art, l'actualité d'une rupture rendue possible par les territoires qui l'abritent, rupture dans la mesure où l'œuvre, anormale, est l'acte de synthèse de déterminations non conjuguées auparavant par quiconque, et la conjugaison de ces déterminations génère la tension qui infléchira le cours de choses de manière à modifier les limites et les bordures des territoires de la civilisation. L'art ne mène pas la société à seulement se questionner sur ses présupposés, parce que l'art ne construit pas réellement, immédiatement de concepts ; le concept viendra plus tard, par le travail d'une réflexion philosophique notamment. De façon immédiate, l'art brouille le plan de coordonnées et mène les habitants des territoires de la civilisation à se repositionner de façon forcée, du fait du choc que génère l'art. Et ce choc est précisément produit par le fait que l'art génère de la sensation, parce que la philosophie, immédiatement, en tant que discours construit sur des concepts, ne choque pas dans la mesure où son rapport aux choses est généralement médiat, c'est-à-dire fondé sur l'articulation d'un discours. L'art est accès immédiat à la sensation, et par là inscrit l'individu dans une ligne de fuite potentielle dès lors qu'il s'est laissé emporter par le torrent de l'affect qui dépasse nécessairement ses propres affections.

Si l'artiste a vu quelque chose de trop grand pour lui, il faut alors que celui qui participe à l'art soit lui aussi écrasé par la vérité des affections, par l'affect au-delà de celles-ci. Et si chaque torrent affectif est susceptible de déplacer l'individu, on ne saurait concevoir une ligne torrentielle particulière qui aurait engendré, seule, la mise en mouvement de la civilisation pour construire un nouveau peuple. C'est bien la rencontre des milliers, des millions de lignes rhizomiques qui génère un nouveau

plan de coordonnées civilisationnelles, de sorte qu'une œuvre d'art ne révolutionne pas une société, mais l'art, en général, révolutionne. Deleuze le dit explicitement peu après :

le succès d'une révolution ne réside qu'en elle-même, précisément dans les vibrations, les étreintes, les ouvertures qu'elle a données aux hommes au moment où elle se faisait, et qui composent en soi un monument toujours en devenir, comme ces tumulus auxquels chaque nouveau voyageur apporte une pierre. La victoire d'une révolution est immanente, et consiste dans les nouveaux liens qu'elle instaure entre les hommes, même si ceux-ci ne durent pas plus que sa matière en fusion et font vite place à la division, à la trahison.²⁵⁶

On ne mesure donc pas la valeur de l'art à ce qu'elle a engendré, aux bouleversements qu'elle a amenés, parce que l'art ne peut anticiper la nouveauté qui adviendra à partir de l'intégration de l'apport des œuvres. La valeur de l'art n'est pas essentiellement politique ou sociologique ou psychologique, elle est essentiellement ontologique dans la mesure où c'est son essence révolutionnaire qui la définit comme nécessaire à l'existence humaine. L'art fait ainsi vibrer la civilisation, et ouvre les seuils qui à la fois séparent et joignent les territoires qui existaient et ceux qui n'existent pas encore. La civilisation devient *dans* l'art et *par* l'art, parce que l'art est l'inscription d'une exigence de déplacement et de renouvellement de la civilisation, d'une nécessité de fondation sans cesse renouvelée par toutes les micro-ruptures incarnées dans toutes les pratiques artistiques qui constituent tout un réseau mouvant d'anomalies qui tracent et modifient les bordures des territoires actuels pour ouvrir ceux de demain.

C'est exactement l'idée que rejoint Tàpies dans *La pratique de l'art*, en disant que « devant une véritable œuvre d'art, le spectateur doit ressentir la nécessité d'un examen de conscience, d'une révision de son domaine conceptuel. L'artiste doit lui

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 167.

faire toucher du doigt les limites de son univers et lui ouvrir des perspectives nouvelles. Il s'agit là d'une entreprise véritablement humaniste. »²⁵⁷ Que dit Tàpies si ce n'est que l'artiste mène les autres aux confins de la civilisation, là où nous ne sommes plus certains du bien fondé de nos jugements, et il est remarquable qu'il affirme que l'art est une entreprise humaniste, parce que cette dimension révolutionnaire, et par là potentiellement chaotique, de l'art pourrait sembler à la fois dangereuse et antihumaniste justement puisqu'elle menace les acquis de la société, ses traditions et ses attentes. Or l'humain doit continuellement s'ouvrir à la possibilité du devenir, Deleuze et Tàpies sont en accord sur ce point, un devenir qui n'implique pas une histoire maîtrisée mais bien une créativité constante qui garantisse la pérennité de l'existence humaine par la possibilité de son renouvellement qui lui permettra par la suite d'avoir les moyens de sa réadaptation aux circonstances de vie. Et cette « révision de son domaine conceptuel » est au fond la fin possible de toute œuvre d'art en ce qu'elle impose à l'homme de reconsidérer ses représentations et tout ce qui constitue ses propres concepts dans la mesure où, par l'art, il découvre que ce qu'il a structuré par ses idées peut être repensé ou déplacé.

Et c'est, chez Tàpies comme chez Deleuze, par la sensation que s'opère ce déplacement puisque

lorsque le grand public se trouve en parfait accord avec certaines formes artistiques, c'est que ces formes, trop satisfaisantes, ont perdu toute virulence. Sans choc, il ne peut y avoir d'art. Si une forme esthétique n'est pas capable de dérouter le spectateur, et ne bouleverse pas sa façon de penser, ce n'est pas une forme artistique pour aujourd'hui.²⁵⁸

Le bouleversement, le déroutement, le choc, en un mot : l'émotion, par ce biais l'art force la pensée et oblige à faire rupture avec soi et les autres pour emprunter un

²⁵⁷ Tàpies A., *La pratique de l'art*, Trad. E. Raillard, Gallimard, Folio essais, p. 52.

²⁵⁸ *Ibid.*

chemin inconnu ouvert par l'art qui n'en est que l'initiation. L'art choque, l'art affecte. Outre le fait que nous obtenons ici un outil susceptible d'aider à distinguer ce qui est art de ce qui ne l'est pas, nous voyons surtout que l'émotion générée dans l'art n'est pas quelque chose de trivial ou d'anecdotique. Ce sont aussi les passions générées dans l'expérience de l'art qui conduisent ainsi au renouvellement de la société, et la passion artistique conduit ainsi à des ruptures positives offrant la possibilité d'une vitalisation de l'humanité. Certes, l'art trouble à ce titre l'ordre public, et c'est précisément là l'essence de l'art qui doit constamment remuer et forcer l'homme à se questionner. Il faudra donc répéter encore et toujours cette phrase à tous les censeurs s'offusquant des dommages que l'art est susceptible d'engendrer dans la société : le choc est salutaire, inévitable et nécessaire, il est une composante essentielle de l'art si bien qu'une société qui se veut enrichie par les arts est obligée d'accepter en son sein l'éventualité récurrente du choc.

La société doit donc intégrer résolument l'idée que les ruptures, par essence progressistes, sont des devenirs contestant les prétentions du conservatisme. Cela ne signifie pas pour autant qu'il faille refuser toute posture conservatrice, dans la mesure où conserver, c'est aussi transmettre et préserver, mais c'est là une indication annonçant la positivité de la rupture engendrée artistiquement. Le choc *doit* advenir dans le domaine de l'art, et l'artiste n'est ni conservateur, ni progressiste puisqu'il ne dit pas ce qu'il faudrait garder, ni ce qu'il faudrait faire. L'artiste est créateur au sens le plus strict du mot : il crée, il génère, de sorte qu'il ne fait que conduire l'énergie de son époque. Tàpies a souligné une idée de Paul Klee pour rappeler cette dimension essentielle de l'art, une parabole présentée dans la Conférence d'Iéna : « Il disait que l'artiste, à l'image du tronc qui conduit la sève des racines aux branches, joue un rôle fort modeste. Ni serviteur soumis, ni seigneur absolu, il est seulement un intermédiaire, un « conducteur » de la nature »²⁵⁹ et Tàpies d'ajouter à cette idée que

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 55

l'artiste est « conducteur, certes, mais conducteur du concept changeant que se forme l'homme de cette nature. »²⁶⁰ Cela revient à affirmer que l'art n'est pas uniquement une modalité de transformation, le véhicule des volontés de changement, il est aussi le moyen de retrouver le rapport ontologique à la nature que nous avons perdu par le biais d'une économie, d'une politique, d'une société qui, à chaque fois, conditionnent et norment ce rapport en produisant un certain concept. Bien entendu, le mot nature n'a pas de sens préfiguré en soi dans la remarque de Klee ou de Tàpies, la nature est la matière dont le monde est formé et notamment dont le nôtre est formé, elle est aussi l'horizon de toute culture en tant que la culture serait ici un certain travail sur la nature puisque la culture façonne un certain rapport au monde. Cela implique donc que l'art n'est pas, paradoxalement, une simple institution culturelle. Lorsque l'art est conçu comme élément culturel, il a perdu, de fait, sa puissance de transformation, parce qu'il est pensé comme produit de la culture, comme résultat d'un travail qui conduit à une fixité, à un objet produit culturellement, de sorte qu'il n'est plus une instance de repositionnement hors du champ culturel pour faire signe vers le caractère infini des possibilités d'existence inscrites dans la nature.

Deleuze n'hésite pas à l'affirmer lorsqu'il désigne l'art comme ce qui nous permet de nous abstraire de la finitude : « une sensation sur le plan n'occupe pas un lieu sans l'étendre, le distendre à la Terre entière, et libérer toutes les sensations qu'elle contient : ouvrir ou fendre, égaler l'infini. Peut-être est-ce le propre de l'art, passer par le fini pour retrouver, redonner l'infini. »²⁶¹ L'infini n'est jamais découvert en tant que tel, mais il désigne cette possibilité offerte par l'art qui consiste à opérer une déterritorialisation absolue dans le sens où l'absolu désigne finalement l'exigence du déplacement, la mise en mouvement, le refus de la relativité toute

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Deleuze G., *Op. Cit.*, p. 186.

particulière de l'inscription dans un monde culturel qui en vaut finalement un autre puisque chacun est une expression potentiellement finie de la nature. Chaque monde construit dans une culture n'est jamais qu'une possibilité dont la finitude embrasse les limites de ses territoires, et les œuvres d'art sont des produits issus de la culture, mais dans le même temps, parce que l'art produit de la sensation, force à l'affect et engendre du choc, il fend littéralement le réseau structuré des territoires parce que la sensation est nécessairement une mise en question puisqu'elle force l'individu affecté à considérer ce qui demeure par-delà des limites qu'il croyait infranchissables. Le cadre fixé du monde se distend tout entier lorsqu'on est traversé par la sensation, le monde se fissure, se coupe, s'ouvre de manière à laisser poindre dans chaque rupture engendrée la vision de ce qui le constitue dans ses fondations : la matière de la nature, une matière aux complications potentiellement infinies, débordant de toutes parts le plan de composition construit par notre culture.

Et dans le même temps, l'art construit les territoires à venir puisqu'il ne débouche pas sur un infini. L'art construit par la déconstruction, il détruit et crée, décompose et compose. Une composition artistique, par l'affectivité induite, décompose le réseau dans lequel je m'inscrivais pour m'offrir l'occasion d'une percée hors de ce plan pour me conduire à en découvrir un autre dont toute la structure est à établir. Et c'est à ce titre qu'on peut affirmer aussi que l'art produit du fini, c'est là son paradoxe : « L'art veut créer du fini qui redonne l'infini : il trace un plan de composition, qui porte à son tour des monuments ou sensations composées, sous l'action de figures esthétiques. » ²⁶², et Deleuze d'ajouter un peu plus haut : « la figure est aptitude d'univers »²⁶³. Si la richesse et la complexité du cosmos demeurent inaccessibles, l'art nous fait voir cette immensité trop grande pour nous donner la possibilité de nous y reconnecter d'une nouvelle manière. Telle est, au fond, la dimension révolutionnaire de l'art : frapper pour faire sentir ce qui se cache par-delà

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*

notre quotidien rompu par l'expérience esthétique. C'est pourquoi il faut comprendre que les formes artistiques n'ont pas de prétention à l'éternité ; ce serait même un contre-sens de l'affirmer. Si l'art a une histoire, et si les œuvres passées témoignent des transformations qu'a connues l'humanité en tant qu'elles y ont participé, elles n'ont plus le même sens aujourd'hui que naguère. L'art est actualité parce qu'il est une instance de transformation et de rupture, ce qui permettra d'affirmer qu'il est

dérisoire de prétendre qu'il y a encore des formes classiques promises à une éternelle actualité. L'art des défenseurs attardés du prétendu classicisme et les idées sur lesquelles ils s'appuient ne sont que du vide : elles ne répondent à aucune des questions actuelles, à aucun de nos besoins. Valets de l'"Esthétique", ils portent l'odeur de cadavre des musées. Pour moi, le moindre geste de vie, un simple graffiti sur un mur s'il est justifié par un fait humain, a infiniment plus de valeur, que toute la peinture des musées, dépourvue de tout lien avec notre existence.²⁶⁴

Bien entendu, cette phrase de Tàpies a de quoi choquer, mais le peintre n'affirme pas pour autant qu'il faudrait jeter les tableaux de Picasso à qui il voue une grande admiration. C'est le mode de présentation de l'art, et son cloisonnement que le peintre fustige, parce que l'art n'est pas fait pour l'exposition en tant que telle. L'art, pour répondre à sa finalité interne, doit s'ancrer dans la réalité des faits et s'offrir à l'expérimentation au sein des territoires qu'il est susceptible de bouleverser. L'acte de peindre, comme celui d'écrire ou de jouer, a pour principe de conduire à considérer la réalité dans la matière qui la compose, et si nous considérons l'art des musées, nous percevons en ce sens que le lieu de l'art, s'il est dans notre culture peut-être nécessaire, n'en reste pas moins un cimetière mortifère dans le sens où l'art n'y est plus qu'une apparence, une présentation, potentiellement bouleversante, certes, mais qui manque la puissance transformatrice et créatrice de l'art. Que se passe-t-il en nous lorsque nous passons dans un musée d'un Vélasquez à un Picasso ? Les

²⁶⁴ Tàpies A., *Op. Cit.*, p. 75.

sensations se mêlent, nous sommes embrouillés. Faisons-nous des distinctions ? Alors les comparaisons, les galeries à thème, deviennent instances d'information, et aller dans un musée devient précisément un acte de mémoire.

Or l'art n'est pas information. L'art doit nous mettre aux prises avec la matière de la réalité, et c'est pourquoi Tàpies fait cette confession :

Je crois que je peux me considérer comme matérialiste, quitte à nuancer ce terme. Je veux comprendre la structure de la matière. Je veux l'imaginer à la lumière des connaissances actuelles, et passer d'une matière particulière à une matière généralisée. Ainsi, je voudrais arriver à changer la vision globale que les gens ont du monde : on peut à partir de la connaissance de la matière atteindre d'autres niveaux : le niveau social, politique, éthique. Peindre, c'est une façon de réfléchir sur la vie – et la réflexion est plus active que la simple contemplation –, c'est la manifestation d'une volonté de discerner la réalité, de la fouiller, de collaborer à sa découverte et à sa compréhension. Peindre, c'est aussi créer la réalité.²⁶⁵

La matière généralisée, qu'est-ce si ce n'est cette nature que l'art entend rappeler ? La globalité d'une vision du monde, Tàpies le dit bien, est toujours une inscription culturelle, et l'art remet en question, mène à une réflexion sur cette inscription pour nous conduire à penser la vie. L'art ne crée pas des objets, ni des idées, il crée la réalité parce que toute expérience artistique nous rappelle au réel, à sa matière sur laquelle nous plaquons tant d'essences prédéterminées par des injonctions culturelles que l'art, alors même qu'il s'y coordonne, travaille à déconstruire.

Si l'expérience de l'art consiste à s'abstraire du fini pour redonner l'infini, alors l'art est une nécessité vitale qui conditionne en un sens la progression dynamique d'une humanité dont la vitalité dépend ainsi de sa capacité à créer. Le paradoxe de l'art consiste donc dans le fait qu'il crée pour assurer la reconduction de la création. C'est peut-être pour cette raison que l'art est si souvent pensé comme absurde, en lui

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 86.

refusant toute finalité, puisqu'il n'aurait alors d'autre finalité que sa propre préservation. Tàpies, dans cette ligne de cohérence, reconnaît justement que l'art n'a d'autre enjeu que cette préservation de la dynamique de création :

Je n'ai jamais cru à la valeur intrinsèque de l'art. En soi, il me paraît n'être rien. Ce qui est important, c'est son rôle de ressort, de tremplin, qui nous aide à atteindre à la connaissance. [...] L'œuvre est un simple support de la méditation, un artifice servant à fixer l'attention, à stabiliser ou à exciter l'esprit ; sa valeur ne se juge qu'à ses résultats.²⁶⁶

L'art doit donc mener l'individu à faire l'expérience de l'excitation, seule à même de garantir le repositionnement et la réorientation de ses jugements. Cela signifie qu'aussi longtemps que l'art sera perçu comme un espace sacré à respecter comme objet extérieur à nous, susceptible de se constituer comme tradition, comme exemple de la grâce ou encore comme lieu de l'émotion à lire comme modèle, l'art ne sera pas vécu, il ne sera que pensé. Mais si l'art est pensé et réfléchi, alors ses contenus s'ouvrent à la philosophie, et non à l'exigence de vécu esthétique, à la nécessité et à la vertu de la sensation. Pour demeurer créatifs, vivons l'art, pourrait-on dire.

C'est pourquoi nous devons reconnaître à la création artistique la possibilité de ne pas être seulement l'art d'une époque. La tentation est grande, surtout à partir de nos dernières observations, de dire que l'art perd de son actualité puisqu'il serait connecté aux territoires de son propre temps, et cette idée serait appuyée par la critique formulée précédemment à l'égard du caractère historiographique de ce dispositif d'exposition qu'est un musée. Toutefois, nous avons aussi insisté sur l'idée que l'art du passé n'était obsolète que parce qu'il avait perdu ses corrélations avec l'époque. Sorti de ses dispositifs de présentation, ou pensé hors de ces espaces, l'art demeure susceptible de produire de la sensation, et ses contenus, de ce fait, même

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 94.

s'ils sont corrélés à l'histoire de l'humanité, n'en restent pas moins potentiellement actuels, selon la manière dont on se connectera aux œuvres. Tout objet artistique que l'on confronte dans un territoire, conduit nécessairement à une sensation qui, immédiatement, appellera la nécessité d'un repositionnement, et si l'art ne cesse de questionner même lorsque l'œuvre appartient au passé, il faut par là comprendre que les œuvres gardent leur pertinence dès l'instant qu'elles sont expérimentées dans une attitude dynamique. Expérimenter l'art est, par là, quelle que soit l'œuvre, une possibilité de vitalisation de son existence, de sorte que nous pouvons supposer que la civilisation ne sera ouverte sur des possibilités d'existence renouvelées et vivifiantes qu'à la condition que les œuvres soient intégrées et vécues dans l'espace de la civilisation de manière à préserver la possibilité de la rupture.

2. LA RUPTURE ARTISTIQUE COMME CONDITION DE LA VITALITE D'UNE CIVILISATION

Si l'art est conçu comme dispositif de rupture, dans la mesure où celle-ci imposerait au spectateur un déplacement dans la pensée, il faut poser que l'art ne se met en aucune manière au service de celui qui peut en jouir, parce que sa finalité n'est pas de se mettre au service de l'individu consommateur. Si le sens même de l'art est de produire du choc, il serait totalement contradictoire de valider l'idée selon laquelle une œuvre doit s'adresser à un type de public précis. L'art n'est pas immédiatement accessible à celui qui le saisit parce qu'il se présente à lui dans une certaine étrangeté produite par l'intensité des sensations qu'il engendre en lui. Et pourtant, pareille position peut paraître contradictoire dans la mesure où si le public n'est pas habitué au langage de l'art, l'œuvre ne le touchera pas. Ainsi, *Le miroir* de Tarkovski a été considéré, durant toute sa diffusion en 1974, comme une œuvre inaccessible. Les spectateurs, et parmi eux les critiques, restaient dans l'incompréhension face au découpage, aux images, marqués ponctuellement par certaines sensations sans pour autant parvenir à s'ouvrir à une intelligibilité globale du film ou à la richesse des émotions que le réalisateur voulait transmettre par le biais d'un projet qui, de fait, rendait compte d'une histoire totalement intimiste et personnelle dans la mesure où elle présentait une réalité autobiographique dans laquelle Tarkovski travaillait, non pas à restituer un récit d'événements, mais plutôt à mettre en scène toute la complexité émotionnelle d'une vie infantile qui lui était propre. Il n'y a, dès lors, pas lieu de s'étonner de la déception de Tarkovski face à la manière dont ses films, et notamment celui-ci, furent reçus par le public et la critique.

On lui reprochait au fond de ne pas prendre garde au spectateur, de ne pas écrire, filmer, mettre en scène pour ce dernier, et de créer des œuvres élitistes. Ainsi pouvait-on penser que le réalisateur n'écrivait pas pour proposer un contenu susceptible de forcer la pensée puisque la pensée du commun ne pouvait être sollicitée par un contenu aussi inaccessible, et forte était la présomption qui consistait à suspecter Tarkovski d'écrire pour ceux qui le comprendraient seulement, comme si l'artiste se confiait à ceux qui sauraient déchiffrer sa plainte pour lui renvoyer le reflet offert par *Le miroir* et partager ses peines tout autant que ses fascinations.

Pourtant, Tarkovski rapporte dans *Le temps scellé* la lecture qu'un membre de l'Institut de Physique de l'Académie des Sciences lui proposa de son film, et cette lecture rend compte d'une part de ce qu'une authentique œuvre d'art filmique apporte à la civilisation, et d'autre part donne l'occasion au réalisateur de se positionner par rapport à cette critique pour préciser la valeur qu'il attribue à son travail ainsi que la finalité de son entreprise. Il écrit :

De quoi parle le film ? De l'homme. Non pas celui dont on entend la voix en off, mais de toi, de ton père, de ton grand-père, et de l'homme qui vivra après toi, mais qui sera toujours toi. Il s'agit de l'homme sur la terre, de l'homme comme une partie de la terre, et de la terre comme une partie de l'homme. De l'homme qui aura à répondre de sa vie devant le passé et devant l'avenir. Ce film, il faut simplement le regarder, et y écouter la musique de Bach et les poèmes d'Arseni Tarkovski. Il faut le regarder comme on regarde les étoiles, comme on admire un paysage. C'est que la logique mathématique n'y a pas sa place : elle ne nous expliquera pas ce qu'est l'homme, et quel est le sens de sa vie.²⁶⁷

Ce qui peut paraître paradoxal, c'est que Tarkovski retient la nécessité de penser l'art comme une production de vérité tout en refusant l'idée que l'œuvre puisse donner du sens et définir ce qu'est l'homme. Comment, en effet, concevoir un mode de donation de la vérité qui se refuse à la production d'un champ d'objectivité pour celle-ci ? L'art n'affirme jamais avoir découvert une vérité qu'il entreprendrait

²⁶⁷ Tarkovski A., *Op. Cit.*, p. 14.

de révéler, et c'est précisément là que le cinéma trouve le sens de son activité : le cinéma est une construction de la vérité sans pour autant que celle-ci ait le même statut que la vérité scientifique ou encore la vérité philosophique.

Le cinéma, Tarkovski ne cesse de le répéter dans *Le temps scellé*, est l'art ayant la plus haute capacité de vérité et de poésie. Il peut parfois se montrer explicatif et démonstratif à l'image de certains films de Rohmer comme *Ma nuit chez Maud*, où les personnages débattent d'enjeux philosophiques explicites et confrontent leurs thèses ; il peut aussi se montrer sous un régime purement poétique et non discursif, comme le montre le cinéma de Hou Hsiao Hsien, *Millenium Mambo* présentant ainsi la vie nocturne d'une jeune fille et son errance tantôt lyrique, tantôt romantique, tantôt froide et nihiliste. Le cinéma de Tarkovski est peut-être au confluent des deux approches, proposant des plans de contemplation tout autant que des scènes de discussions analytiques entre les personnages. *Stalker* est caractéristique de cette approche de Tarkovski, et si le film est celui qu'il considère comme « le moins mauvais », il est aussi celui qui présente à la fois esthétiquement et discursivement tout l'enjeu de la démarche du réalisateur, matérialisant la finalité de son art qui se trouve structuré dans *Stalker* par les positions des trois personnages principaux : l'homme de foi, l'homme de science et l'homme des arts. Si Tarkovski y confronte le religieux, l'artiste et le scientifique, il est vrai qu'il n'y présente pas le philosophe, mais la philosophie est omniprésente dans *Stalker* par le seul fait qu'elle est le tissu discursif par lequel les trois personnages communiquent constamment. Et justement, leurs dialogues révèlent cette ambiguïté de l'art qui met en scène la vérité sans que celle-ci n'ait le statut du concept philosophique et l'analyse scientifique. De tous les dialogues ressort de la sensation dès lors que la caméra et la mise en scène ne se focalisent pas uniquement sur le discours. Le discours est mis en scène et si le spectateur a l'occasion de se positionner vis-à-vis de celui-ci, Tarkovski influe aussi sur la tentation de réflexion par le biais de la puissance sensationnelle de l'art. Le

cinéma a cette force de la monstration par le biais de l'esthétique, et la vérité qui s'affirme n'est point un tissu d'objectivité que le spectateur aurait à identifier et à comprendre. L'art présente des images qui affectent parce que le langage seul n'est peut-être pas à même d'engendrer le déplacement nécessaire au bouleversement.

Et justement, Tarkovski relève que « la mise en scène du cinéma doit nous bouleverser par sa véracité, sa beauté, sa profondeur, et non pas seulement véhiculer un sens »²⁶⁸. Faut-il donc penser qu'il y a une vérité de l'image qui ne relève pas du registre symbolique ? Comment penser un agencement esthétique susceptible de produire une vérité qui dépasse la seule question du sens ? L'image fait-elle passer autre chose au spectateur en même temps que le sens ? C'est que cette problématique n'est pas propre au cinéma de Tarkovski, puisqu'on la retrouve ailleurs, de façon explicite et consciente de la part du réalisateur : chez Bergman, par exemple. Si Bergman excelle tant dans la manière de filmer et de mettre en scène les visages, c'est précisément parce qu'il a l'exigence de l'expression, et le sens véhiculé par le discours ne suffit pas. La fin de *Jeux d'été* est à cet égard symptomatique de ce problème : le maître de ballet adresse un terrible discours au triste cygne :

Une seule fois dans la vie on se voit clairement. Tous les remparts qu'on a construits tombent... Et l'on demeure nu et grelottant. A cet instant, on n'ose ni vivre, ni mourir. Tu veux être heureuse ? Recommencer ? Des rêves vains, mademoiselle. Ta formule est la danse. Garde-la, ou bien gare à toi.

Ces mots sont dans le film accompagnés par un triple régime de l'expression qui repose sur le visage si laid du maître de ballet, sur le visage jeune de l'héroïne et sur son reflet. Sur le fil des mots, la danseuse enlève son maquillage et découvre un visage perdu entre nostalgie et exigence d'un présent inquiétant. Le mouvement entre les plans, le jeu de lumière, l'absence de musique, le changement dans le regard

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 32.

de la jeune femme, chaque élément participe d'une mise en scène du discours qui porte sa vérité dans son langage, celle-ci n'ayant de valeur que parce qu'elle est produite par l'agencement de la séquence et qu'elle est l'impulsion du drame : des mots jaillira la crise qui, elle-même, sera dépassée grâce à ces mots, et c'est précisément l'affect émanant de la séquence qui appelle le spectateur à faire corps avec le personnage pour se déplacer avec lui dans cette crise passagère dont l'intensité est soulignée par le plan de composition voulu par Bergman.

Mais justement, alors même que c'est ce discours du maître de ballet qui porte la vérité philosophique de la scène, l'héroïne n'est pas marquée par le discours lui-même qui n'a d'autre fonction que d'habiller une vérité plus nue et plus immédiate : celle qui se cachait dans le visage de l'actrice, que ni elle, ni nous, ne percevions. Et si les mots aiguillent sur le sens que nous serions tentés d'explicitier, les mouvements de l'héroïne sont la vérité esthétique de la séquence. Les visages chez Bergman sont toujours autre chose que des individualités qui s'affirment, parce que la caméra travaille à les présenter dans une complexité de l'affect qui les fait ressortir hors du seul champ des objets tout autant qu'elle ne les présente pas dans leur activité motrice. Ni sujets d'action, ni objets à suivre et à apprécier, les personnages de films de Bergman se présentent régulièrement comme de purs visages affectés qui forcent la production d'une pensée affective de la part du spectateur, pensée qui perd dès lors ses propres repères pour plonger dans le monde ouvert par le regard et l'expression du personnage. Il faut croire que Bergman acquiesce à ce que saisit Deleuze lorsque celui-ci remarque que

nous considérons un champ d'expérience pris comme un monde réel non plus par rapport à un moi, mais par rapport à un simple « il y a... ». Il y a, à tel moment, un monde calme et reposant. Surgit soudain un visage effrayé qui regarde quelque chose hors champ. Autrui n'apparaît ici ni comme un sujet ni comme un objet, mais, ce qui est très différent, comme un monde possible, comme la possibilité d'un monde effrayant. Ce monde possible n'est pas réel, ou ne l'est pas encore, et pourtant n'en existe pas moins : c'est un exprimé qui n'existe que dans son expression, le visage ou un équivalent de visage. Autrui,

c'est d'abord cette existence d'un monde possible.²⁶⁹

Si cette remarque de Deleuze s'inscrit dans une réflexion sur le concept et qu'elle est très distincte de ce qu'il disait sur la notion de visage dans *Mille plateaux*, elle vaut pour elle-même dans la mesure où elle permet de penser le rapport que nous entretenons aux figures esthétiques qui se manifestent comme visages. Bien entendu, le personnage du film n'est pas autrui au sens où je croise l'autre dans mon propre environnement, mais le temps d'un film offre toutefois la possibilité de la rencontre avec la souffrance ou la joie de l'Autre, celui sur qui s'est posé notre regard par le biais de ce que nous impose la caméra, et cette rencontre, dès lors qu'elle est suffisamment affective, heurte dans la mesure du déplacement qu'elle opère en nous, en nous forçant à faire rupture avec notre espace personnel pour l'ouvrir à la possibilité de ce monde de l'art.

Mais ce monde de l'art n'est pas uniquement un appel à l'exploration. Bergman ne nous demande pas d'investir son film pour en étudier les recoins, parce qu'au-delà des recoins, il y a un espace hors-champ qui demeure effectivement factice, et cette facticité est ponctuellement soulignée par les mises en abîme voulues par les réalisateurs qui jouent avec nous pour renvoyer à notre propre déterritorialisation. Ainsi l'engendre le regard de l'héroïne de *Monica*, que Bergman dirige vers la caméra. Par-delà les nombreuses interprétations proposées à propos de ce regard, il y a aussi, simplement, le fait que le cinéma nous renvoie à nous-mêmes, au fait que nous *devenons* dans le cours de l'effectuation de l'histoire. Tarkovski utilisait le même procédé dans *Stalker*, lorsqu'au paroxysme du film, l'épouse produit un monologue en s'adressant directement au spectateur. A la différence de *Monica*, le jeu avec le spectateur n'appelle pas ce dernier à devenir dans la narration ; ici, le personnage confesse ses craintes, sa douleur, se justifie aussi, et ainsi que le dit Deleuze, cette

²⁶⁹ Deleuze G., *Op. Cit.*, p. 22.

femme, « Autrui, c'est un monde possible, tel qu'il existe dans un visage qui l'exprime, et s'effectue dans un langage qui lui donne une réalité »²⁷⁰ ; le langage donne ici la réalité de ce qu'il s'est passé par le fait que nous revenons sur la narration. Cette réalité, dès lors, n'est justement pas celle du film à proprement parler, ni celle des personnages. Le réel, ainsi, c'est le nôtre, mais pas non plus le nôtre au sens de la réalité qui est la nôtre. « Une réalité », ici, c'est ce qui se fait réel pour nous, ce qui prend corps, ce qu'il se passe. A partir de ce qu'il est advenu, nous découvrons qu'au sein de l'œuvre nous sommes devenus, que notre pensée s'est connectée au mouvement de l'œuvre pour devenir *dans* et *par* l'histoire. Nous sommes affectés, et nous sommes dès lors dans un mouvement de différenciation forcée par l'affect.

Deleuze dit que « l'art ne pense pas moins que la philosophie, mais qu'il pense par affects et percepts »²⁷¹, ainsi que nous l'avions déjà souligné en analysant le mode de production de l'art, mais il faut dire aussi, dès lors, que par les figures de l'art, nous pensons par affect et percept. J'ai vu, j'ai ressenti. L'art contraint l'individu à cette opération forcée qui le nie ponctuellement comme sujet dans la mesure où je deviens avec et dans autrui, dans cet autre dont je suis le parcours et l'histoire. A propos des personnages conceptuels, par lesquels le cinéma est habité, Deleuze dit justement « tel ou tel personnage conceptuel pense en nous, qui ne nous préexistait peut-être pas », ce qui veut bien dire, ainsi, que ce n'est plus moi qui pense lorsque je regarde l'artiste ou le scientifique ou le stalker parler ; l'artiste s'impose à moi comme les deux autres. Lorsque le stalker pleure en découvrant que son propre rôle est remis en question dans sa légitimité dans la mesure où les gens ont perdu leur croyance à ce monde qu'est la Zone, l'affect qui est le nôtre ne nous appartient pas : ce n'est pas nous qui pleurons à travers lui, c'est lui qui pleure en nous, et par là s'opère par cette force de l'art un mouvement de déterritorialisation. Ainsi l'art, ici le

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 23.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 64.

cinéma, ne prend corps que dans l'effet qu'il produit dans l'espace civilisationnel, dans l'intimité de chaque individu qui le vit, ou plutôt dans lesquels il vit. Et lorsque l'art propose des personnages conceptuels, qu'il s'agisse de l'homme de foi, du sceptique, ou de l'artiste raté, il génère lors de sa projection ce que Deleuze appelle des événements de pensée, parce que dans ce devenir occasionné, le personnage conceptuel n'est plus un type psycho-social : l'artiste de *Stalker* n'est pas l'expression du concept d'artiste au sens où nous l'entendons dans l'espace social, il devient quelque chose, s'individualise et se singularise dans le mouvement de l'œuvre dans le fait même que celle-ci est perçue. Dans le film, le personnage est *un* artiste, mais lors de la projection, il devient quelqu'un dans l'esprit du spectateur qui vit un événement de pensée. C'est pourquoi cette remarque de Deleuze fait sens à propos de l'art : « les personnages conceptuels et les types psycho-sociaux renvoient l'un à l'autre, et se conjuguent sans jamais se confondre »²⁷², l'art est l'occasion d'une conjugaison, d'une rencontre qui ne se fait qu'à la condition que la figure esthétique affecte suffisamment le spectateur.

Au fond pourrait-on dire que l'affectivité des figures esthétiques est la condition à laquelle une rencontre entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur est possible. Les trois moments de notre travail vont dans ce sens : l'affectivité de l'artiste qui conditionne le faire-œuvre, la production de l'œuvre qui ne se fait que dans un espace affectif garantissant le lâcher prise de la rationalisation pour que l'artiste devienne dans l'effectuation de l'art, et la réception de l'œuvre qui suppose elle aussi que l'affect soit suffisamment effectif pour offrir l'occasion de la rencontre soudaine et déterritorialisante. Nous pourrions donc affirmer que la rupture dans l'art est un déplacement de notre pensée sous le régime de l'affectivité, et ce déplacement ne nous met pas en présence d'un sens particulier ou d'une vérité présentée par

²⁷² *Ibid.*, p. 68.

l'artiste ; nous nous mettons à penser, c'est-à-dire que l'esprit se met en marche vers quelque chose pourtant indéterminé parce que l'art exprime précisément la possibilité d'une indifférenciation qui force à penser, faisant pénétrer l'esprit dans l'immensité du plan matériel dans lequel il demeurerait avant même de penser. Tarkovski le remarque à propos de l'infini et des limites du monde : « L'artiste les exprime par image, capteur d'absolu. C'est par elle qu'est retenue une sensation de l'infini exprimée à travers des limites : le spirituel dans le matériel, l'immensité dans les dimensions d'un cadre. »²⁷³ Et cette sensation captée par l'artiste n'est pas nécessairement celle que le spectateur doit, ou devrait, éprouver, mais elle est la force par laquelle l'art tente de capter l'attention et forcer la pensée, la provoquer par le choc qui ne touchera que celui qui sera prêt à nier pour un temps sa propre subjectivité, à suspendre son propre jugement, pour devenir quelque chose d'indifférencié le temps de l'affection et ne faire plus qu'un avec le monde ouvert par la rencontre entre lui et l'art. « L'art s'adresse directement à nous, avec l'espoir de faire impression, de provoquer un choc émotionnel et de se faire accepter, mais par l'énergie spirituelle que l'artiste a mise dans son œuvre »²⁷⁴, dit Tarkovski, soulignant par là la parole implicite de l'art commandant à chacun de l'écouter, de le regarder en rompant avec toute attente ou tout confort perdu dans le saut dans l'inconnu.

Mais ce saut dans l'inconnu exige dès lors du spectateur la même chose que ce qui était exigé de l'artiste qui lui-même prenait des risques en suspendant son propre statut de sujet. Le spectateur est comme autrui, ni sujet, ni objet, dans le temps de l'art, parce qu'il se dissout sous le régime de l'affect, de sorte qu'il arrive le plus souvent qu'on renonce à penser, qu'on refuse l'affectivité de l'art pour le juger étrange, extérieur, trop long, trop court, ou pire, indifférent. Ce que Tarkovski dit du créateur : « la création artistique exige de l'artiste qu'il soit prêt à *périr pour de bon* »²⁷⁵,

²⁷³ Tarkovski A., *Op. Cit.*, p. 47.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 48.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 49.

reprenant les mots de Boris Pasternak, est à adresser aussi au spectateur, car sans prise de risque, sans acceptation de la rupture proposée par l'art par le biais du choc affectif, point d'expérience de déterritorialisation par l'art, et dès lors l'individu préserve confort et stabilité, autrement dit, conforte son territoire. La vérité du rapport à l'art, que ce soit pour l'artiste ou pour le spectateur, est ainsi le sacrifice, le renoncement à soi pour retrouver le monde. C'est là le nom du dernier film de Tarkovski, et *Le sacrifice* raconte l'histoire d'un homme qui, pour retrouver le monde d'antan, fait le vœu de l'abandon de soi. Préserver le monde, c'est s'assurer qu'aucune détermination ne l'enfermera dans une finitude dommageable, et cette assurance n'est le résultat que d'un travail de renoncement à soi, à ses fantasmes inscrits dans les territoires de la civilisation.

Dès lors, l'art n'enseigne aucune vérité particulière puisqu'il mène l'individu à s'inscrire dans l'infinité du monde en le forçant à se déterritorialiser. Ce déplacement est un mouvement douloureux puisqu'il mène au renoncement, il est une rupture avec soi qui, bien que provisoire, reste la garantie de la vitalité des hommes. Peut-être est-ce là le sens de l'art : penser et faire penser par le biais d'images susceptibles d'engendrer des mouvements anomaux, des ruptures déterritorialisantes et revitalisantes. C'est pourquoi l'art n'apprend rien à proprement parler, aucune vérité particulière à l'exception des leçons qu'il véhicule parfois comme la morale du maître de ballet de *Jeux d'été*. L'art est plutôt une instance de production de rupture positive qui nous ferait retrouver l'infini par la finitude du support esthétique. A chaque période de l'histoire, l'art offre des possibilités d'évolution, comme l'ont fait la science et la philosophie par leurs propres outils et modes d'effectuation, mais l'art n'est pas prédicatif, et la musique, pas plus que le cinéma, n'ont de finalité démonstrative à moins d'être inscrits dans la seule finalité politique qui, dès lors, dénaturerait, dans son fondement, le geste artistique. La formule de Tarkovski est forte, de ce point de vue : « Il est évident que l'art ne peut rien enseigner, puisqu'en

quatre mille ans l'humanité n'a rien appris du tout ! ». Il faut replacer cette remarque sous la lumière de ce que nous entendions par vérité dans l'art, parce que le langage de l'art, sous le régime de l'affect, ne spéculé pas sur ce qu'est la société ou le monde, pas plus qu'il ne décrit le contenu de nos perceptions matérielles à la manière d'une science.

L'art marque, déplace, rompt, frappe, affecte. La forme qu'il prend, qu'il s'agisse de peinture, de musique, de cinéma ou de tout autre mode d'existence, est engendrée par l'exigence de la civilisation dans la mesure où le besoin d'art qu'elle exprime, ses besoins de vitalité et d'arrachement à la finitude, sont corrélés à la complexité de ses territoires au moment de l'émergence de la forme artistique. L'art ne se produit pas au hasard ni en toute liberté. L'art répond à un besoin ancré dans les territoires. Ainsi que nous l'avons vu dans les deux premières parties de ce travail, l'œuvre d'art n'est une production déterritorialisante que pour autant qu'elle est en marge du territoire, qu'elle fonctionne comme anomalie et qu'elle se constitue comme ligne de fuite à partir du territoire vers d'autres à venir qui se connecteront dans l'immanence du monde. C'est pourquoi ce sorcier qu'est l'artiste ne pratique sa magie qu'au service des autres alors même qu'il pense la produire pour soi. Nul altruisme chez l'artiste qui crée à partir des ruptures qui s'opèrent en lui-même au cours de sa vie, mais son œuvre investie par les autres se voit devenir une ligne de fuite pour les autres, et c'est pourquoi il faut peut-être donner crédit à cette idée de Tarkovski :

Si un artiste parvient à réaliser quelque chose, c'est qu'en réalité il vient combler un besoin qui existe chez les autres, même si ceux-ci n'en sont pas conscients sur le moment. Voilà pourquoi le public est toujours le vainqueur, celui qui gagne quelque chose, et l'artiste toujours le vaincu, celui qui doit payer.²⁷⁶

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 215.

Le sacrifice du spectateur est une perte de soi provisoire, là où l'énergie créatrice de l'artiste est en un sens vampirisée par la civilisation qui l'utilise à des fins de vitalisation. L'artiste a déjà beaucoup perdu, à l'image de Fitzgerald et sa fêlure, et s'il a retrouvé quelque chose tel un temps qui lui est plus propre, il reste habité d'une souffrance découlant de son caractère inadéquat au territoire dans lequel il vit. Tel Lovecraft, l'artiste vit dans une demeure excentrée aux confins du territoire sans pouvoir pour autant le quitter, et revient vers les autres, sans cesse, pour leur offrir égocentriquement ce qui l'obsède, et dans son altruisme ce qu'il doit partager : la volonté de l'infinité du monde. C'est pourquoi « l'artiste tend à perturber la stabilité d'une société au nom de l'élan vers l'idéal. La société aspire à la stabilité, l'artiste à l'infini. »²⁷⁷ Et ce dernier offre alors la possibilité d'une libération à qui sera prêt à faire cet acte de foi, à mettre sa confiance dans l'artiste pour le suivre dans sa fuite nostalgique vers un monde qu'il a pressenti sans jamais le saisir et le trouver.

L'art ne cesse ainsi de présenter ces lignes d'échappée par lesquelles les personnages ou les figures esthétiques expriment la possibilité de retrouver la vie. *Cris et chuchotements* présente un quotidien de disputes, de craintes, de rancœur et de nostalgie, mais au sein de cette quotidienneté par trop ancrée demeure la lueur d'espérance de deux sœurs qui apprendront l'espace d'un instant à échanger de manière intime et libérée. Comme si souvent chez Bergman, cette espérance est ambiguë, comme elle l'était pour le chevalier espérant entendre les mots de son dieu dans *Le septième sceau*, bien vite rattrapé par la matérialité des faits morbides d'une existence condamnée par l'annonce d'une épidémie que l'écuyer perçoit dans ce qu'elle a de réellement absurde et insupportable, lui demeurant réaliste là où son chevalier cultivait l'espoir de l'idéal. L'ouverture vers le spirituel, comme le souligne Tarkovski à propos de Bergman, est bien souvent une illusion, mais cette tension exalte justement le besoin de l'homme vers cet idéal possible qu'il a perçu à ce

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 225.

moment dans l'œuvre, Bergman rappelant dans l'existence – vécue pragmatiquement par les personnages – cette récurrence du besoin de spirituel, que ce besoin passe par la foi d'un stalker, l'angoisse du chevalier de Bergman, ou encore les angoisses cosmiques des personnages scientifiques de Lovecraft.

C'est ce vers quoi tend l'esprit humain, vers l'harmonie, vers une sorte d'idéal perçu à cet instant-là. Mais même cette ouverture illusoire permet au public de vivre comme une catharsis, une libération et une purification spirituelle. Je souligne tout cela parce que je défends l'art qui porte en lui une nostalgie d'idéal, et qui en exprime la quête.²⁷⁸

S'engager dans l'œuvre, artiste ou spectateur, c'est initier une quête nostalgique pour ce qu'on a perdu et qu'on voudrait retrouver, un monde avec d'innombrables possibilités, et cette initiation suppose l'acceptation d'un sacrifice que nous ne sommes que rarement prêts à opérer. Si l'artiste est celui qui s'offre tout entier dans le devenir de sa création pour bâtir des mondes susceptibles de rompre avec nos territoires, nous le suivons souvent l'espace d'un bref instant, plongés dans un ligne démarquée et anormale que nous regardons avec curiosité et envie, mais dans le même temps, si nous relevions précédemment que c'est le spectateur qui bénéficie du sacrifice de l'artiste, ce bénéfice demeure le plus généralement sous-exploité, parce que la rupture opérée dans le régime d'affectivité que nous découvrons n'est généralement pas assez effective. Tarkovski songeait que l'art était par essence aristocratique parce que seul un petit nombre parvenait à saisir ses lignes d'échappée vers l'infini, mais si nous n'allons pas souvent vers les chemins qu'il trace, ce n'est pas toujours seulement en raison des marquages efficaces de nos territoires qui nous mènent à revenir à la réalité précédente. Certes, nous disions qu'en abandonnant la salle obscure, nous retrouvons un quotidien qui nous apparaît comme tristement réel à la différence de ces mondes habités de mille fantômes de libération, mais nous

²⁷⁸ *Ibid.*

sommes peut-être, dans le même temps, freinés par notre nostalgie. Et qu'aurions-nous perdu si ce n'est justement cette croyance selon laquelle nous pouvons entretenir avec le monde un rapport à la fois d'étrangeté et de fascination régulièrement éteint, manifestement, dans le cadre de la normalité de chaque époque ou de chaque lieu culturellement construit ? Nous soulignons que les films de cette époque insistaient souvent sur le caractère fictif de la libération, le héros devenant non plus le signe d'une fuite possible pour retrouver le monde mais simplement un personnage occasionnant le temps d'un instant le fantasme recherché. Que le cinéma comme la littérature et d'autres arts soient habités par ce paradoxe, cela ne fait nul doute, parce que la société a effectivement intérêt à valoriser une finalité distractive de l'art pour garantir la pérennité de la forme contextuelle de son propre espace culturel, et dès l'instant où nous sommes persuadés que l'art est devenu une activité ludique et n'est que cela, nous oublions sa puissance de vitalisation. De même pour un art traditionnellement présenté dans des manuels ou des musées, les œuvres se montrent aussi instructives et par là prennent un statut d'information qui ancrent au contraire l'individu dans sa réalité conservée. L'art qui choque et frappe, celui qui nous fait rompre avec l'ordre contingent est celui qui nous appelle à la nécessité de la fuite pour retrouver les chemins menant à l'immanence du monde.

L'art n'a peut-être jamais été autant théorisé et dans le même temps rapporté à ses fonctions distractives. La société valorise l'art par sa conservation statique, et dans le même temps ravale ses possibilités de choc et de rupture en le désignant comme distraction. Mais c'est précisément le signe que l'art n'a jamais autant été exigé et désiré par la société territorialisée. Si la civilisation est parcourue par l'exigence d'une normativité accrue des pratiques de l'art dans le cinéma, les jeux vidéos, la photographie, la bande-dessinée, la musique, si elle ne cesse d'en faire tantôt un objet de connaissance, tantôt un objet de jouissance, mais si rarement un

objet de pensée, il faudrait voir là le signe que l'art n'a jamais autant présenté ce danger de déterritorialisation. Peut-être n'y a-t-il jamais eu autant de sorciers potentiels susceptibles de défier les mécaniques socialement ancrées, et c'est pourquoi grande est la nécessité de veiller au contrôle des artistes comme des destinataires de l'art, dans les discours, dans les pratiques, dans les permissions, dans les valorisations qui désignent ce qu'il est bon d'aimer. Au fond, la société produirait une multiplicité de régimes de discours sur et contre l'art dans le but de le circonscrire parce qu'il n'a peut-être jamais été aussi vivant et multiple dans des tentatives toujours croissantes de démultiplication des mouvements de fuite et de déterritorialisation. S'il y a menace de rupture, il faut investir chaque foyer de contestation par des dispositifs et des discours susceptibles de circonscrire les risques et instaurer des instances de contrôle ou de canalisation de ces énergies créatrices.

Il y aurait fort à creuser sur cette question qui dépasse ici les limites de notre projet, parce que la question de la dialectique entre les instances de contrôle des foyers de création et les tensions créatrices dépasse celle de la rupture que l'art constitue lors de son inscription dans la civilisation. A l'image de ce que proposait Foucault dans son *Histoire de la sexualité*, nous pourrions interroger les régimes de discours sur l'art, procéder à une enquête pour questionner le caractère suspect de la multiplication des discours esthétiques, et essayer de montrer comme il le fait sur la question du sexe, que l'ensemble de ces dispositifs de contrôle sont à la fois répressifs et limitatifs tout autant qu'ils se montrent démultiplicateurs des pratiques artistiques. Nous aurions pu ainsi proposer une « histoire de l'esthétique » pour questionner le rapport de la société à l'art. Mais le problème que nous avons essayé de construire concernait essentiellement le caractère fondamental de la rupture dans l'art et nous avons tenté de montrer en quoi cette rupture était constitutive du geste de création. Dans cette troisième partie, nous avons donc essayé de montrer dans quelle mesure l'art opérait une rupture dans son inscription dans la civilisation, c'est-à-dire lors de

sa réception par le public destinataire. Bien entendu, les réactions de la société à l'inscription de l'art comme rupture sont toujours signifiantes quant au potentiel de révolution de l'art et le problème qu'il pose à l'espace social du fait de son potentiel de rupture. Mais une réflexion sur les modes de discours sur l'art nous aurait mené sur la voie d'une réflexion socialisante du statut de l'art dans la société, et si on peut parfaitement nous objecter que ce travail est lui-même inscrit dans ces discours susceptibles de circonscrire les effets de rupture de l'art, et que par là un questionnement sur le statut de ce discours eût été pertinent, il nous apparaît qu'un tel problème nous aurait éloigné du fond de la question centrale, à savoir : que peut-on attendre de l'art ? En quoi offre-t-il à la société la possibilité de sa réinvention ? En quoi la vitalité de la société est-elle préservée et dynamisée par le potentiel de rupture de l'art ?

La réponse à ces questions repose sur l'ambiguïté que nous avons relevée, à savoir que, d'un côté, l'art est nivelé par la démultiplication des régimes de création qui, par leur nombre et leur récurrence, occasionnent une accoutumance et une quotidienneté qui font perdre à l'art sa puissance de rupture et de tracé de ligne de fuite claire, puissante et précise comme certains artistes jadis tels Wagner ou Manet pouvaient le faire, et d'un autre côté, l'art, devenant toujours plus accessible à tous par le biais de ses dispositifs d'immersion et d'appropriation dans l'art cinématographique, contextuel ou encore numérique, se présente comme une production de lignes démultipliées constituant un réseau de rhizomes poussant de façon plus immanente la société vers son renouvellement et ses mutations. Si l'art n'a plus véritablement une unité de sens dans ce qu'il cherche à engendrer en terme de transformation, reste que, précisément, l'art s'est peut-être constitué, dans le monde contemporain, comme instance de rupture immanente à partir de ce qui le fondait ontologiquement sur le plan de son origine et son principe de production. De partout les démultiplications des tensions, des confrontations, des malaises dans les espaces

de rencontre de la civilisation sont susceptibles de mener les individus, pour des raisons qui dépendent de leur contexte d'existence, à la rupture et à un processus de déterritorialisation qu'ils opèrent justement dans l'acte de création. Et plus encore, l'art lui-même, dans la multiplication de ses modes de production, est susceptible de toucher toujours plus d'individus dans le champ de la société et par là de les conduire *d'une part* à l'exigence de création, à la possibilité désirée de celle-ci puisqu'elle n'est plus nécessairement offerte à une poignée d'individus. L'espace numérique montre, nous l'avons dit, toujours plus d'hybridations d'images, de musiques, de discours littéraires, et si cet espace est habité par une forme de médiocrité culturelle en raison de la démultiplication non contrôlée des espaces de création, il est aussi ce qui rend possible la rencontre avec toutes ces possibilités, celles qui sont au fond le fait du bétien comme celles qui sont le fait de l'artiste producteur d'anomalie dynamique. Mais *d'autre part*, sans pour autant les mener à l'acte même de créer, le développement d'innombrables modalités d'expression artistique implique que le spectateur a, aujourd'hui plus que jamais, la possibilité de s'immerger dans des mondes toujours plus différents et nombreux de l'art pour se connecter entièrement au mouvement d'émergence de nouveaux territoires qui se dessinent dans les agencements de l'art, non pas du fait que les artistes eux-mêmes proposent ces territoires, mais que ces derniers sont en construction par le fait même de la mise en marche de la pensée que l'art génère.

Finalement, ce n'est pas tant telle œuvre d'art qui permet le déplacement et la mise en marche de la pensée que l'excessivité affective proposée dans le monde de l'art. Si je ne serai pas définitivement bouleversé par une œuvre du fait de l'accoutumance à la production artistique aux innombrables ramifications, c'est l'immersion constante dans ces modes d'affection qui, rupture après rupture, micro-fêlure après micro-fêlure, me mettent en mouvement, moi et toute les parties diverses

de la civilisation qui se trouvent ainsi bouleversées en esprit mais aussi dans leurs actes quotidiens dès lors que l'art implique une prise de conscience, non pas de tel problème, mais de l'exigence de retrouver constamment un rapport plus originaire à notre environnement. Exigence de pensée écologique, exigence de pensée éthique, exigence de pensée politique ou tout simplement esthétique, l'art du monde contemporain fait de nous des nomades qui, peu à peu, ne s'enferment pas dans des territoires fermés et une finitude stable à la différence de jadis où le monde de l'art nous menait à une déterritorialisation qui engendrait un nouvel ordre par des courants clairs répondant souvent à des exigences de valeurs transcendantes : retrouver des essences, penser du divin, saisir des concepts, aimer la nature, maîtriser les formes. Qui pourrait dire aujourd'hui quelle est l'exigence de l'art ? Cette incapacité est-elle réellement le fait qu'à chaque époque nous manquons des moyens permettant de lire notre présent car nous y sommes bien trop connectés ?

Nous pensons que non, parce que la difficulté d'identification que nous rencontrons demeure depuis des décennies, comme le montrait Antoine Compagnon. Nous voudrions plutôt affirmer que l'art s'est justement constitué comme instance de rupture, production de choc pour accomplir cette fin : se refuser à toute tentation de procès de son histoire, sortir du processus d'effectuation pour retrouver un plan totalement immanent : la démultiplication constante de ses possibilités pour garantir à la société une maximisation de son hybridation créatrice et ainsi offrir à chacun, quel que soit son paradigme, de pouvoir trouver la ligne de fuite adéquate qui lui sera personnelle afin de participer à la mise en question permanente d'une société mondialisée dans laquelle l'art, tout autant que les sciences, les nouvelles spiritualités ou les philosophies, offre à chacun la possibilité de fonder de nouveaux territoires. L'art, par sa puissance de rupture, nous met en branle, en mouvement, pour faire de nous les nomades d'aujourd'hui, et si l'exigence du nomadisme n'est pas le fait explicite de l'art, puisque la nécessité à se déplacer en pensée, à renoncer aux

territoires statiquement implantés, est la conséquence de notre vécu et de nos rencontres, dans la mesure où l'art est une découverte que chacun peut faire à sa porte, dans son propre foyer, dans son univers numérique et à chaque coin d'une rue, la possibilité de la rupture et de la mise en mouvement est peut-être devenue l'apanage de l'homme du vingt-et-unième siècle. Si celui-ci est bien entendu en proie à tous les doutes sur son mode de vie, sur sa responsabilité politique, sur l'exigence de construire de nouveaux modes de représentations éthiques dans le cadre des nouvelles technologies, et si les institutions sont, dit-on, en crise économiquement, politiquement, socialement, reste que la démultiplication des prises de conscience par l'ensemble des citoyens est corrélée à ces déplacements et ces mises en question qui sont, précisément, les mouvements instigateurs de crises potentielles. Si on peut y voir des risques toujours croissants de déstructuration des sociétés, il n'en demeure pas moins que le concept même de reterritorialisation suppose l'abandon des terres anciennes pour fonder des espaces cultivés sans cesse agencés, déplacés et transformés. Et si nous n'affirmons nullement que l'art est la cause de la mise en mouvement des populations dans le monde de cette ère, nous n'hésiterons pas à affirmer que celui qui se fait artiste est vraisemblablement l'un des chefs de file des flux de migration d'un territoire vers ceux qu'il s'attachera à construire en influençant les autres par son pouvoir de fantasme et sa capacité à générer affectivement l'exigence de pensée dont la condition est la production d'une rupture.

CONCLUSION

Au terme de ce travail, nous pouvons donc penser que la création artistique relève bien d'un acte de rupture sur trois plans que nous avons identifiés au cours des trois parties de notre démarche. L'artiste serait d'abord celui qui engendre une œuvre sous l'impulsion d'une rupture intérieure qui est l'expression d'une singularisation mettant l'individu en décalage par rapport à son contexte d'existence. Nous n'avons pas affirmé qu'il était impossible de créer sans être parcouru par une rupture, mais nous avons essayé de montrer que le fait d'être marqué par une rupture qui déplace l'identité hors de la stabilité des normes place le sujet dans une différenciation féconde à l'expression de soi dans le cadre de l'art. Devenir différent en étant habité par un mouvement de sortie de l'espace habité au quotidien, c'est pouvoir générer de la création originale par l'expression esthétique de cette différence qui rompra à son tour avec la continuité des traditions et des habitudes en ouvrant un nouveau monde à explorer et investir.

Mais, dans un deuxième temps, nous avons justement investi le problème des modalités de production de l'œuvre pour montrer en quoi une œuvre exprimant la nécessité d'une rupture devait elle-même être engendrée par un geste de rupture. L'œuvre d'art, en tant qu'elle n'obéit pas aux règles qui lui préexistent puisqu'elle invente ses propres règles, ouvre un espace dont les éléments n'obéissent à aucune nécessité inscrite dans le cadre de la civilisation qui l'a engendrée. Si toutefois elle découle d'une conjonction de déterminismes, l'œuvre s'accomplit sous l'impulsion de l'artiste et sa capacité à faire rupture est conditionnée par l'exigence d'être générée

sans que l'artiste ne pense consciemment l'objet à produire sous peine de lui imprimer des déterminations issues des normes préexistantes qui ont façonnées sa conscience. C'est dans l'inconscient qu'est puisée la matière de la création susceptible de générer un lieu où tous les déterminismes constitueront l'espace contingent de l'œuvre, et par ce biais, l'objet artistique deviendra le moyen par lequel l'identité en rupture exprimera sa fêlure ou ses crises. L'artiste doit donc générer des conditions de production garantissant pareille émergence par le biais d'une rupture formatrice.

Dans un troisième temps, nous avons tenté de dégager la manière dont la rupture qui habite l'œuvre investit le champ de la civilisation pour opérer dans cet espace une rupture déterritorialisante, un mouvement de déplacement par lequel les participants à l'expérience de l'œuvre s'élèvent à la pensée et à leur tour participent au mouvement engendré par l'objet en intégrant à leurs représentations les possibilités proposées par le monde de l'art.

Nous pouvons ainsi affirmer la validité de l'hypothèse que nous formulions en introduction, à savoir que la création artistique est un acte de rupture qui permet au créateur autant qu'à celui qui l'expérimente d'opérer un déplacement intellectuel et de mettre en mouvement son système de représentations. Nous espérons dégager ainsi un sens à l'exigence de création artistique dans la civilisation et proposer par là un lien entre l'art de jadis et celui d'aujourd'hui. Nous pourrions alors dire que l'histoire de l'art est l'histoire d'un effort de la part des artistes pour inscrire l'exigence de rupture qui les habite tout autant qu'elle doit habiter la civilisation. Sans rupture, cette dernière demeure dans une continuité stable qui se transformerait peu et l'art est l'un des moyens par lesquels les sociétés génèrent, non pas des innovations techniques ou de nouvelles institutions, mais des processus de pensée engendrant de la différenciation. Aucune pensée particulière n'est au fond proposée par l'art à la

différence des fruits de la philosophie ; l'art est l'occasion d'une rupture dans sa propre pensée pour ouvrir sur des transformations à venir du monde social dans lequel l'individu est inscrit, et pour l'artiste, l'art est la possibilité de légitimer l'existence de la rupture qui l'habite. Différencié, en déplacement du fait de l'anomalie qu'il incarne, l'artiste s'inscrit comme possibilité de fuite et d'évolution au sein de l'espace social.

Cependant, définir l'art comme un acte de rupture qui opère un déplacement de la pensée revient à refuser toute circonscription de l'art à sa seule sphère sociologique. Si l'art a une histoire, et s'il est le fait de certaines catégories sociales, privilège de certains, objet de prédilection de quelques autres, le monde contemporain nous révèle pourquoi l'art n'est pas seulement un phénomène de civilisation et ne relève pas d'une exigence économique ou politique, même s'il est souvent corrélé à de tels plans. C'est par l'art, avons-nous dit, que l'espèce humaine s'élève à la pensée dans la mesure où l'impact de sensation qu'il génère est d'autant plus frappant qu'il oblige l'individu à opérer le déplacement que la seule philosophie ou la science ne suffisent pas à produire dans leurs prérogatives. Définir ainsi la puissance de l'art comme puissance de rupture, c'est refuser la définition contextuelle de l'art puisque nous rapportons ainsi le geste de création artistique à sa dimension biologique : la création de formes. Cet effort de différenciation de l'art relève ainsi du caractère à la fois vivifiant et morbide du mode de production de formes du plan biologique. L'art est certes un engendrement d'anomalie susceptible de creuser des voies de fuite et de construction de territoires nouveaux, mais c'est aussi une instance de destruction dans la mesure où il conteste, rompt, fait violence, détruit, et la dédifférenciation qu'il incarne permet l'avènement de la nouveauté et l'effectivité d'une hybridation tout en sonnant le glas des structures unifiées précédentes.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES CRITIQUES ET PHILOSOPHIQUES

Adorno T., *Théorie esthétique*, Trad. M. Jimenez, Klincksieck, Collection d'esthétique, 1995.

Ardenne P., *Un art contextuel*, Flammarion, Champs – Arts, 2002.

Buydens M., *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, Librairie Philosophique J. Vrin, 2005.

Canguilhem G., *Le normal et le pathologique*, Quadrige, PUF, 2005.

Compagnon A., *Les cinq paradoxes de la modernité*, Éditions du Seuil, 1990.

Deleuze G., *Logique de la sensation*, Seuil, L'ordre philosophique, 2002.

Deleuze G., *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1969.

Deleuze G., *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1980.

Deleuze G., *Proust et les signes*, P.U.F., Quadrige, 1964.

Deleuze G., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1991.

Ehrenzweig A., *L'ordre caché de l'art*, Trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Gallimard, TEL, 1974.

Faure E., *L'art antique*, Denoël, 1992.

Focillon H., *La vie des formes*, PUF, Quadrige, 1943.

- Goodman N., *Manière de faire des mondes*, Trad. J. Chambon, Gallimard, Folio essais, 1992.
- Heidegger M., *Etre et temps*, Trad. F. Vezin, Gallimard, nrf, Bibliothèque de philosophie, 1986.
- Jimenez J., *La crise de l'art contemporain*, Gallimard, Folio essais, 2005.
- Lalande A., *Vocabulaire de la philosophie*, PUF, Quadrige.
- Maldiney H., *Art et existence*, Klincksieck, Collection d'esthétique, 2003.
- Maniglier P., *La perspective du Diable*, Actes Sud, Villa Arson, 2010.
- Marcuse H., *Éros et civilisation*, Trad. J-G. Nény et B. Fraenkel, Les Éditions de Minuit, Arguments, 1963.
- Piaget J., *Où va l'éducation ?*, Denoël Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1972.
- Platon, *Le sophiste*, 236a, *Œuvres complètes*, Trad. L. Robin, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Gallimard, 1950.
- Tarkovski A., *Le temps scellé*, Trad. A. Kichilov et C.H. de Brantes, Cahiers du cinéma, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004.
- Todorov T., *Éloge du quotidien : Essai sur la peinture hollandaise du XVIIème siècle*, Éditions du Seuil, Points-Essais, 1997.
- Vallier D., *L'art abstrait*, Hachette Littératures, Pluriel, 1980.
- Wagner R., *La Révolution*, Cité à partir d'un texte de Danielle Buschinger dans *La chanson des Nibelungen*, Trad. D. Buschinger et J-M. Pastré, L'aube des peuples, Gallimard, 2001.

Wilde O., « Le déclin du mensonge », *Intentions*, Trad. H. Juin, UGE, 10-18, 1986.

ŒUVRES ESTHÉTIQUES

Fitzgerald F.S., *L'effondrement*, Trad. E. Argaud, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2011.

Kleist H., *Sur le théâtre de marionnettes*, Trad. J. Outin, Mille et une nuits, 1993.

Lovecraft H.P., *Confessions d'un incroyant*, Trad. P. Gindre, Robert Laffont, Collection Bouquins, tome 3, 1992.

Lovecraft H.P., *Héritage ou modernisme : l'intelligence de l'art*, Trad. P. Gindre, Robert Laffont, Collection Bouquins, tome 3, 1992.

Lovecraft H.P., *Le cosmos et la religion*, Trad. P. Gindre, Robert Laffont, Collection Bouquins, tome 3, 1992.

Wilde O., *Le portrait de Dorian Gray*, Trad. V. Volkoff, Le livre de poche, Classiques, 2001.

ARTICLES ET ENTRETIENS

Artaud P.Y., « Unity capsule : une explosion de 15 minutes », *Entretiens*, n°3, « Dossier Brian Ferneyhough », Février 1987.

Beaulieu A., *L'art figural de Francis Bacon et Brian Ferneyhough comme antidote aux pensées nihilistes*, Conférence au congrès annuel de la Société canadienne d'esthétique, 2003, Lien accessible à l'adresse : http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_9/nihil/beaul.htm .

Ferneyhough B., *Entretien avec Brian Ferneyhough. L'œuvre en question*, Inharmoniques, n° 8-9, 1991, p. 57

Godard J.L., *Les cahiers du cinéma*, numéro 171, Octobre 1965.

Sylvester D., *Entretiens avec Francis Bacon*, Trad. M. Leiris, M. Peppiatt, F. Gaillard, P. Sylvester, Skira, 2005.