



HAL
open science

De la constitution du soi contemporain en art : moments de partage et expériences du temps

Hedi Khelil

► To cite this version:

Hedi Khelil. De la constitution du soi contemporain en art : moments de partage et expériences du temps. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I; Institut Supérieur des Beaux Arts (Tunis), 2016. Français. NNT : 2016PA01H318 . tel-01831996

HAL Id: tel-01831996

<https://theses.hal.science/tel-01831996>

Submitted on 6 Jul 2018

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 Paris I Panthéon-Sorbonne
École doctorale Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art
Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis
École doctorale Arts et Culture

Thèse de doctorat en co-tutelle
Arts et sciences de l'art

Hedi KHELIL

De la constitution du soi contemporain en art

Moments de partage et expériences du temps

Préparée sous la direction de

Monsieur **Pierre-Damien HUYGHE**
Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Et

Monsieur **Moez SAFTA**
Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis

Membres du jury

M. Alain Chareyre-Méjan, Professeur des Universités, Université Aix-Marseille
M. Michel Guérin Professeur émérite des Universités, Université Aix-Marseille
M. Pierre-Damien Huyghe, Professeur des Universités, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne
M. Moez Safta, Maître de conférences HDR, Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis

Année universitaire 2016-2017

Hedi KHELIL

De la constitution du soi contemporain en art
Moments de partage et expériences du temps

À l'issue de la finalisation de cette recherche, je suis persuadé que les bibliothèques et les salles de lecture ne constituent pas, à elles seules, les lieux privilégiés d'où prend naissance une thèse de doctorat. Car la générosité et les qualités hautement humaines d'un nombre considérable de personnes, ainsi que les rencontres fortuites dont nous fait part parfois le destin, contribuent aussi de près à un tel travail intellectuel.

En premier lieu, je tiens à exprimer toute ma gratitude au directeur principal de cette thèse, M. Pierre-Damien Huyghe, pour m'avoir guidé, conseillé et soutenu tout au long de mes recherches doctorales. En effet, son aide dépasse le cadre de cette thèse ; les échanges que nous avons eus, aussi bien durant nos séances de corrections que lors des séminaires organisés sous sa direction à Saint-Charles, m'accompagneront sans doute pour mes recherches universitaires ultérieures. Aussi, ces remerciements ne seraient pas complets sans mentionner sa compréhension et sa patience envers les rouages administratifs et autres parcourus durant la mise en œuvre de ce travail.

Je souhaiterais remercier Mme Rachida Triki de m'avoir propulsé dans ce champ de recherche autour de la contemporanéité dans l'art, et à qui je dois ses premiers germes. De même, je ne remercierais jamais assez M. Moez Safta, ayant pris sa succession pour la co-direction de cette thèse, pour toutes les heures qu'il a consacrées à lire mon texte. J'ai été extrêmement sensible à ses qualités humaines d'écoute et de compréhension tout au long de ce travail doctoral, aussi bien à mon égard qu'à travers sa précieuse collaboration avec M. Huyghe.

J'adresse aussi mes remerciements aux professeurs M. Alain Chareyre-Méjan et M. Michel Guérin pour avoir accepté de siéger au jury de thèse.

Ma reconnaissance va particulièrement à ceux qui ont assuré le soutien affectif de ce travail. Je pense principalement à mes chers parents qui, par leur immense bonté, ont toujours été à mes côtés, surtout pendant les moments les plus délicats par lesquels je suis passé loin de mon pays. Ni la distance, ni l'éloignement, n'ont été capable d'ébranler cette bonté, car il s'agit là de la vraie, celle qui accompagne le cœur où que se dirigent ses inclinations. Qu'ils reçoivent ici la marque de toute ma gratitude. Pareillement, ma chère unique sœur Farah, je ne saurais trop comment te remercier, toi à qui je dois mon initiation au monde de l'art : au stade où j'en suis, cette « aventure doctorale » serait-elle envisageable sans ton soutien intellectuel, matériel, humain, tout au long de mon séjour à Paris ?

Une pensée particulière à mes proches, amis et collègues, ayant eu la gentillesse de partager avec moi ma passion pour la lecture et la recherche, malgré la divergence des nos préoccupations. Jean Foucaud, Latifa Foucaud, Anissa Zekri, Alexis Souchet, Juliette Kempf, Adnan Ghali, Walid Ben Romdhane, Antoine Lefebvre, Khaled Zaghoud, Sami Majri et mes chers beaux-parents : sans vous ce travail manquerait de saveur.

Et Mouna, à qui je dédie cette thèse, pour son soutien, sa gentillesse inégalée, ainsi que pour sa patience sans faille pendant les longs moments d'absence que je passais dans les bibliothèques.

Sommaire

AVANT-PROPOS.....	4
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	6
1ÈRE PARTIE : LE CONTEMPORAIN : CONCEPTS, ENJEUX ET DIFFÉRENTS USAGES...20	
1 - Des différents usages du «contemporain» comme qualificatif.....	23
2 - Être, devenir contemporain.....	36
3 - Comptes rendus.....	42
2ÈME PARTIE : PRÉSENTISME ET EXPÉRIENCES DU TEMPS.....57	
1 - Règne de l'immédiat.....	61
2 - Événementialité, art, histoire.....	74
3ÈME PARTIE : DE LA TEMPORALITÉ AU PARTAGE TEMPOREL : SUBJECTIVITÉ, DURÉE ET AFFECTS..... 98	
1- Temporalité <i>intérieure</i> et subjectivité.....	102
2 - Conséquences théoriques sur la notion de «contemporain».....	126
4ÈME PARTIE : CAS D'ÉTUDE..... 140	
1 - Nietzsche et les états.....	143
2 - Ulrich et l'expérience du scarabée.....	152
3 - La retraite de J.-J. Rousseau.....	160
5ÈME PARTIE : MODE DE PRÉSENCE, ÉTATS : ÊTRE CONTEMPORAIN..... 173	
1 - Échange temporel, disposition créatrice : un état ?.....	176
2 - Mode de présence vs présentisme.....	183
6ÈME PARTIE : ÉTATS CRÉATEURS ET CRÉATION..... 201	
1 - Vers le faire : le cas d'Henri Michaux.....	204
2 - Activité créatrice sans créations.....	224
7ÈME PARTIE : TECHNIQUES DE SOI, CRÉATION, INSPIRATION.....244	
1 - Techniques de soi.....	247
2 - Moments de partage.....	256
CONCLUSION GÉNÉRALE..... 274	
BIBLIOGRAPHIE..... 287	
INDEX DES NOMS..... 297	
TABLE DES MATIÈRES..... 300	

Avant-propos

Cette présente étude admet, comme point de départ, une réflexion menée autour du contemporain tel que revendiqué aujourd'hui par le domaine de l'art, et plus spécifiquement par les arts dits «visuels». Aussi bien en tant que visiteur qu'en tant qu'artiste, il nous a été donné, tout au long de notre cursus universitaire, de fréquenter des foires, des expositions et des musées d'art contemporain. Nous avons aussi eu l'occasion de prendre connaissance d'un nombre considérable de textes, parties prenantes du débat, si brûlant, qu'on connaît de nos jours au sujet de l'art dit «contemporain». Or, ce n'est pas seulement par le biais de nos lectures que nous avons tenté d'en étudier les fondements, mais surtout pour y être nous-même confronté de près, activement, en étant un de ses acteurs. Il en va qu'une fois notre thèse en la matière formulée, l'inscrire dans un champ disciplinaire artistique - dont l'appellation institutionnelle est connue sous le nom d'«Arts et sciences de l'art» - nous semblait de prime abord aller de soi, d'autant que nous n'y sommes pas loin, au fond, d'une problématique de la création en général. Cependant, l'ampleur des questions suscitées, et les méthodes de réponses adoptées pour, ne s'avèrent pas, chemin faisant, s'y restreindre : ce n'est qu'*ipso facto*, en avançant dans nos recherches, que cela nous a été révélé.

Pour réagir au postulat avancé, qui prend pourtant son essor du monde de l'art, nous avons jugé nécessaire de recourir à un angle de vue philosophique, particulièrement celui de Gilles Deleuze. À cet égard, il faut reconnaître que sans l'aide des spécialistes du domaine - dont principalement mes directeurs de recherches - la manipulation technique de certains concepts n'aurait pas été pour nous possible, sans quelque peine. Aussi, pris par le circuit réflexif qu'exigeait de nous l'univers conceptuel au sein duquel gravite la notion de «contemporain», nous avons même été amené, sans forcément disposer des compétences requises, à puiser dans le Théâtre, l'Histoire et la Littérature. Là encore, en veillant à monter notre réseau textuel, nous avons vu maintes limites disciplinaires s'estomper d'elles mêmes. Que l'on nous accorde alors, une fois pour toute, que la portée pluridisciplinaire que manifeste notre thèse n'est ni revendiquée d'emblée, ni initialement souhaitée, mais découle d'une «ligne de fuite» - pour parler avec des mots de G. Deleuze - combien indispensable, à nos yeux, face à la complexité des questions qui y sont soulevées. Autant se demander, qu'importe les limites disciplinaires - aussi conventionnelles soient-elles - lorsque chacune des références choisies constituent pour soi une donnée réflexive propice à faire avancer son raisonnement ?

Enfin, il nous reste à préciser qu'en entamant ce travail en tant qu'issu d'une culture extra-européenne - bien que fortement occidentalisée - nous n'avons en aucun moment éprouvé quelque «distanciation», vis-à-vis d'un phénomène culturel (le contemporain) dont l'origine

demeure, avant tout, occidentale. Il en va pour nous de situer ses enjeux dans une échelle planétaire et plus que jamais généralisée, vis-à-vis de laquelle toute considération d'ordre identitaire nous paraît périphérique, voire inessentielle.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Tant que le contemporain, dans le domaine de l'art, ne cesse de se défaire de sa connotation temporelle pour signifier une praxis particulière, ou un monopole esthétique dominant, n'y voir qu'un instrument de périodisation serait quelque part simplificateur. Mais, s'il est vrai qu'il est identifiable à un trait d'époque, tous les usages qu'on en fait par les temps qui courent ne s'en revendiquent pas pour autant. C'est qu'au risque d'un champ aussi tumultueux que celui des pratiques artistiques actuelles, sa propension à s'étendre massivement ces dernières années, aussi bien dans les salles d'expositions que dans les musées, reste malgré tout consubstantielle à une quête incertaine de nomenclatures, voire de critères salvateurs proprement dits.

Cependant, l'usage devenu si fréquent de ce qualificatif nous invite à reconnaître que des expressions comme «art contemporain», «art actuel» ou «contemporanéité» - abîmées qu'elles soient par le langage courant - sont sujettes à confusion, et qu'aussi souvent qu'on les emploie au quotidien, nous ne leur consacrons qu'une timide attention¹. C'est ainsi qu'à ne s'en tenir qu'aux acceptions courantes, le «contemporain» vient parfois désigner une catégorie d'art, un «style» ; comme il confère scrupuleusement, au gré de quelque généralité abusive, un sens historique à un art dont la référence à la modernité est supposément révolue. Pourtant, qualifiant une pratique qui, dans sa course effrénée vers le «nouveau», s'accorde aux battements de temps perpétuellement renouvelés du présent ; d'emblée, il n'est pas exclu qu'un sens courant du contemporain finisse par s'imposer. L'écho d'un certain art qualifié de «très contemporain»², n'est-il pas en résonance avec l'actualité de l'avancée technologique ?

De ce fait, il n'est pas étranger que dans l'air du temps, autant la référence au contemporain se charge d'un agrégat de significations aussitôt qu'elle est mentionnée ; autant l'on éprouve, à défaut de s'en étonner du moins, une si forte aisance à y recourir. Il en va ainsi d'un étrange paradoxe. Et si l'intrication est le caractère que l'on pourrait reconnaître de mieux au sort historique de l'art d'aujourd'hui, on n'est pas moins enclin d'en ramener les origines aux usages problématiques - combien nombreux à l'heure actuelle - du contemporain. C'est ce qui se

¹ «On peut alors légitimement s'étonner d'observer que la signification de l'expression «art contemporain», dans les ouvrages les plus récents, ne soit pas plus clairement explicitée». Christian Ruby, *Devenir contemporain ? La couleur du temps au prisme de l'art*, Paris, Édition du Félin 2007, p. 32.

² Jens Hauser, «Bios, techne, logos : un art très contemporain», *L'art biotech et le posthumain*, n° 94, 2006, pp. 14-19 [En ligne] URL : <http://id.erudit.org/iderudit/45746ac>, page consultée le 21 octobre 2014.

vérifie pleinement à travers ces phrases de Daniel Soutif³, critique d'art, optant plutôt pour la dernière supposition : «ce qui empêche aujourd'hui de prendre au sérieux les musées d'art contemporain ou une histoire qui prendrait cet art pour objet, c'est non pas les difficultés ou les paradoxes du temps réel, mais plutôt le manque de contenu de leur appellation, c'est-à-dire, si l'on préfère, l'éclectisme généralisé, qui un temps s'est dit «postmoderne» et qui, en remplissant les salles et les préfaces de catalogues, vide simultanément de sens l'idée même de contemporanéité»⁴. Ne faisons-nous pas référence à cette réalité à chaque fois qu'il s'agit pour nous de plaindre, à quelques exceptions près, un usage devenu pour ainsi dire inflationniste, de ce qualificatif ? Le «contemporain» semble plus équivoque, dès lors que l'on cède à la lourde tâche d'en identifier les critères⁵. Que l'on songe aux conditions hautement institutionnelles permettant l'obtention du «Prix Marcel Duchamp»⁶ : le rôle prépondérant que jouent les rapporteurs quant à la valorisation des œuvres nominées, prête à croire que la rhétorique et les techniques de persuasion comptent au même titre que la qualité des œuvres, si ce n'est plus. Alors, si dans leur quête de «visibilité médiatique», l'accès d'un bon nombre d'artistes au contemporain s'avère tributaire d'une initiation par l'appartenance aux cercles réservés⁷ - réunissant collectionneurs et critiques - ne doivent-ils pas leur reconnaissance à une opération de réseautage dûment organisée ?

Si la pratique courante de la formule toute faite d'«art contemporain» ne cesse de croître au détriment d'une légitime compréhension de cette notion, l'enjeu ne serait peut-être pas tant ce que signifie ce concept en soi, que le lien que celui-ci revendique avec l'activité créatrice d'une façon générale. C'est à se demander si la valorisation de ce qualificatif, à laquelle on assiste aujourd'hui, ne rend pas compte, peut-être même à notre insu, d'une nouvelle vision que nous adoptons à l'égard de la création dans ce domaine précisément. Autrement dit, cette prolifération surdimensionnée du couplage art/contemporanéité n'occulte-t-elle pas une essence commune où les deux seraient originellement corollaires ? Loin de nous de céder à une hâtive unification, par la soif d'un «concept-valise», sous lequel se verrait dresser joyeusement le bouillonnement houleux du monde actuel de l'art. Il s'agit de supposer que

³ Daniel Soutif est critique d'art et musicologue. Il a contribué au quotidien «Libération» et au magazine américain «Artforum». Depuis 1973, il travaille régulièrement avec «Jazz Magazine».

⁴ Daniel Soutif, «Note (intempestive) sur l'histoire de l'«art contemporain», acte de colloque : *Où va l'histoire de l'art contemporain ? Objets, méthodes, territoires*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, février 1997, sous la (dir.) de Laurence Bertrand Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guilbaut et Gérard Monnier, Paris, L'image/ École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997, p. 485.

⁵ Il est convenu que le terme «paramètre» est plus approprié à l'art contemporain, tandis que le terme «critère» est souvent réservé à l'art moderne. Pour notre part, nous employons le terme «critère» conformément à l'usage qu'en fait Anne Cauquelin dans *L'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

⁶ Nathalie Heinich décrit d'une manière détaillée le déroulement de l'événement relatif à la remise de ce prix dans *Le paradigme de l'art contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 2014, pp. 13-14-15.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

cette curieuse expansion démesurée de ce qualificatif serait à même de voiler davantage l'existence - si hypothétique soit-elle - d'une seule et unique origine liant l'*art* et le *contemporain*, et dont l'émergence historique, si affirmée de nos jours, semble loin d'être anodine.

Pour notre part, tenter de définir, tant bien que mal, la pratique contemporaine de l'art, ne constitue pas en soi une priorité. Autant dire qu'au stade où nous en sommes, cette tâche ne nous intéresse en rien. En revanche, supposer un point de convergence commun réunissant l'activité créatrice et une acception du contemporain, aussi conjectural que cela puisse paraître, constitue pour nous une des principales pistes préliminaires. De là, si nous tenons ici à nous pencher spécifiquement sur ce que signifie *être contemporain* (plutôt qu'«art contemporain»), nous ne nous gardons pas moins en vue ce lien ; car une sérieuse réflexion, croyons-nous, ayant pour principal objet le phénomène du contemporain, et qui se veut affranchie des acceptions systémiques courantes, appelle inéluctablement à se demander que vaut son potentiel créateur - si c'en est un - ainsi que la nature de son mode d'implication dans l'activité créatrice en général, qui, cela fait, attendrait peut-être à son tour d'être redéfinie. Cela ne revient-il pas à interroger la possibilité qu'un certain sens de l'expérience du contemporain soit *opératoire* dans tout processus créateur se voulant comme tel ?

Une telle entreprise demeure à nos yeux d'une extrême instance, à l'heure où un usage abusif et généralisé du qualificatif «contemporain» ne cesse de réduire celui-ci à un souci de style, ou à des catégories historiques diverses (comme «époque contemporaine», «postmodernité», etc.). C'est dire qu'à employer insoucieusement l'expression «art contemporain», même en prenant la peine de penser le «contemporain» à part, nous ne tenons souvent pas compte des conséquences théoriques de l'idée que nous nous faisons de l'«art». Pourtant, il s'agit là de ce qu'exige implicitement l'inévitable connexité entre une certaine considération, fût-elle provisoire et contextuelle, de l'«art» et du «contemporain», contenue littéralement dans l'expression même «art contemporain».

En écho à ces propos, s'élève un cortège de questions que nous voudrions énoncer dans un premier temps comme suit : qu'est-ce qui, au risque de la survalorisation actuelle du contemporain nous échappe, à chaque fois qu'on confronte celui-ci à l'art ? Est-il envisageable, à s'en tenir à une équation attribuant une fonction créatrice à l'art au même titre qu'au contemporain, d'extraire de ce qu'on nomme par convention «contemporanéité», une autre nature qu'un qualificatif désintéressé ? En d'autres termes, dans quelle mesure une assimilation du contemporain pourrait-elle être en mesure d'engager une compréhension de l'activité créatrice ? Il s'agit là des postulats essentiels à partir desquels sera formulée, par la suite, notre principale hypothèse.

Néanmoins, nous ne saurions mieux entamer une réflexion sur le contemporain dans l'art, formulée en ces termes, qu'en nous attachant, bien entendu, à l'état des lieux en question, et qui ne peut nous laisser indifférent. Au-delà de la schématisation réductrice que comporte toute vue panoramique, nous sommes confronté à ce curieux constat : en effet, l'examen attentif des études consacrées au contemporain dans l'art, ayant intensément vu le jour depuis environ une vingtaine d'années, nous révèle à première vue que l'intérêt porté vis-à-vis de l'«art contemporain» prime sur celui d'«être contemporain». Pour ce qui est du premier, et sans trop entrer dans les détails, il s'agit, le plus souvent, de ramener le phénomène du contemporain à un *fait*. Nous pensons notamment, en avançant cela, à un échantillon d'auteurs représentatif en la matière, avec Nathalie Heinich, Anne Cauquelin et Catherine Millet⁸. Autant pour l'une que pour l'autre, le but est de donner sens à une réalité jugée digne d'un intérêt particulier sous prétexte de sa «complexité» ; à savoir celle de l'art contemporain. Sauf qu'à chercher l'intention profonde de ces ouvrages, il devient aisé de déceler une spécificité non moins importante : il y a lieu de noter une inquiétude discrète traversant les lignes de manière sous-jacente, inquiétude même suscitée par le brouillage de critères que manifeste l'art d'aujourd'hui. C'est que leur principale motivation est plus animée par l'aspect problématique que revêt à leurs yeux l'objet d'étude en question - à savoir l'art - que par celui du concept de «contemporain» en tant que confronté à l'art, réaction naturelle de tout instinct de classification atteint. En outre, nous remarquons que ces discours peinent à s'émanciper d'une lecture historiciste et descriptive en la matière ; c'est que l'art contemporain, si différente que soit l'approche, y est souvent pris comme phénomène historique à part, et des fois même, séparé de son auteur qu'est l'artiste.

Autre point : bien que reconnaissant, quoique timidement, la dimension temporelle qu'admet inévitablement la notion de «contemporain»⁹, ces approches sont pour la plupart dépourvues d'une prise en compte du mode de temporalité dominant¹⁰, lequel n'est pourtant pas sans quelque implication sur la subjectivité humaine comme principal vecteur de la création artistique. Si le contemporain véhiculé par ces études est le plus souvent désigné comme étant avant tout une sorte d'«état présent de l'art», peut-il être dissociable d'une

⁸ Catherine Millet, *L'art contemporain*, Paris, Collection Flammarion, 1997, Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain*, Éditions Gallimard, Paris, 2014, et Anne Cauquelin *L'art contemporain*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992. Bien que nous ayons choisi d'aborder ces travaux consacrés à l'art contemporain comme représentatifs de l'état des lieux actuel relatif à la compréhension de cette notion, nous pouvons y joindre aussi ces études, conçues dans la même optique : Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997, Jean-Luc Chalumeau, *Histoire critique de l'art contemporain*, Paris, Klincksieck, 1994, et Gilbert Brownstone, *Art contemporain*, Paris, Assouline, 1997.

⁹ Par référence à l'origine étymologique du mot «contemporain» qui vient du latin *cum-tempus*, et qui signifie «du même temps que».

¹⁰ Il s'agit de désigner par cette expression l'état des lieux d'une temporalité ambiante à une époque donnée. Dans le contexte de notre présente étude, cette notion sera identifiée sous le nom de «présentisme», néologisme que nous devons à François Hartog.

expérience commune du temps, si relative que soit son impact ? À prendre en considération la connotation temporelle du contemporain, peut-on, somme toute, étudier le «présent de l'art» en passant sous silence la tonalité temporelle du présent¹¹ ?

À défaut de telles précautions d'ordre méthodologique, rien d'étonnant que de voir de telles approches faire basculer le contemporain dans des considérations purement sociétales, où il s'agit, la plupart du temps, de simples rapports chronologiques reliant des individus et des œuvres entre eux. C'est alors que l'ébranlement qui pèse sur cette notion s'intensifie. En ayant en vue nos interrogations de départ, ces constats, par-delà tout raccourci réducteur, ne pourraient être pour nous satisfaisants, puisque ne couvrant nullement la totalité de nos questions.

Par ailleurs, le problème se pose autrement dès lors que l'on se focalise sur le sens que peut revêtir l'«être contemporain» dans le champ de la création artistique, plutôt que sur l'«art contemporain», ce qui correspond au second type d'étude. À cet égard, nous pouvons souligner - toujours en parcourant l'état des lieux desquels nous nous sommes proposé de partir - quelques traits distinctifs particuliers relatifs aux approches réflexives qui pensent le contemporain comme une certaine attitude, une mise en distance critique vis-à-vis du présent qu'il nous est donné de vivre. «Être contemporain», selon cette vision, consiste avant tout à céder à un rapport conflictuel avec les impératifs de son temps, ce qui revient - quitte à aller à l'encontre du sens courant de cette expression - à être «en déphasage» par rapport à son époque. Il en va ainsi, en l'occurrence, de l'incontournable approche de Giorgio Agamben, sur laquelle d'ailleurs nous nous pencherons¹². Si nos postulats en la matière en seront presque un prolongement, aborder ce type d'approche sous l'hypothèse que le contemporain et l'activité créatrice se rejoignent, pour ne pas dire s'équivalent, nous contraint de ne pas y adhérer aveuglément. Car au bout du compte, une question appelle ici à être prise en compte : jusqu'à quel point peut-on dissocier une subjectivité prise sous l'égide d'un rapport supposément conflictuel avec le présent, de l'inévitable emprise temporelle provenant de ce présent même ?

En effet, il suffit, comme nous venons de le suggérer brièvement, de réhabiliter l'inévitable dimension temporelle de cette notion, pour se rendre compte que même lorsque les différents usages du qualificatif «contemporain» appuient leurs visions par la corrélation «sujet/objet» (du type je suis contemporain [de qui/de quoi]) ; cela s'effectue parfois abstraction faite de la temporalité du sujet et de l'objet, sinon du mode de relation temporelle supposée les unir, qu'elle soit d'ailleurs de contemporanéité ou autres. La question n'apparaît-elle pas plus

¹¹ Il en va ainsi des impératifs temporels du présent, ou encore, d'une manière plus générale, des expériences du temps dominantes à une époque donnée.

¹² Nous faisons référence ici à son ouvrage *Qu'est-ce que le contemporain ?* (Rivages Poche, 2008), auquel nous nous consacrons au tout début de notre étude. Il sera aussi question, dans ce contexte de notre étude, des recherches menées par Christian Ruby dans *Devenir contemporain ? La couleur du temps au prisme de l'art*, Félin, 2007.

ambiguë si l'on prend en considération les attributs temporels de la subjectivité d'une manière générale, et plus précisément ceux d'aujourd'hui ?

Ainsi, et sans trop nous attarder sur les enjeux conceptuels de telles approches - ce qui sera élucidé au fur et à mesure que notre raisonnement progressera - il en ressort de cet état des lieux qu'une alternative demeure à nos yeux plus que jamais envisageable pour penser le concept du contemporain comme véritable *expérience temporelle*, où la subjectivité serait impliquée de plain-pied. Du reste, comme nous avons choisi de nous lancer dans une quête de ce que signifie la formule «être contemporain [de qui/de quoi]» sous la supposition d'une relation temporelle spécifique, n'est-il pas nécessaire qu'une telle tâche soit précédée par une prise en considération du mode d'implication a priori de la subjectivité dans une expérience de temps qui serait commune ? C'est ce qui nous semble faire appel, par là-même, à une investigation supplémentaire menée sur la nature des expériences du temps les plus fréquentes auxquelles nous sommes confronté de nos jours.

Que l'acte de questionner l'eccéité¹³ de son époque soit le prolongement d'un impératif kantien¹⁴, voilà qui, malgré tout, nous garantit d'ores et déjà une origine commune que nous partageons avec les exemples de recherche précédemment évoqués. Nous y ajoutons, que si le principal acteur de cette expérience du contemporain demeure la subjectivité humaine, en déterminer la dimension temporelle nous semble une priorité. Dans ce sens, nous avons mentionné plus haut l'idée de «mode de temporalité dominant», qui mérite ici que l'on s'y attarde. En effet, une étude que nous entamons dans ce sens, à partir de ce qu'appelle François Hartog le «présentisme»¹⁵, révèle que de nos jours, on surestime de plus en plus le présent. Désigné par celui-ci comme «ordre du temps», ce phénomène forme aujourd'hui une catégorie historique qui se montre de plus en plus autarcique, en ce qu'elle siège comme exclusivité, à côté du passé et du futur. Cette intrigante réalité nous ouvre sur une bifurcation, et par là même, marque le coup d'envoi de notre raisonnement : c'est que d'une part, le présentisme est susceptible d'altérer notre compréhension du contemporain, et que de l'autre, notre perception même du temps ne peut en aucun cas y être épargnée. Ainsi, aborder le contemporain comme nous le souhaitons - c'est-à-dire conçu avant tout comme expérience temporelle - nous incite à être attentif à ces deux axes, que nous exposons ainsi :

1. Pour ce qui est du premier, il s'agira de souligner le lien évident qui réunit le phénomène du présentisme avec la survalorisation du contemporain que l'on vit aujourd'hui. L'envergure

¹³ L'eccéité est entendue ici dans son sens général, signifiant l'ensemble des caractéristiques qui font qu'une chose soit une chose particulière. Spécifiquement dans ce contexte, il s'agit de l'essence particulière de l'époque qui permet de la distinguer de toutes les autres.

¹⁴ Emmanuel Kant, notamment à travers son célèbre texte intitulé *Qu'est-ce que les Lumières ?* (Paris, Hatier, 2002) s'interroge sur la différence que son présent introduit par rapport au passé, ce qui le conduit à questionner le sens du regard jeté sur l'actualité de son époque.

¹⁵ François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

de ce lien est telle, que le risque de réduire la compréhension du contemporain à une désignation désintéressée d'un certain «aujourd'hui de l'art», demeure des plus fréquents. Mais ne nous hâtons pas, pour l'instant, quant à l'ampleur du présentisme, pour peu que l'on ne confonde celui-ci avec le temps présent tout court. D'autant que d'autres faits justifient de même un tel état des lieux : en étant atteinte en grande partie d'une crise du récit historique, l'histoire de l'art est désormais jugée comme incapable de prolonger et de représenter les pratiques contemporaines de l'art. Cette situation fait qu'à défaut de pouvoir dresser le sort historique des œuvres sous un régime historique bien défini, nous recourons abusivement au contemporain. Ne peut-on pas risquer, selon cette supposition, que l'expansion sans précédent du phénomène contemporain - du moins dans plus d'un de ses aspects - a tendance à substituer la conscience historique classificatrice qui ne semble plus être à l'ordre du jour ?¹⁶ Notre postulat à l'égard du contemporain, tel qu'admis en majeure partie aujourd'hui, en est la résultante, et que nous formulons en ces termes : le statut privilégié actuellement attribué à la notion de contemporanéité dans l'art serait dû, entre autres, à une survalorisation du présent en tant que tel, donc de ce qui s'y fait. C'est ainsi que notre adhésion devenue systémique au contemporain se trouve être inévitablement noyée dans un tel présentisme, que distinguer l'un de l'autre, relèverait d'une tâche ardue. Là encore, il s'agit des deux volets introductifs lesquels introduiront en quelque sorte notre thèse.

2. Pour ce qui est du second, il s'agira d'examiner ce qu'implique le présentisme comme conséquences sur nos modes de rapport temporel avec le sensible d'une manière générale. Mieux encore : la propagation généralisée des appareils de communication, et qui régit depuis peu notre quotidien, s'avère être à son tour génératrice d'une nouvelle temporalité. Compte tenu de cela, concevoir une relation temporelle établie avec un objet, quel qu'il soit, en tournant le dos à cette donnée, est-il possible ? Somme toute, qu'est-ce qu'«être contemporain» au temps des appareils¹⁷ ? Comme nous tenterons de l'analyser, la subjectivité ne se montre pas seulement conditionnée par ces flux temporels nous traversant au quotidien ; bien plus, nous y joignons d'autres facteurs non moins influents, comme l'extension surdimensionnée des réseaux de communication, les médias de masse, et le «court-termisme»¹⁸ que prônent les marchés financiers. En étant, à eux seuls, source d'une temporalité prédominante, généralisée, ces facteurs ne cessent de façonner nos dispositions

¹⁶ Nous faisons ouvertement référence ici à la thèse formulée par Hans Belting dans *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1989.

¹⁷ Quand il s'agit pour nous de traiter cette question à part, nous nous appuyons essentiellement sur les recherches de Jean-Louis Déotte in *L'époque des appareils*, Paris, Lignes & Manifestes, 2004.

¹⁸ Bernard Stiegler, Association *Ars Industrialis*, Manifeste 2010 [en ligne] URL : <http://www.arsindustrialis.org/manifeste-2010>, page consultée le 20 novembre 2013.

perceptives, allant même, dans certains cas - comme nous le vérifierons - jusqu'à, en quelque sorte, les inhiber.

Ainsi nous est-il révélé un arrière-fond présentiste justifiant en quelque sorte la motivation d'un bon nombre de travaux consacrés à la question du contemporain¹⁹, et dont la compréhension véhiculée ne manque pas à son tour d'être dissoute dans cette même configuration commune du temps. Par conséquent, souligner ces considérations, quoique parcourues en survol, aura suffi, pour avertir toute fascination hâtive exprimée vis-à-vis d'un art admis, d'entrée de jeu, comme un fait historique distingué. Comme si le contemporain, dans ce sens, dissimulait l'origine de sa ramification en lui-même, c'est-à-dire en ce qu'il désigne simplement le présent. Alors, compte tenu de tout ce qui précède, comment conviendrait-il de réagir ? Quelle méthode faudrait-il adopter ?

Nous nous sommes proposé, à cet égard, de procéder par une démonstration en trois temps, et dont le déroulement consiste en ceci :

a) À vrai dire, lorsque nous sommes arrivés à esquisser ces deux axes venant d'être énoncés, il nous a aussitôt semblé indispensable d'examiner, avant toute autre chose, les états de la subjectivité à l'épreuve de l'écoulement du temps. Or, à peine notre investigation démarrée, que les enjeux d'une telle piste nous ont été révélés ; le risque étant justement de déboucher sur le problème du temps d'une manière générale, ce qui aurait été pour nous une réelle impasse. Averti quant à l'envergure d'un tel obstacle, nous avons tout de même maintenu le même cheminement, mais avec l'idée de chercher un paradigme selon lequel l'expérience du temps serait susceptible de conditionner la subjectivation, où même la déterminer ; il fallait chercher dans quelle mesure un mode de temporalité quelconque pourrait forger ou même façonner la subjectivité. Pour ce faire, nous avons systématiquement pensé à la réflexion de Gilles Deleuze sur le temps. En effet, dans sa tentative d'échapper au temps chronologique, historiciste, G. Deleuze va chercher une forme d'extra-temporalité, mais qui ne soit pas absence totale de temps (l'éternité) : ce sera l'Aiôn²⁰. Le temps est alors scindé, selon lui, en deux catégories : d'un côté, un temps successif, qui serait celui de la perception présente et de l'enchaînement linéaire des faits historiques, et de l'autre, un temps pure, flottant, qui s'éprouve *en qualité*. De surcroît, la particularité de l'Aiôn, comme nous le vérifierons, réside en ceci qu'il pourrait être constitutif de la subjectivité, dans le sens où Bernard Stiegler

¹⁹ Actuellement, les travaux teintés de cet esprit sont innombrables. À cet égard, nous faisons référence à toute approche du contemporain qui ne reconnaît pas le rôle que joue l'ordre du temps et son impact sur la subjectivité humaine. Les études précédemment citées (notamment celles de C. Millet et d'A. Cauquelin) s'inscrivent dans cette perspective.

²⁰ Ce terme, tiré du grec ancien (*Αἰών*), comporte plusieurs significations, à savoir ; «génération», «âge», «éternité». À travers l'Aiôn, Gilles Deleuze réhabilite le sens immanent que donnent les stoïciens à l'éternité propre à l'instant, un temps qui n'a rien de commun avec l'éternité chrétienne. Ce mode de temporalité sera alors pensé, selon lui, comme l'opposé de Chronos, désignant le temps chronologique successif.

conçoit la *désindividuation* comme résultante de la «destruction du temps»²¹. C'est en vertu de telles considérations autour du couplage «subjectivité/temps» qu'il nous a semblé opportun d'aborder, au tout début de notre raisonnement, la question du contemporain.

b) Ensuite, une fois cette approche du temps et de la subjectivité intégrée dans notre démarche, nous avons repris de nouveau l'expérience du contemporain, mais cette fois-ci en la ramenant à ses paramètres basiques, à savoir un sujet *du même temps*²² qu'un objet. Ce faisant, il nous est dès l'abord apparu que le statut de cette expérience - entendue classiquement comme concordance chronologique - méritait d'être réexaminée davantage. C'est que ; puisqu'il s'agit avant tout, selon l'idée de l'Aiôn que nous venons d'exposer, d'un temps qui saisit en quelque sorte la subjectivité en même temps qu'il l'*affecte*²³, nous avons estimé que l'expérience du contemporain gagnerait à être formulée en termes de *partage*, de «partage des temps»²⁴ proprement dit. Ainsi, selon cette nouvelle formule, nous aurons du moins affranchi l'expérience du contemporain de toute coïncidence temporelle prosaïque. Ajoutons que dans le sillage d'une relation temporelle - fût-ce de contemporanéité - réunissant un sujet et un objet, l'idée du partage présuppose d'emblée interpénétration, interaction, échange, entre la temporalité de l'un et celle de l'autre. C'est sous cet ajustement que nous avons été amené à migrer d'un régime de contemporanéité *temporelle* (du type [de qui/ de quoi]) à un régime de contemporanéité *affective* (du type [*par* qui/*par* quoi]), ce qui ne fut pas sans répercussions - nous le préciserons - sur la suite de notre raisonnement.

c) Comme conséquence directe de ces postulats, il ne nous restait dès lors qu'à trouver le mode de réceptivité adéquat à ce type d'expérience. Cela revenait pour nous à réagir à ces interrogations : comment éprouve-t-on ce «temps mort»²⁵, suspendu, autant que l'a toujours décrit G. Deleuze ? De quelle manière ce partage des temps nous saisit-il ? Une piste de réponse nous semblait, en majeure partie, découler de la question des affects : nous savons, au moins depuis Spinoza, que ceux-ci, quelle qu'en soit la nature, suscitent chez nous des états²⁶. Nous nous sommes donc résolu, après mûre réflexion, de garder en vue ce lien (affects/états), quoique notre principale motivation était surtout, à cet égard, ce que véhicule

²¹ Bernard Stiegler, *aimer, s'aimer, nous aimer, du 11 septembre au 22 avril*, Paris, éditions Galilée, 2003.

²² Par référence à l'origine étymologique du terme «contemporain», précédemment évoquée.

²³ En effet, comme nous le démontrerons à plus d'une reprise, l'Aiôn, selon G. Deleuze, affecte la subjectivité, et par là lui fait accéder à une forme de «co-présence» que celle-ci partage avec le dehors (Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 126). Par ailleurs, qu'il soit le cas ici ou ailleurs dans notre texte, la notion d'«affect» sera employée en préservant la connotation ontologique que lui donne Spinoza, à savoir ce qui relève d'une puissance d'affirmation. Faisant l'objet d'une notion-clé dans notre étude, ce sens sera affiné progressivement au fil des pages.

²⁴ Nous empruntons cette expression à Daniel Arasse dans *Histoires de peintures*, Paris, Édition Gallimard, 2004, p. 337.

²⁵ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, avec Felix Guattari, Paris, Minuit, 1991, p. 149.

²⁶ Baruch Spinoza, *L'Éthique*, Partie III, traduction d'Arnaud Guérinot, [1872], Paris, Les Éditions Ivrea, 1993.

étymologiquement le terme «état» comme sens originel, lequel renvoie, notons-le, à l'immobilité, à l'*arrêt*²⁷. Ainsi tout ce cheminement nous a-t-il servi à esquisser une première ébauche de notre thèse, que nous retenons à présent en ces termes : *être contemporain, ou encore partager ses temps, cela consiste avant tout à éprouver des états, et plus précisément ; des états de conscience*²⁸.

Cette hypothèse émise, nous aurons du moins vérifié une certitude : si l'expérience du contemporain, vue sous cet angle, pouvait opérer dans l'activité créatrice, ce serait sous l'égide d'un état. Et par conséquent, il suffirait de reconnaître une dimension créatrice à cet état, pour qu'une acception d'un contemporain qui serait à son tour *créateur* puisse voir le jour : il s'agit là de ce que nous tenterons de prouver tout le long de cette présente recherche, et principalement à travers les cas d'étude que nous allons aborder.

Afin d'attribuer un statut pratique à notre hypothèse, nous avons été amené à chercher dans un nombre considérable de textes appartenant à différents champs de recherche. Nous l'avons exercé en ayant en vue une grille de lecture deleuzienne de la subjectivité ; soit, un moi²⁹ fêlé, multiple et émancipé de toute pensée d'un sujet clos, prédéfini (en référence au *cogito* cartésien). Bien entendu, le principal objet de notre enquête était d'identifier des expériences de partage d'ordre temporel tel qu'exposées plus haut, c'est-à-dire vécues avant tout comme rapport affectif avec l'autre. Il faut reconnaître que les divers cas que nous avons parcourus dans le champ des arts visuels, en étant fondamentalement voués, asservis au champ de la praxis, ne nous ont pas fourni des pistes fiables dans ce sens : ce sont là des aléas méthodologiques sur lesquels nous reviendrons sans doute. En revanche, c'est en puisant dans quelques textes du Théâtre, de la Littérature et de la Philosophie, qu'il nous a été donné de croiser le type d'expérience recherchée. Réflexion faite, nous nous sommes résolu de nous arrêter sur des passages que nous devons à Nietzsche, Robert Musil, et Jean-Jacques Rousseau³⁰. Toutefois, malgré l'évidente divergence des champs disciplinaires auxquels appartiennent ces trois auteurs, nous avons tout de même été saisi par une intrigante aspiration commune : il s'agit, aussi bien pour l'un que pour les autres, d'une certaine quête d'états, mais surtout d'un moi expérimental disloqué, dissous. En voici sommairement ce qu'il en est :

²⁷ D'après *Le Robert* : «état» : n.m, lat. *status*, de *stare*, signifie : «être debout», s'arrêter.

²⁸ En pensant à ramener ces états à la conscience, nous anticipons en quelque sorte sur nos hypothèses à venir. Car nous aurons à démontrer, une fois ce volet introductif franchi, que cette expérience du partage des temps (et non pas spécifiquement l'Aïôn) telle que nous allons la définir, relève principalement d'un phénomène de conscience.

²⁹ Nous faisons usage de cette notion dans le même sens que celui employé par G. Deleuze et Michel Foucault, à savoir ce qui désigne l'intériorité - fût-ce hypothétique - du sujet.

³⁰ Nous nous proposons de procéder par des lectures correspondant respectivement à des passages extraits des ouvrages suivants : Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : l'anti-œdipe*, éditions Minit, Paris, 2005, Robert Musil, *L'homme sans qualités*, Tome 1, Paris, Éditions du Seuil, 1956 et J.-J. Rousseau, *Rêveries d'un promeneur solitaire*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

- Ce sera sous le spectre d'une analyse deleuzienne qu'il s'agira d'élucider, en premier, une analyse du «délire»³¹ nietzschéen, où celui-ci (Nietzsche) éprouve l'expérience de l'éclatement du moi en une curieuse «série d'états»³², provoquant par là des rencontres dont la temporalité est problématique. Cette expérience est analysée comme relevant d'une certaine *schyze* où Nietzsche identifie des noms de l'histoire (comme Dionysos, le Christ, Phénix) à ses états.

- Ulrich, personnage principal du livre *l'homme sans qualités*³³ de R. Musil, rattache quant à lui à un de ses états d'âme, une scène vécue, un événement. Connu pour être doté d'une sentimentalité quasi-atmosphérique, il décrit un monde étrange où les états d'âme et les événements extérieurs s'enchevêtrent, impliquant par là une synchronie avec le champ environnant en question, fût-ce une perception aussi infime que celle d'un scarabée qui passe³⁴.

- Enfin, la retraite de J.-J. Rousseau, dernier cas abordé, n'est pas sans présenter quelque similitude avec les exemples venant d'être cités. En effet, plongé dans une profonde introspection et bercé par les vibrations de la nature, il se dit vouloir aspirer à un état dépouillé d'agitations extérieures, propice quant à une appréhension meilleure d'un positionnement vis-à-vis de ses contemporains, et qui ne sont à leurs tours identifiés en lui qu'en tant qu'«impressions» dont il conviendrait de questionner les origines. Comme nous le ferons remarquer, il y aurait là à voir un portrait par trop significatif de ce que G. Deleuze appelait «solitude peuplée»³⁵, plus que tout créatrice dans le cas de J.-J. Rousseau puisqu'elle débouche sur le fondement de percepts moraux - œuvre de ce type de rapport établi avec ses contemporains - et qu'on retrouve dans ses *rêveries*³⁶.

L'étude de ces cas tirés anachroniquement de l'histoire, se voulant avant tout une cristallisation concrète du corpus théorique que nous consacrons préalablement à des notions comme celles de «durée», «virtuel», «subjectivité» et «affects», nous permettra d'appuyer nos hypothèses de départ autour de la question du contemporain. Ce que nous souhaitons définir sous l'expression d'«être contemporain [*par qui/par quoi*]» s'inscrira à l'aune de ce registre d'expériences, et dont le dénominateur commun consiste à éprouver à chaque fois, et grâce à

³¹ Il s'agit des correspondances de Nietzsche échangées vers la fin de sa vie, où celui-ci identifie sa signature à des célèbres figures tirées de l'histoire comme celles de Dionysos, Apollon, Le Crucifié ; notamment les lettres envoyées à Franz Overback, Heinrich Köstler, Jacob Burckhardt. Ces lettres sont publiées dans *dernières lettres, hiver 1887 - hiver 1889, de la volonté de puissance à l'antéchrist*, Paris, Éditions Manucius, trad. présentation et notes par Yannick Souladié, 2011.

³² Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : l'anti-œdipe*, op. cit., p. 28.

³³ Robert Musil, *L'homme sans qualités*, op. cit.

³⁴ *Ibid.*, p. 157.

³⁵ Voir la lettre «I» de l'*Abécédaire* de Gilles Deleuze [En ligne] Paris 4 - *Philo Blog d'étudiants en philosophie*, URL : <http://paris4philo.over-blog.org/article-l-abecedaire-de-deleuze-au-complet-61745993.html>

³⁶ J.-J. Rousseau, *Rêveries d'un promeneur solitaire*, op. cit.

un dévouement solitaire, une temporalité de nature qualitative. Certes, le lien avec la contemporanéité, quel qu'elle soit, n'y est pas évident à première vue ; sauf qu'une fois ces lectures entamées, nous aurons vérifié les éléments constitutifs de l'expérience de *partage des temps* telle que nous l'avons introduite théoriquement, à savoir un véritable échange temporel avec le dehors, attribut essentiel de ce que nous emploierons sous l'expression de *moment de partage*.

Remarquons, encore une fois, que ces expériences ne s'inscrivent pas dans un registre de pensée artistique proprement dite : c'est que, tout le long de cette étape de notre étude, toute aspiration à l'exécution matérielle des œuvres ne nous importera peu. Plus précisément, ce qui nous intéresse, c'est que ces cas illustrent pour nous une sorte de climat psychique relevant de l'«avant-réalisation»³⁷, propice quant à toute expérience de partage des temps telle que nous voudrions l'entendre, si bien que les caractéristiques que nous retenons en sont presque une stricte condition d'accès. Cela étant vérifié, ce n'est qu'en progressant, en discutant ces expériences de près, que celles-ci révèlent pour nous, à elles seules, des *dispositions créatrices*, ou encore des «appétits» de créations proprement dits.

Le cas d'Henri Michaux que nous aborderons ensuite et dans la même perspective, en sera un exemple-type, dans la mesure où c'est le passage au faire, dans le sillage de ce même type d'expérience (partage des temps), qui y sera examiné. Nous montrerons que son œuvre constitue bel et bien un modèle pratique représentatif des états de démultiplication du moi (les mêmes rencontrés à travers nos cas d'étude), révélant par là qu'une expérience de partage des temps est réductible à une activité créatrice : quant à nous, affirmons-le définitivement, c'est seulement à travers ces états de conscience supposément *créateurs*, que nous soupçonnons la possibilité d'un sens du contemporain qui ne soit pas orphelin d'une dimension créatrice.

Enfin, sans vouloir nous attarder encore plus sur les différents enjeux qui pèsent sur une telle entreprise - ce qui sera développé par la suite en détails - nous souhaitons ici, compte tenu des constats soulignés, mieux affiner la thèse à laquelle nous nous consacrerons : *le contemporain, entendu sous l'égide d'une expérience de la création artistique, n'est pas tant un qualificatif que l'on attribue à une quelconque production - encore moins une catégorie historique - mais qu'il fait l'objet d'un état de conscience*. Contentons-nous pour l'heure de ce postulat, qui prendra de l'ampleur au fur et à mesure que notre raisonnement progressera. Et si nous tenons à aborder le contemporain comme étant une expérience d'un temps ramené à la conscience³⁸, c'est pour supposer que «ce [de qui/de quoi] on est contemporain», ne l'est que pour autant qu'il nous affecte. En posant cela, il s'agira de prôner une *actualité* des états à

³⁷ Nous désignons par là l'étape qui précède l'exécution matérielle de l'œuvre d'une manière générale.

³⁸ C'est ce qui justifie, malgré la place importante réservée à la philosophie du temps de G. Deleuze dans notre réflexion, notre recours aux études d'Edmund Husserl et de Saint-Augustin en la matière.

rebours d'une prétendue «actualité de l'art» ; c'est seulement à ce prix que notre hypothèse de l'«être contemporain créateur»³⁹ éprouvé comme état de conscience, sera formulée.

Nous voudrions tout de même, avant de clôturer ce préambule, insister sur une dernière remarque non moins capitale : à une valorisation de la notion d'«état» - idée fondamentale articulant nos axes de recherche - nous opérons ses dimensions sémantiques et étymologiques. Nous employons ce terme en tant qu'il signifie un *temps d'arrêt*, une certaine attitude de l'esprit faisant face à un quotidien en perpétuelle agitation et dont l'issue serait essentiellement la vie appareillée que nous menons, sinon la vitesse que prône délibérément le présentisme. Le sens de l'«état» entendu sous cette optique sera à ce prix une condition d'accès à une temporalité au moins «extra-présentiste», sinon singulière, où il est possible de rencontrer des entités (individualités étrangères, impressions, souvenirs lointains, etc.) baignant dans une temporalité purement intérieure. Nous tiendrons alors à définir cette expérience du contemporain sous la supposition d'un état singulier où l'autre agit sur nous en guise d'un affect «en excès», laissant place à une opération de *désobjectivation*. Du sillage de cette aspiration *impersonnelle*, une disposition créatrice sera par ailleurs identifiée à travers ces états.

Au demeurant, il sera rendu compte, chemin faisant, que considérer le problème du contemporain sous cet angle, nous confronte progressivement à un glissement vers le champ de la réceptivité en général. Comme nous aurons l'occasion de le vérifier d'un bout à l'autre de notre thèse, une tentative de revisiter les cas d'études choisis à l'épreuve de l'emprise du présentisme nous incite à aborder le problème du contemporain, non plus du point de vue de ses critères (ce n'est plus pour nous un problème de discernement), mais de celui de nos *capacités réceptives*. Il en va ainsi que l'homme dont l'individualité est noyée dans les vicissitudes des réseaux, peine à éprouver ce type d'expérience de partage de temps, envahi qu'il est par une temporalité *collective* et sociétale, celle des réseaux et des technologies de communication. À cet égard, nous serons contraint de ramener toute idée d'une «crise du contemporain» - si répandue de nos jours - au mode d'être du sujet au monde, et non, comme on aurait tendance à le croire, à un problème d'ordre de critères. La raison étant que, si l'expérience de l'Aiôn comme temps fondamental, repose sur notre capacité de recueillir des affects, un homme «désaffecté»⁴⁰, ne peut qu'être saisi par une «durée intérieure»⁴¹ lui faisant défaut, et ne s'acharnera alors sur le contemporain que quelque part par ce qu'un certain sens

³⁹ Nous utilisons désormais tantôt cette expression, tantôt le «contemporain créateur», afin de désigner notre principale hypothèse de recherche.

⁴⁰ Selon l'expression de Bernard Stiegler in *États de choc : Bêtise et savoir au XXIe siècle*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 2012.

⁴¹ Nous désignons par cette expression une temporalité qui soit réservée intrinsèquement au sujet. Mais dans le contexte de notre étude sur le temps, nous abordons cette notion d'un point de vue bergsonien.

du présent lui échapperait. Cette vision du temps, articulant une interactivité entre la trilogie subjectif/virtuel/affect, fonctionne pour nous comme une clé de lecture de cette temporalité problématique propre à l'état de toute subjectivité éclatée et diffuse⁴² telle que nous l'endurons aujourd'hui, indispensable quant à une prise en compte des conditions de contemporanéité du sujet : nous y reviendrons d'une manière plus détaillée au moment opportun.

Enfin, nous ferons remarquer que, s'acheminant vers sa fin, l'aiguillon de notre discours se dirigera progressivement vers une valorisation de l'entretien de la «vie intérieure»⁴³ et de tout ce qui s'inscrira sous le registre des «techniques de soi». C'est qu'il nous sera révélé, par ailleurs, que les expériences relatives à nos cas d'étude font l'objet d'une *augmentation perpétuelle de soi* : notre principale tâche consistera à vérifier que c'est dans ce même processus que gravite quelque part un point de convergence possible réunissant l'activité créatrice [de soi/de quelque chose] et le contemporain, clé de voûte de notre thèse.

⁴² Nous nous basons, à ce propos, sur les conférences données par Pierre-Damien Huyghe, dans le cadre du séminaire intitulé : «*Ici et là*», *les formes de la conscience à l'époque de la reproduction*», Maison populaire de Montreuil, Centre Mira Phalaina, février 2004 [En ligne] URL : <http://www.maisonpop.fr/spip.php?article572>.

⁴³ Henri Bergson, *Durée et simultanéité : à propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Librairie Félix Alcon, 1922. p. 54.

1^{ère} partie : Le contemporain : concepts, enjeux et différents usages

Introduction

À travers ce volet introductif de notre étude, nous nous proposons, une fois que nous aurons parcouru un ensemble de considérations anachroniques autour de la notion du «contemporain», d'en esquisser sommairement un état des lieux propre aux acceptions les plus admises parmi nous. Cette tâche s'effectuera selon un critère bien défini, à savoir qu'il s'agira surtout d'un échantillon de discours représentatifs d'une pensée ambiante relative au contemporain, écho d'une assimilation communément admise de celle-ci. En examinant cette notion dans un champ de référence élargi et varié, il sera alors question d'identifier les spécificités de celle-ci et les différentes dimensions conceptuelles auxquelles elle renvoie selon les divers contextes. Toutefois, en soumettant quelques-uns de ces travaux au prisme de notre problématique de départ, certains de ces aspects se révéleront insuffisants pour couvrir la totalité de nos interrogations préliminaires autour de la question du contemporain, tel que nous voudrions l'entendre.

Qui plus est, quelque soit l'angle sous lequel on envisage le contemporain, nous sommes inévitablement confronté à une idée que nous nous faisons de l'«art». En effet, nous ferons préalablement remarquer que toute étude menée sur l'origine historique de l'expression «art contemporain» s'avère, à l'examiner de près, comporter, sous plus d'un aspect, une contradiction. Car déjà, une généalogie de cette expression prise dans son sens le plus général - à savoir l'«art d'aujourd'hui» - ne peut qu'être rebelle à toute tentative de périodisation propre à une quelconque approche historiciste, n'ayant de sens que pour autant qu'elle se penche sur une matière historique où les événements se succèdent chronologiquement. Nous n'aurions donc pas procédé à un tel choix, si nous n'avions pas été amené à adhérer à la stricte nécessité méthodologique consistant en rien d'autre que de vouloir se familiariser avec cette expression qui justement demeure, à plus d'un égard, équivoque.

D'une manière générale, une vue schématique des différents modes d'appropriation du concept du contemporain que l'on exposera, nous révèle qu'à chaque fois qu'il s'agit du contemporain comme notion employée dans le champ dit des «arts», nous avons affaire à deux types de discours. Le premier se veut fondamentalement historiciste, accordant au contemporain le privilège d'une période historique inhérente à la modernité selon qu'il en est le prolongement ou la rupture, et dont l'approche descriptive et classificatoire n'attribue souvent pas une fonction à l'art autre que celle d'un statut historique esthétiquement distingué. En parcourant les discours dont il sera question ici, il s'agira pour nous de les répertorier selon un certain critère lequel est, le plus souvent, distinctif de l'approche des discours selon qu'ils attribuent ou non la notion de «contemporain» à l'art. De là, nous ferons,

à titre d'exemple, remarquer que pour ce qui est des études dédiées au contemporain dans l'art⁴⁴, tirant leur légitimité de l'idée d'un art perçu avant tout comme phénomène historique dont les critères restent à déterminer, cela n'exclut pas l'omniprésence d'une conscience historique partie prenante de l'intention de ces écrits. C'est dire que dans ce cas, les tentatives de comprendre le contemporain sont ramenées à une certaine compréhension d'une idée faite de l'«art» qui, pour autant qu'elle en constitue le principal objet d'étude, est traitée abstraction faite de son auteur, à savoir l'artiste en question.

Le second se montre réflexif et critique, ne serait-ce qu'en questionnant ce que signifie «être contemporain», plutôt que l'expression «art contemporain». En tant qu'il combine conceptuellement «art» et «contemporanéité» séparément, il en arrive à attribuer le qualificatif contemporain non pas à des œuvres, mais à une certaine attitude de l'homme envers le présent auquel il est confronté. Or, pour l'un comme pour l'autre, passant sous silence certains paramètres que nous estimons pourtant propices faire avancer notre raisonnement (comme la temporalité intrinsèque aux œuvres ainsi qu'au sujet), cela constitue pour nous un prototype représentatif nous permettant de mieux déceler une des principales sources de stagnation de notre compréhension du contemporain, autrement qu'un phénomène purement historique, désignant une forme d'art particulière. Ainsi, quoiqu'on en retienne certaines idées, mentionner ce qui à nos yeux relève des limites de ces discours, constituera pour nous la principale ligne directrice des pistes réflexives par quoi nous tâcherons d'explicitier plus tard notre hypothèse autour du contemporain créateur.

Enfin, nous tenons à préciser qu'une telle étape ne s'éloigne guère de notre principale interrogation préliminaire, à savoir la façon dont notre compréhension du contemporain - du moins dans quelques-unes de ses acceptions - pourrait engager notre compréhension de la création artistique, et par là, s'affranchir de toute éventuelle confusion avec le «présentisme», notion qui sera élucidée à part dans une étape ultérieure.

⁴⁴ Citons en l'occurrence les études de Catherine Millet, Nathalie Heinich et Anne Cauquelin, que nous aborderons dans le présent chapitre, et dont nous avons déjà mentionné les titres dans l'introduction générale.

1 - Des différents usages du «contemporain» comme qualificatif

1.1 - Définitions

D'une manière générale, et comme nous allons le faire entendre ici, la référence au contemporain rend compte d'un souci de périodisation⁴⁵. Une des définitions les plus admises du contemporain serait ce «qui est du même temps, qui est de notre temps», tel que nous l'apprend techniquement *le Robert*. Du côté de la langue philosophique, Christian Godin propose pour «contemporain» une définition, certes la plus commune, à savoir le «fait d'exister à la même époque ; caractère de ce qui est contemporain»⁴⁶. Remarquons a priori que, pour l'un comme pour l'autre, l'idée d'une co-temporalité est ici maintenue. Par ailleurs, le qualificatif contemporain peut être postposé : on dit qu'on est «contemporain(e) de/ou», ce qui signifie ce qui existe en totalité ou en partie pendant la même période (que) : soit une agrégation d'éléments sensiblement contemporains⁴⁷.

Toutefois, dans le cadre de notre étude en la matière, nous ne pouvons, bien entendu, nous contenter d'un sens strictement étymologique de ce terme, puisqu'il ne recouvre nullement l'intégralité de nos interrogations ; d'autant que ce qualificatif revêt, de par son usage assez diversifié selon les contextes, un sens équivoque, voire problématique. Car après tout, soit dit en passant, à s'en tenir à l'expression «art contemporain» en tant que renvoyant à un art historiquement distingué, ne pourrait-on pas dire que selon les époques, il y a toujours eu de l'«art contemporain» ? En effet, Le Morfaux-Lefrance ne dit pas le contraire quand il indique, en remettant en cause la surestimation et l'emploi excessif que connaît l'expression «art contemporain» aujourd'hui, que cette expression est en elle-même vide de sens, en rappelant seulement qu'à toutes les époques, il y eut *des* arts contemporains. Sauf qu'employée d'une façon relativement excessive depuis la fin du XX^{ème} siècle, elle ne correspond à aucun style dominant, à aucune époque précise ; il s'agit seulement de s'opposer à un art qui se définissait déjà comme moderne et de surenchérir sur le goût de la nouveauté⁴⁸. Dans un autre registre de pensée, Georges Canguilhem, soulignant les conditions d'une contemporanéité qui n'est pas à ses yeux limitée à un quelconque «état civil», tient ces propos: «rien n'est plus périlleux et décevant que de vouloir, à toute force logique, que des contemporains selon l'état civil soient aussi des contemporains par la communication intellectuelle»⁴⁹. Bien que cette considération semble occulter, en quelque sorte, une certaine vision élitiste du contemporain exprimée ici

⁴⁵ Christian Ruby, *Devenir contemporain ? La couleur du temps au prisme de l'art*, Paris, Édition du Félin, 2007, p. 18.

⁴⁶ Christian Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard-Éditions du Temps, 2004.

⁴⁷ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Presses universitaires de France, 1957, p. 126.

⁴⁸ Louis-Marie Morfaux (dir.), Jean Lefrance (dir.), *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 2005.

comme signe de distinction, cette idée de la «communication intellectuelle» présuppose des critères autres que ceux de la simple concordance chronologique que procure naturellement tout état civil, ce qui revient à reconnaître à cette notion le privilège de se démarquer de la moindre contrainte d'ordre social. N'est-ce pas dans le même sens que Jacques Derrida écrivait : «on peut être le contemporain «anachronique» d'une génération passée ou à venir»⁵⁰? Rien ne nous empêche, à cet égard, de joindre à cette dimension anachronique du contemporain - quoique poussée ici un peu plus loin - un des mécanismes générateurs de la mode, à savoir : «citer» et de cette manière, réactualiser un moment quelconque du passé»⁵¹. Dans la même optique, au XVIII^{ème} siècle à Paris, on disait d'une femme élégante qu'«elle est contemporaine de tout le monde»⁵².

Dans certains cas tirés de la littérature, la contemporanéité désigne tout de même selon divers usages, ce qui relève «du même temps que quelqu'un/quelque chose» ; mais ce qui diffère d'un usage à un autre, c'est à chaque fois de quoi l'on est supposé être contemporain, c'est-à-dire l'objet de cette temporalité commune en question. Cette considération rend compte déjà de l'un des aspects de notre étude sur cette notion et qui repose essentiellement sur comment/où situer cette concordance de temporalité : «c'est le passé seul dont je suis contemporain»⁵³, écrit Roger Martin du Gard dans ses *souvenirs*. Il est clair que selon cette affirmation, le sens attribué au contemporain ne désigne aucunement le présent ou une quelconque actualité. Dans le même esprit, parlant d'un monde futur, une époque à venir imaginée et dont l'ombre est déjà projetée sur le présent, Gérard, auteur et personnage principal du roman *Passage de Milan* de Michel Butor dit, à propos de Léon Wlucky : «il est bien certain que ce que je décris en réalité c'est l'état de choses contemporain à mon auteur, ce qu'il prend pour donné»⁵⁴.

Toujours en ce qui concerne la contemporanéité qui ne désigne pas forcément, comme il est courant, le présent - en parlant du critique Jules Lemaitre, à propos duquel il dit qu'«il n'est probablement pas le meilleur critique de son temps»⁵⁵, Albert Thibaudet affirme ceci : «un de ces normaliens émancipés [...] dont la solide culture forme un acquis, un passé, qu'ils respectent, mais qui ne les intéresse plus bien profondément, et par-dessus lequel ils sont

⁴⁹ Georges Canguilhem, *La formation du concept de réflexe aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles*, Paris, PUF, 1955, p. 172.

⁵⁰ Jaques Derrida, interview in *Le Monde*, 19 août 2004.

⁵¹ Giorgio Agamben, *Qu'est ce que le contemporain ?* Rivages Poche, Petite Bibliothèque, édition Payot et Rivages, 2008, p. 33.

⁵² *Ibid.*, p. 31.

⁵³ Roger Martin du Gard, *Souvenirs autobiographiques et littéraires, Œuvres Complètes*, I, Gallimard, Pléiade, 1955, 1943, p. CXXI.

⁵⁴ Michel Butor, *Passage de Milan*, Paris, Editions Minuit, 1954, p. 153.

⁵⁵ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature Française de 1789 à nos jours*, Paris, Librairie Stock, 1936, p. 459.

impatiens de sauter pour entrer dans le contemporain»⁵⁶. Le personnage en question se trouve ainsi dans une étrange situation ; il n'est pas vraiment «dans le contemporain» proprement dit, mais en permet pourtant l'accès. Le passé, son passé, constitue en quelque sorte un obstacle qui pèse tellement sur lui, qu'il peine à accéder au temps présent.

Par ailleurs, le contemporain pourrait aussi désigner, non pas seulement le présent comme donnée temporelle, mais une réalité qui lui est relative, c'est-à-dire un quelconque état des lieux sociétal. C'est dans ce sens qu'en évoquant la photographie d'Emil Schutless, intitulée *Rue de la Nouvelle-Orléans*, René Huyghe fait un constat général sur le contemporain en ces propos : «notre contemporain est requis de ne plus vivre que par ses sensations et surtout celles du regard»⁵⁷. Par l'expression «notre contemporain», il est ainsi question des caractéristiques du présent comme réalité éprouvée, l'état des lieux d'une éducation esthétique propre à l'époque en question. À ce prix, R. Huyghe n'ajoute-t-il pas plus loin : «voir, voir ! Éprouver par la vue, jouir par la vue, apprendre par la vue n'est-il rien de plus pressant pour l'homme d'aujourd'hui ?»⁵⁸ ?

C'est ainsi que, compte tenu de la pluralité des différents usages que peut avoir le qualificatif «contemporain», nous ne pouvons désormais que nous doter davantage de la vigilance nécessaire à chaque fois qu'il s'agit pour nous d'employer ce concept. Prendre en considération cette pluralité, l'admettre surtout, demeure pour nous une nécessité méthodologique, conformément à ce constat que l'on doit à Christian Ruby : «nous nous sommes amputés d'une capacité à nous inquiéter de la multiplicité des conceptions possibles de la contemporanéité dans laquelle nous nous inscrivons, afin de juger celles qui en éclairent la transgression envisageable»⁵⁹. Il semblerait que nous ayons la pensée le plus souvent paralysée par des dualités binaires comme «présent-passé», «modernité-contemporanéité», ou encore, que nous tenions tellement à la prétendue exclusivité de l'époque qui nous est donnée de vivre, que cette «multiplicité des conceptions possibles de la contemporanéité» ne nous interpelle justement pas assez.

De là, nous pouvons constater que, bien que la contemporanéité exprime étymologiquement l'idée d'une synchronisation des temps ; pour autant, cette définition n'est pas vierge de toute approche anachronique, voire intemporelle. Il s'avère alors envisageable de retenir de ce bref aperçu sur quelques usages techniques du terme «contemporain», qu'il s'agit là, non pas d'un qualificatif exclusivement voué à une période de l'histoire ou du présent, mais pouvant par ailleurs désigner une certaine réalité présente des choses, ainsi que

⁵⁶ *Ibid.*, p. 460.

⁵⁷ René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Paris, édition Flammarion, 1955. p. 19.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁹ Christian Ruby, *Devenir contemporain ? La couleur du temps au prisme de l'art, op. cit.*, p. 7.

des cas d'histoire différents des expériences que partagent communément la plupart d'entre nous. L'assimilation du qualificatif «contemporain» est plus complexe lorsqu'il est confronté à une entité aussi équivoque que celle qu'on nomme par convention «art» ; ce qui entraîne forcément l'ambiguïté de l'expression «art contemporain». Quand il s'agit d'art, désigner ce qu'on souhaiterait faire entendre sous le nom d'«art contemporain» présuppose des critères distinctifs, ce qui se différencie forcément de toute vision globale de ce qui se fait au présent.

1.2 - Le contemporain : prémisses d'un «fait» reconnu comme tel

Une étude menée autour des origines historiques ou autres, de l'émergence progressive de l'expression «art contemporain» - aussi fréquente qu'elle soit aujourd'hui encore - et ayant principalement comme objet de conférer le sens du «contemporain» en question à une forme d'art supposée être distinguée, ne peut que rendre compte d'une certaine assimilation, sinon d'un usage, fût-ce provisoire et hypothétique, de ce concept⁶⁰. C'est dire que toutefois, celle-ci n'échappe pas à une réduction de l'art à un prétexte, pris dans le seul but de légitimer l'intérêt que l'on porte souvent vis-à-vis du contemporain d'une manière générale.

Ce faisant, en exposant ainsi un bon nombre de tentatives de périodisation autour de cette expression, nous procéderons par une mise en dialogue entre différentes versions en la matière, afin de souligner les paradoxes et les difficultés menaçant une telle entreprise, et par là, mettre en exergue l'importante dimension historique à quoi on ne cesse de reconnaître cette notion. Il s'agira de déceler qu'au fond, comme nous nous proposons de le montrer ici, ces discours admettent comme ambition première l'examen - non sans quelque recours à un détour par l'histoire - d'un fait intrigant, voire préoccupant, c'est-à-dire «digne» d'être retenu et étudié : c'est que le «contemporain» apparaîtra le plus souvent comme ramené à être qualifié d'un phénomène dont les attributs sont teintés de quelque chose qui serait de l'ordre d'une rupture historique.

Ainsi, toujours selon cette perspective, ne nous étonnerons-nous pas de remarquer, au moins dans la partie qui suit, que des recherches comme notamment celles de Catherine Millet, Anne Cauquelin, Nathalie Heinich, et qui constitueront un échantillon représentatif de ce volet introductif de notre étude - quoique différentes quant à leurs approches - ne véhiculent pas moins un mode intentionnel d'étude, en quelque sorte convergeant. C'est qu'il s'agit dans la plupart des cas d'identifier le «contemporain» comme, d'entrée de jeu, le corollaire d'un objet (la production artistique dans ce cas), c'est-à-dire d'un phénomène socioculturel particulier et donc digne d'être examiné de près.

⁶⁰ Précisons que l'examen mené autour de l'émergence de cette forme d'art ne constitue pas notre principale préoccupation. Il servira plutôt de prétexte, afin de mettre à jour l'intention ainsi que l'approche utilisées à travers les exemples d'étude dont il sera question.

De là, il en ressort pour nous, en parcourant ces travaux à l'aune de nos postulats préliminaires, une double tâche, se voulant démonstrative plus que tout, et dont les aspects s'avéreront pourtant complémentaires : d'un côté, il s'agira de périodiser les prémises historiques de l'émergence progressive qu'avait connue l'expression «art contemporain» au moment où celle-ci avait commencé de jouir d'un statut privilégié ; ce qui reviendra à se demander, historiquement parlant, quand cette expression a commencé à s'imposer comme désignant une forme d'art particulière se démarquant de ce qui se faisait auparavant⁶¹. De l'autre, il s'agira, tout en mettant en relief la connotation descriptive attribuée au contemporain, d'examiner enfin la manière dont ce qualificatif est à chaque fois employé, ce qui constitue le but méthodologique réel de cette étude.

En effet, autant les conditions d'émergence de cette notion, que ses modes d'appropriation, varient selon les études qui lui sont consacrées, ainsi que les définitions que l'on en fait à chaque fois. En général, il est question d'appuyer une ligne argumentaire par les facteurs et les différentes caractéristiques distinguant ce à quoi fait référence cette notion. C'est ainsi que, selon C. Millet, «au XIX^{ème} siècle, «contemporain» a tendance à désigner le tout-venant de la production artistique»⁶², «tout venant» qui n'est pas nécessairement «moderne», c'est-à-dire un art qui se montre distingué de ce qui se pratiquait avant son émergence, mais reconnu comme fraîchement récent.

Selon une autre définition attribuée à cette notion, et que l'on doit à Éric Daragon, le certificat d'histoire de l'art moderne faisait commencer le contemporain vers 1800 et le moderne à la Renaissance. E. Daragon, se référant à l'organisation des études d'histoire de l'art faite vers 1960 à la Sorbonne, considérait qu'un goût pour ce qui relève de l'actualité ambiante et du présent en général, avait commencé à voir le jour en 1818, date correspondant à l'ouverture du musée de Luxembourg qui fut jusqu'en 1973 le musée des artistes vivants : «la notion d'art contemporain distinct est liée à l'apparition du musée classique, le Louvre»⁶³. C'est ainsi que le Louvre, miroir du goût officiel de l'époque, était à même de véhiculer une certaine assimilation du contemporain, faisant écho dans des revues comme *La Revue contemporaine* fondée en 1852⁶⁴. Pour E. Darragon, le musée comme phénomène culturel avait contribué à l'émergence de ce qualificatif ; conscience d'un présent a-historique dans

⁶¹ Nous ferons remarquer au passage qu'une telle tâche est indissociable d'une étude du contenu de l'objet en question - à savoir cette forme d'art supposément particulière - ce qui nous amènera à en esquisser certaines caractéristiques.

⁶² Catherine Millet, *L'art contemporain*, Paris, Collection Flammarion, 1997, p. 17.

⁶³ Eric Darragon, introduction du chapitre II intitulé «Quand et comment débute l'histoire de l'art contemporain/modern art ?», acte de colloque : *Où va l'histoire de l'art contemporain ? Objets, méthodes, territoires*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, 16-17-18 février. Sous la (dir.) de Laurence Bertrand Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guilbaut et Gérard Monnier, Paris, L'image/ Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1997, p. 61.

⁶⁴ *Ibid.*

l'air du temps. Selon lui, la notion de «contemporanéité» est liée à la naissance des musées⁶⁵ et à l'historicisme. En confrontant anachroniquement différentes œuvres appartenant à des répertoires d'ordre divers, il part de l'idée d'un musée entendu comme phénomène culturel qui saurait créer des simultanités historiques, pouvant actualiser, par là, un passé sous le joug de l'exigence esthétique de l'époque.

Il est à cet égard important de signaler que, depuis le XIX^{ème} siècle, on pouvait déjà parler d'un goût pour la contemporanéité, allant progressivement jusqu'à devenir presque excessive. Gustave Courbet n'avait-il pas déclaré, en 1861, que «l'art historique est par essence contemporain»⁶⁶ ? Là encore, l'historicité est entendue comme le garant d'une certaine permanence, sinon d'une vie historique des œuvres à travers le processus chronologique linéaire du temps, ce qui donne au contemporain le sens d'une actualité invulnérable aux contingences des événements. Par conséquent, nous pouvons, a priori, remarquer que le contemporain dans l'art admet une dimension qui, à la fois échappe à l'histoire, et est inexorablement condamnée par elle, ce qui rend plus complexe la conceptualisation de cette notion ainsi que son usage en tant qu'instrument de périodisation.

Il en va de même des époques historiques où l'on aperçoit un regain d'intérêt pour le passé, mêlé d'un ancrage dans le présent. C'est ce qui fait l'objet, par exemple, de la constatation d'Henri Focillon, historien, à propos d'un présent qu'il trouve synthétique et totalisant : «nos contemporains [...] essaient de ressaisir l'unité, chacun d'eux veut se refaire une éducation totale [...] Cette grande époque tumultueuse semble résumer et même contenir toute l'histoire de l'art. Passionnément elle en a scruté les origines»⁶⁷. À en croire cette affirmation, n'a-t-on pas affaire à un état contemporain des choses où le présent constitue, en quelque sorte, moins une période de l'Histoire, qu'il en est à lui seul la force synthétique ?

1.3 - Caractéristiques générales de l' «art contemporain»

S'adonner à identifier son objet d'étude - à savoir ce qui est supposé ici relever d'un art à quoi le qualificatif «contemporain» correspond - demeure une tâche qui se veut le plus souvent tributaire de celle de relever certains traits caractéristiques (esthétiques, historiques, stylistiques ou autres) propres à cet art, et dont la fixation des critères ne va sans quelques difficultés. C'est dans ce sens qu'à titre d'exemple, A. Cauquelin souligne que les caractères de l'art contemporain sont dus principalement à une nouvelle société qu'est celle de

⁶⁵ Nous pouvons citer, à titre d'exemple, le Muséum de la République en 1793, le Musée du Luxembourg 1937 et le Musée Olympique de l'École Vivante des Beaux-arts.

⁶⁶ Gustave Courbet, *Peut-on enseigner l'art ?*, Caen, L'Échoppe, 1986, pp. 13-14.

⁶⁷ Cité par Eric Darragon, «Quand l'histoire de l'art devient contemporaine ou le syndrome des dernières pages», *op. cit.*, p. 74.

l'information⁶⁸, ou encore, N. Heinich identifie la pratique contemporaine de l'art comme attribut social concret découlant d'un paradigme⁶⁹. Nous y reviendrons avec plus de détails au fil des pages qui vont suivre.

Du reste, nous ne pouvons nier que, pour autant que ce concept était dans l'air du temps au XIX^{ème} siècle (date correspondant à son émergence progressive) la préoccupation majeure des principaux ouvrages actuels autour de l'expression «art contemporain» n'en est toutefois qu'un prolongement, voire une mise en pratique généralisée. C'est que cette expression, souvent l'œuvre d'un usage langagier systémique, manifeste le plus souvent des caractéristiques particulières à quoi on reconnaît ce que nous appelons aujourd'hui encore, peut-être au nom de quelconques préjugés populaires : «art contemporain». Cependant, avançons à juste titre que cette nomination apparaît le plus souvent comme étant une pratique génératrice de critères (esthétiques, stylistiques ou autres), un instrument de classification répertorié sous l'égide duquel on dresse la production artistique relativement récente. À cet égard, nous pensons notamment au cas des arts dits «technologiques», aux formes d'art dont l'apparition historique est relativement récente comme les performances et les installations, et qui semblent jouir, par les temps qui courent, d'un statut privilégié⁷⁰.

Nous devons alors reconnaître qu'à chaque fois qu'il s'agit de l'expression usuelle «art contemporain», cela renvoie forcément, peut-être plus que tout aux yeux d'un public non averti, à une mouvance artistique dont les traits sont si explicites qu'il serait inutile d'en relever les spécificités. On n'a qu'à penser, par exemple, à la réputation à caractère globalement provocateur et ludique de cet art. Cela dit, notons tout de même que les confusions autour de l'usage de cette expression ne sont certes guère des moins fréquentes : en une entité conceptuelle uniforme, nous avons souvent affaire à des agrégats de formules comme «art contemporain», «art vivant», «art d'aujourd'hui» et «art post-moderne», ce qui se justifie par le fait que de telles nominations tirent leurs fondements, autant d'un souci de découpage historique, que d'une grille de distinction esthétique. Christian Ruby ne signifie pas autre chose en tenant ses propos : «la définition de l'«art contemporain» n'est pas dissociable des mouvements de pensée et des réflexions»⁷¹. Ainsi, désigner une forme d'art qui soit destinée à être attribuée au qualificatif «contemporain», présuppose des critères distinctifs qui ne sont pas toujours suffisamment saisissables, pour se différencier des mouvances communément déployées dans l'air du temps.

⁶⁸ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁹ Nathalie Heinich, *op. cit.*

⁷⁰ Christian Ruby, *op. cit.*, p. 27.

⁷¹ *Ibid.*

Toujours est-il que, abstraction faite de ce qu'implique l'expression «art contemporain» comme considérations conceptuelles et historiques, et à s'en tenir seulement au genre d'art auquel celle-ci renvoie vulgairement - un art du concept connu pour son aspect léger et volatil, au point de l'identifier à un art «à l'état gazeux»⁷² - on est souvent enclin de la ramener à l'urinoir détourné⁷³ de Marcel Duchamp, à quoi on reconnaît peut-être le plus une des premières, si ce n'est la première déclaration de la faillite historique de la jouissance rétinienne que procure habituellement la peinture. Mais, du moment où ce qui se produit dans ce champ de productivité artistique, aussi tumultueux qu'il puisse être, n'est pas dans sa totalité fidèle à cette attitude duchampienne provocatrice, le sort historique de cette œuvre demeure vague, rebelle à tout concept-valise au nom duquel l'on prétend émettre un jugement d'ensemble. Ouvrant le champ de la praxis à un public qui se veut de plus en plus large, les pratiques artistiques divergent au point de parler d'«art synthétique» et «généralisant», défiant la loi des frontières et des identités, conformément à cette affirmation de Pierre Restany : «si l'art exprime la réalité de la vie dans sa totalité substantielle, il ne peut reconnaître la moindre limite dans ses moyens d'expression»⁷⁴. L'artiste, qui s'avère être «un homme comme un autre», rend donc compte du monde de l'«art élargi», expression chère à Harold Rosenberg, monde d'autant perméable qu'il est en perpétuelle expansion. C'est sur ces constats descriptifs, fruit d'observations objectives, que nous voudrions nous pencher ici.

Il y a d'abord à remarquer dans cette forme d'art, une certaine distanciation séparant l'artiste de ce qu'il fait. Cela est dû principalement au fait que l'art d'aujourd'hui tire son essor de la propagation des lieux d'exposition et des musées durant les trente dernières années et qui constitue déjà à elle seule un des facteurs ayant favorisé la naissance de ce que nous appelons vulgairement «art contemporain». Cela ne contredit en aucun cas les propos de Jean-Marc Poinot qui soutient qu'une histoire de l'art contemporain s'est constituée à travers «un coup d'accordéon et le développement de l'activité des institutions et du marché dans les années 70 et 80»⁷⁵. Cette réalité fait écho dans l'«exposition» en tant qu'événement qui, à elle seule, en tant que phénomène culturel institutionnel, consiste selon lui, en un passage d'un régime «autographique» à un régime «allographique» : «l'exposition contribue ainsi à rendre possible la production d'œuvres ou de prestations esthétiques dont les composantes n'ont parfois aucun lien avec l'auteur de la prestation»⁷⁶. Ainsi cette mise à distance, cultivée par le

⁷² Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Editions Pluriel, 2001.

⁷³ Le titre de l'œuvre est «Fontaine». Il s'agit d'un des plus célèbres *ready-made* de Marcel Duchamp qui date de 1917, présentant un urinoir en porcelaine renversé et signé «R. Mutt».

⁷⁴ Pierre Restany, *L'autre face de l'art*, Paris, Editions Galilée, 1979, p. 478.

⁷⁵ Jean-Marc Poinot, *L'art contemporain, actualité et temporalité*, op. cit., p. 470.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 476.

phénomène d'exposition, nous rappelle en l'occurrence la démarche artistique prônée par Andy Warhol, affirmant lui-même le caractère quelque part impersonnel : «à la base de mes programmations, écrivit-il, nous serons en mesure de recréer toutes mes œuvres, mais aussi celles, innombrables, que la machine nous proposera»⁷⁷. Une adhésion à un supposé air du temps, se caractérise donc par une légèreté libérant l'artiste du moindre fardeau historique. L'exposition, de par sa fonction de monstration, participe en quelque sorte à une accentuation d'un fossé entre un artiste démystifié et ce qu'il montre ; ce qui fait que s'appliquerait peut-être, sur tout ce qui se fait au nom de cet art démocratisé et ratissant toujours de plus en plus large, l'expression frivole selon laquelle «il y a place à tout le monde».

Un autre trait de cette forme d'art est signalé par C. Millet, pour qui l'inclination d'un nombre considérable de pratiques vers un certain goût de ce qui relève du quotidien, n'est pas sans quelques conséquences sur sa curieuse popularité. Si, comme celle-ci l'affirme, «l'art est devenu contemporain en nous parlant de notre vie de tous les jours»⁷⁸, cela constitue un angle d'observation commun, légitimant un usage assez fréquent de la formule «art contemporain». Rappelons à ce titre que Pierre Restany, en fervent avocat des Nouveaux Réalistes, considère que les artistes sur qui s'applique l'adjectif «contemporain», sont ceux qui regardent la rue comme un tableau. La contemporanéité ainsi admise dans le langage courant, s'avère alors projeter ses racines, en grande partie pour ne pas dire totalement, dans une acception d'un art orienté vers la vie prosaïque, ressource inépuisable d'inspiration artistique. Une esthétisation de la vie quotidienne s'avère dès lors une des démarches desquelles est parti ce même mouvement qui nous parvient aujourd'hui sous le nom d'«art contemporain». Sous cette optique, si on se place du côté du prétendu rapport de l'«art» et de la «vie», il est possible de ramener historiquement l'art contemporain à 1913, date à laquelle M. Duchamp a réalisé ses premiers ready-made. C'est ainsi que «La Roue de bicyclette»⁷⁹ bouleverse les canons esthétiques habituels de l'époque pour donner à voir la «beauté»⁸⁰ d'un produit industriel dans toute sa brutalité. Un peu plus tard, Kurt Schwitters vient rejoindre M. Duchamp en 1919, avec ses collages⁸¹.

Si le qualificatif «contemporain» s'est progressivement substitué à «quotidien», c'est aussi en vertu d'une tournure qu'a connue l'art à l'époque : la frivolité des années 60 voulait que l'art soit avant tout «social», c'est-à-dire partie intégrante, voire critique des mœurs de la

⁷⁷ Andy Warhol, cité par Catherine Millet in *L'art contemporain, op. cit.*, p. 28.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁹ Métal, bois peint, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm, 1913, Paris.

⁸⁰ À la même période, Walter Gropius, dans son manifeste du Bauhaus, soulignait la beauté de la fonctionnalité de l'objet standard et utile.

⁸¹ Citons en l'occurrence «Collage miroir» (1920-1922), Musée des Arts modernes Paris, assemblage, huile sur miroir collé sur toile - 28,50x11 cm.

société. Il en va des compressions de César Baldaccini, des accumulations d'Arman Pierre Fernandez, mais aussi des mouvements comme l'«op art», l'«art cinétique», «minimal art», «colorfield painting», «Fluxus» jusqu'à ce que surgisse à la fin de la décennie, l'«art conceptuel», l'«anti-form», l'«arte povera», le «land art», le «body art», le «Support-Surface», pour ne citer que ceux-là. Là encore, si on devait se fier à l'inévitable généralité abusive que diffusent parfois certains critiques de l'époque, c'est cette même ambiance culturelle, mariant frivolité et sens critique, popularité et élitisme, qu'on a tendance à nommer, non sans quelque flottement terminologique : «art contemporain».

Toutefois, comme nous venons de l'exposer, l'on aura tôt fait de remarquer que ces approches qui procèdent par un constat de certaines caractéristiques relatives à cette forme d'art, basculent parfois sur des définitions purement descriptives de la notion de «contemporain», allant jusqu'à ramener celle-ci à des propriétés stylistiques générales, voire équivoques (C. Millet qui prescrit un sens du contemporain au quotidien par exemple). Les exemples que nous évoquerons ici seraient d'ailleurs représentatifs de ces approches descriptives, où la notion de «contemporain» se trouve être comme dissoute dans des considérations historiques et culturelles générales.

Le cas de Abdelkébir Khatibi⁸², critique et sociologue marocain, s'exprimant sur le présent de l'art contemporain arabe, nous en fournit un exemple représentatif : «en tant qu'histoire du présent (un présent toujours différé), la contemporanéité est une coexistence de plusieurs types de civilisations, dont chacune est dotée d'un passé plus ou moins ancien et vénérable, de puissance d'invention et de conservation de son patrimoine»⁸³. Partant d'une observation descriptive d'un certain état de lieux de l'art, il est aisé de déceler, à travers ces propos, un arrière-fond culturel et identitaire où le sens attribué à la contemporanéité ne cède nullement la place à une éventuelle tentative de conceptualisation de celle-ci.

Dans son introduction parue dans le catalogue de l'exposition «Art contemporain arabe» tenue à Alger en 2007, l'ex-président de l'Institut du Monde Arabe, Dominique Baudis, bien qu'il traite de l'art contemporain comme notion, tient à plus d'un égard un discours presque analogue à celui de A. Khatibi en écrivant : «la notion de l'art contemporain ici ne peut se concevoir que dans la richesse et la diversité qui forment le monde arabe»⁸⁴. Fondamentalement descriptive autant que celle que nous venons d'évoquer, cette affirmation s'en distingue seulement par le fait qu'elle déploie un écho de nature orientaliste, où l'admiration et le goût de la différence priment sur tout souci d'ordre intellectuel et réflexif.

⁸² Abdelkébir Khatibi, *L'art contemporain arabe*, Éditions Al Manar, 2001.

⁸³ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁴ Dominique Baudis, in catalogue de l'exposition «Art contemporain arabe», Palais de la Culture Moufdi-Zakaria, Alger, 2007.

Du reste - et pour rester dans le contexte culturel propre au monde arabe - Afif Al-Bahnassi va jusqu'à exprimer ses réticences vis-à-vis de la contemporanéité qui, à ses yeux, est une «arme à double tranchant». La contemporanéité (*al-muâssara*) comme phénomène «importé» d'un Occident colonisateur et détenteur des «clés du progrès», demeure à la fois un danger qui menace l'identité et l'authenticité d'un art identitaire arabe mais en même temps, en tant qu'ouverture sur l'expérience de l'Autre, annonce une voie menant à une possibilité de réformes et de développements⁸⁵.

Compte tenu de ces rapides exemples empruntés, la contemporanéité en question serait moins un processus, un concept, qu'un état de fait, une notion pour ainsi dire régie par des paramètres identitaires bien déterminés, ce qui fait qu'elle peine toutefois à s'affranchir d'un phénomène culturel en aucun cas désigné comme problématique. Cette approche descriptive de la contemporanéité, en tant qu'elle semble dénoter moins d'une tentative de théorisation de ce concept, que d'une identification qui se veut savante d'un état des lieux bien déterminé, est-elle apte à impliquer, une fois énoncée, une compréhension de son objet, à savoir la forme d'art en question ? Admet-elle un sens du contemporain autre que celui d'un qualificatif désignant un style, ou une esthétique bien particulière ?

C'est à la lumière de telles interrogations que - sans vouloir trop anticiper sur les conclusions à venir - nous retenons de ce bref aperçu parcouru en survol, le caractère homogénéisant que connaissent les approches descriptives de la notion de «contemporain», ainsi que leur inaptitude à nous en proposer une dimension susceptible d'être émancipée de toute considération d'ordre stylistique.

1.4 - Le contemporain comme syndrome d'une rupture

Force est de constater que, comme nous allons tenter de le montrer ici, maints écrits dédiés à l'art contemporain accordent à celui-ci le privilège d'une rupture historique, ce qui d'ailleurs en constitue par là même la principale motivation. C'est qu'avant tout, ils conçoivent à travers le qualificatif «contemporain», une nomination presque salutaire venant donner sens au sort d'un champ de l'art que l'on ne cesse de juger comme «bouleversé», «intrigant» et «en perpétuel changement». Cette acception du contemporain n'est pas des moins admises : il s'agit de pointer la spécificité distinctive d'une forme d'art non seulement nouvelle, mais faisant table rase de ce qui se pratique habituellement. Selon les approches d'analyse, cela varie justement selon que l'on a affaire à un tournant historique ou à une simple nouveauté.

En effet, bien qu'il y eut des événements participant à l'émergence de cette notion, C. Millet donne à savoir que ce sont les conservateurs de musée qui furent les premiers à fonder

⁸⁵ Afif Al-Bahnassi, *al-fann al-hadîth fî al-bliâd al-'arabeyya*, Tunis, Editions «Dar el-janûb lennachr», 1979.

la notion d'«art contemporain» (entre 1960 et 1969), dès lors qu'ils se trouvaient à avoir affaire à de nouveaux modes de faire : «précisément, l'art que les conservateurs de musée désignent comme «contemporain» est l'art qui, par la nature de ses matériaux et procédés, les contraint à modifier radicalement leur rôle et leur mode de travail»⁸⁶. Dans ce sens, citons en l'occurrence la célèbre exposition à Kunsthalle de Berne en 1969, une des premières à s'être distinguée des pratiques muséales de l'époque⁸⁷. La thèse étant ici que la pratique artistique aurait commencé à se doter du qualificatif «contemporain» - du moins selon plus d'un de ses aspects généraux - à partir du moment où elle aurait introduit des transformations au niveau de certaines façons de faire supposées être dans l'air du temps, exigeant, par là, plus de contraintes quant à leurs systèmes d'accrochages et leurs modes de conservation.

Sous cette optique, N. Heinich met l'accent sur des pratiques artistiques qui ont fonctionné comme des catalyseurs favorisant l'émergence de cette transformation : il en va des *combine painting* de Robert Rauschenberg (1964), ayant fortement été critiqués, à l'époque. Ce qui d'ailleurs, selon elle, constitue le dénominateur commun réunissant ces œuvres aux drapeaux de Jasper Johns, et aux compositions géométriques de Frank Stella, c'est qu'il s'agit à chaque fois de rompre avec les conventions de la figuration classique, et de s'affranchir de son intériorité, pourtant exigences constitutives de l'art moderne : encore une fois, «contemporain» vient ici qualifier les caractéristiques d'un mode de faire se démarquant de ce qui se faisait jusque-là. D'ailleurs, N. Heinich elle-même se montre adepte de cette idée d'un «art contemporain» conçu avant tout comme étant une *rupture*, en précisant, pour ce qui est du sort historique de cet art, qu'il s'agit de rompre avec l'art moderne⁸⁸, ou encore avec le binôme «beaux-arts/arts appliqués» tel forgé à la Renaissance. Elle formule ceci en soulignant que si l'art classique relève, selon elle, de l'*expression*, l'art contemporain, lui, demeure une affaire de *production*. Se justifie alors la thèse de N. Heinich qui, à cet égard, avance que c'est moins d'un *genre* d'art nouveau qu'il s'agit, différent du «moderne» et du «classique», que d'un réel paradigme sous la dictée duquel s'articule un mode de production collectif⁸⁹.

Même de l'intérieur du monde de l'art, ce sentiment de rupture, vu par ses acteurs, était admis comme tel. Cette déclaration faite par Roy Lichtenstein marque clairement un trait distinctif séparant sa génération de celle des expressionnistes abstraits : «la génération précédente cherchait à atteindre son subconscient alors que les «artistes pop» cherchent à se

⁸⁶ Catherine Millet, *op.cit.*, p. 15.

⁸⁷ Nous faisons référence ici à l'exposition intitulée «Quand les attitudes deviennent forme» (*When Attitudes Become Form: Live in Your Head*). Cet événement fut marquant du fait de la manière si provocatrice dont les artistes, au sein du musée, se sont appropriés aussi bien les murs que les lattes du plancher.

⁸⁸ Historiquement, elle situe cette rupture vers les années 1950.

⁸⁹ Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain, op. cit.*, pp. 24-26-28-29.

distancier de leurs œuvres. Je veux que mon œuvre ait l'air programmée et impersonnelle»⁹⁰. De la même façon, on est en droit de reconnaître que les installations de M. Duchamp incarnent également, à leur tour, une rupture avec la peinture rétinienne, laissant ainsi place aux *ready-mades*. Notons, à ce sujet, que le type de rupture que l'on a coutume à attribuer à l'art contemporain, n'est pas seulement le propre d'une période historique associée à une autre qui lui est antérieure, mais aussi liée à l'originalité souvent requise des œuvres : «la rupture devient celle, toujours répétée, de la nouveauté succédant la nouveauté»⁹¹.

Toutefois, il faudrait préciser que cet esprit de rupture demeure héritier de la modernité⁹², où régnait déjà l'idée de rompre avec l'ancien et ce qui est traditionnellement admis. Nous irons même jusqu'à reconnaître que les tentatives de datation de l'art contemporain gagnent justement - comme on l'a d'ailleurs souvent fait - à être posées de point de vue de la modernité, selon qu'il en est soit le prolongement, soit ce qui lui est esthétiquement opposé. Que les deux notions (moderne et contemporain) se recoupent en ce qu'elles désignent toutes les deux le présent récent⁹³, voilà qui pourrait légitimer, d'emblée, une telle supposition. Dans cette mouvance où le contemporain est historiquement positionné comme succédant le moderne, Daniel Soutif soutient d'ailleurs que l'art contemporain est apparu vers les années 60 quand certaines pratiques avaient commencé à rompre avec l'esthétique moderne⁹⁴. C'est dire que délimiter historiquement l'art contemporain en le confrontant à l'art moderne, demeure aussi une alternative visant à périodiser l'art de cette époque, ce qui aura contribué à l'émergence de l'expression «art contemporain». En revanche, n'est-ce pas qu'étymologiquement parlant, ce qui relève du moderne proprement dit, renvoyant entre autres à ce qui est récent, pourrait aussi désigner ce qui est du temps de celui qui s'en réclame⁹⁵ ? S'il est vrai que la modernité dans l'art, du moins dans un de ses aspects, s'était plus affirmée comme une esthétique que comme une problématique du temps, nous ne pouvons ne pas retenir de la résurgence de cet esprit de rupture, cette hantise du «nouveau», et plus que tout, cette prétendue exclusivité du présent, la même qui semble déterminer jusqu'aujourd'hui ce qu'on entend vulgairement par l'expression «art contemporain». À ce

⁹⁰ Roy Lichtenstein, cité in Catherine Millet, *op. cit.*, pp. 26-28-29.

⁹¹ Charles Baudelaire, cité par Eric Darragon, «Quand l'histoire de l'art devient contemporaine ou le syndrome des dernières pages», *op. cit.*, p. 62.

⁹² Nous reviendrons plus tard sur ce point d'une manière plus approfondie.

⁹³ Nous nous appuyons, bien entendu, sur la célèbre définition étymologique du mot «moderne», lequel vient du latin *modernus*, et qui signifie «ce qui est récent».

⁹⁴ Ce fut notamment avec le «Nouveau réalisme», le «pop art», l'«art conceptuel» où on avait tendance à opposer le terme «contemporain» à «moderne».

⁹⁵ «Moderne» est emprunté (av. 1455; XIV^{ème} siècle, *moders* nom au cas régime pluriel) au bas latin *modernus* «récent, actuel», dérivé d'après *hodiernus* «d'aujourd'hui». D'après Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française* Tome 2, Dictionnaire Le Robert, Paris, 2006, p. 2261.

propos, C. Millet n'affirme-t-elle pas justement que l'art n'est devenu digne du qualificatif «contemporain» que lorsqu'il a réalisé «le projet moderne», celui du triomphe de la nouveauté⁹⁶ ?

Ainsi, avant d'entamer le deuxième volet consacré aux études dédiées au contemporain, nous souhaitons, afin de dissiper tout risque de malentendu en la matière, rappeler de nouveau l'intérêt de cette recherche : que l'on en retienne principalement que ce qui demeure digne pour nous d'être relevé à travers les écrits évoqués est moins leur contenu intégral, les détails de leurs approches analytiques, que leurs principales motivations. Le constat d'un tournant historique, l'idée de la rupture, la prétendue transformation historique relative à un mode de faire particulier : toutes ces données concourent à l'émergence de l'expression «art contemporain», ne tirant sa légitimité que d'une extrême volonté de donner sens à une pratique que l'on juge de plus en plus intrigante. «Contemporain» demeure alors pour nous - aussi variés que soient les contextes évoqués en question - le propre d'un qualificatif descriptif désignant une forme d'art particulière, un mode de production perçu comme historiquement nouveau ou encore, relevant d'une expérience commune de l'art en général.

2 - Être, devenir contemporain

2.1 - Le contemporain à l'épreuve du présent

Nous voudrions maintenant accorder un intérêt particulier à la notion de «contemporain», tel que prônée par Christian Ruby et Giorgio Agamben, et dont les approches se révèlent être susceptibles de nous fournir des considérations utiles quant à nos hypothèses ultérieures autour du contemporain. Bien entendu, confronter ces deux auteurs, tel que nous venons de le faire, ne signifie aucunement les situer dans un même registre de pensée. D'ailleurs, nous les étudions séparément. Si nous avons choisi de nous restreindre à leurs études en la matière, c'est que leurs approches du contemporain se croisent en ce que, pour l'un comme pour l'autre, il est question d'un rapport conflictuel avec le présent. Ce n'est que sous cette optique que cette vision du contemporain est à même de nous faire avancer dans notre présente recherche, ne serait-ce qu'en raison de sa portée hautement critique vis-à-vis de cette notion⁹⁷.

Remarquons que, comme nous l'avons souligné plus haut, une conception historique du contemporain vise à attribuer ce qualificatif à un objet ; soit, une certaine compréhension d'une pratique artistique «conjuguée au présent». Pour G. Agamben et C. Ruby, la contemporanéité est plutôt ramenée à une certaine attitude du sujet et à une posture envers le

⁹⁶ Catherine Millet, *op.cit.*, p. 18.

⁹⁷ À vrai dire, en menant nos recherches dans ce sens, il n'était pas pour nous aisé de trouver - sinon chez ces deux auteurs qui ne sont certes pas de la même envergure - d'autres approches du contemporain qui aborderaient cette notion selon l'angle de vue en question.

présent (la réalité, l'état des lieux d'un monde à une époque donnée). Elle se veut donc clairement distinguée, sinon en aucun cas confondue avec ce que nous appelons communément «présent», car c'est plus de l'ordre de ce qu'est «être contemporain»⁹⁸ qu'il s'agira ici. Nous en arrivons alors, non plus à questionner le sens de l'expression «art contemporain», mais ce qu'est *être*, ou encore *devenir* contemporain ; important point de divergence distinguant manifestement ces approches de celles précédemment abordées, et par là même qui nous réoriente vers le sens de notre problématique.

Plus précisément, nous dirions que comme nous allons l'exposer ici, le contemporain sera examiné du point de vue d'un certain rapport qui se veut conflictuel et problématique avec un présent donné. Cependant, pour des raisons strictement méthodologiques, il ne nous reste plus qu'aiguiller au mieux les enjeux de cette entreprise, en mettant éventuellement en suspens toute implication que pourrait avoir cette notion sur l'art - quelque différent que ce soit l'usage qu'on en fait - ce qui nous permettra de nous consacrer entièrement à ce que signifie au fond cette vision du contemporain.

À ce titre, hâtons-nous d'avancer que si au gré de quelque souci de périodisation, on a coutume d'inscrire le contemporain dans une continuité historique quelconque, il n'en demeure pas moins - aussi bien pour C. Ruby que pour G. Agamben - qu'il s'agit plutôt d'un certain rapport problématique, sinon conflictuel, avec son époque. En effet, selon eux, ce n'est qu'en interrogeant le présent comme réalité qu'on est destiné à vivre, qu'on peut accéder au contemporain. Cela va plus loin : attentif à ce qui pourrait voiler un sens authentique possible du contemporain - à savoir l'illusion des découpages historiques arbitraires - être contemporain, aux yeux de C. Ruby par exemple, ne signifie rien d'autre qu'une tentative d'arriver à *ressortir* du présent, ce qui nous permet en quelque sorte de le juger : «nous n'arrivons plus à forger des significations imaginaires susceptibles de faire émerger du présent d'autres formes capables d'en prendre le relais. Ce que signifie véritablement «être» contemporain»⁹⁹. Ainsi, que l'on puisse arriver à transcender l'état des lieux du présent souvent vécu passivement comme inévitable réalité subie, voilà qui nous ferait accéder à l'«être contemporain». Car, si le présent constitue pour C. Ruby une «découpe verticale» du temps, le contemporain demeure quant à lui un rapport constructif entretenu avec le présent. Citons-le : «nous pouvons être présents à notre présent seulement, c'est-à-dire le consommer,

⁹⁸ Rien qu'en s'adonnant au contemporain depuis cet angle d'attaque («être contemporain» plutôt qu'«art contemporain»), cette approche témoigne déjà d'une extrême parenté avec la manière dont nous souhaitons aborder cette notion. Néanmoins, il s'agira pour nous plus précisément d'être contemporain [de quelque chose/de quelqu'un].

⁹⁹ Christian Ruby, *Devenir contemporain ? La couleur du temps au prisme de l'art*, op. cit., p. 8.

ou contemporains à notre présent, c'est-à-dire tenter de le redessiner. Ce qui ne convoque ni le même regard ni le même comportement»¹⁰⁰.

Même pour ce qui est de la question du rapport du contemporain au moderne, cette vision n'admet aucunement que le premier soit inscrit dans la continuité historique de l'autre, ce qui était pourtant le cas des approches historiques précédemment exposées. En même temps, la question du contemporain, comme nous le rappelle notre auteur, demeure paradoxalement moderne, puisque la modernité avait aussi tenté de penser son temps. C. Ruby attribue cette même fonction au contemporain qui consiste justement en une remise en cause continue du présent. En considérant que le contemporain est souvent synonyme de non-moderne, voire refus du moderne, se revendiquer comme contemporain dans le domaine de la culture et plus spécifiquement celui des arts, n'est pas dissociable d'une disposition à instaurer un nouveau champ historique, en mettant le présent en crise¹⁰¹.

Il s'avère dans ce sens évident que cette vision du contemporain se trouve être ramenée à une considération politique et civile : quand C. Ruby appelle à une «transgression envisageable»¹⁰² du concept du contemporain - tâche qui consiste à trier savamment parmi la pluralité des conceptions du contemporain qui s'offre à nous - il voudrait surtout signifier par là qu'un avenir meilleur se tiendra forcément à une bonne assimilation d'une supposée contemporanéité qui soit de nature libératrice. C'est à ce prix que cette approche du contemporain, étant programmatique, aspire à l'action, dans la mesure où elle considère la contemporanéité comme un enjeu qui engage l'homme sur le plan collectif, et donc politique¹⁰³. Aux yeux de C. Ruby, la contemporanéité conserve un caractère ludique et relationnel : il s'agit au fond d'aboutir à une théorie politique cohérente susceptible de créer des rapports inédits entre citoyens.

Une telle approche du contemporain montre que l'intention initiale de C. Ruby à travers son ouvrage déjà cité, se distingue de celle des autres qu'on a jusque-là eu l'occasion d'évoquer, ne serait-ce que par le fait qu'il y mesure la valeur théorique de ses réflexions à leur aptitude à servir à l'action ; soit, cette tentative d'émancipation d'un présent qui demeure de tout temps à transformer. Celui-ci n'y avance-t-il pas des questions du type : comment contrer les normes inédites de la «nouvelle» économie ? Comment trouver des perspectives d'existence autres, en dehors des médias¹⁰⁴ ? Ces considérations laissent par conséquent entendre que la contemporanéité serait pour lui une manière d'investir son époque, de

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰¹ Christian Ruby, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰² *Ibid.*, p. 7.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 7.

transformer le présent et non d'y céder passivement ; être, somme toute, en décalage par rapport à son présent¹⁰⁵.

Par ailleurs, C. Ruby ne s'interdit pas, tout en avertissant son lecteur quant à l'aspect globalisant de l'expression «art contemporain», de déceler une logique générale motivant les pratiques contemporaines de l'art. Cette pratique exprime à ses yeux un dépassement de ce qui, par la présence même du contemporain, devient «ancien» : une telle dénomination ne désigne pas la chronologie, ni le mode d'action des œuvres sur les spectateurs, elle constitue une vision synthétique de ce qu'est le contemporain des arts ; un art qui, n'étant pas exclusivement téléologique, appelle quand même à l'historicité en ce qu'il est voué à la lourde tâche de trouver un sens à l'époque. L'intérêt porté par C. Ruby à l'art contemporain ne se justifie justement que dans la mesure où celui-ci pourrait incarner «le lieu potentiel de redéfinition» des conflits sociaux et politiques, ce qu'il explique en ces termes : «cette dernière permet donc de philosopher à loisir sur la contemporanéité et sa puissance à délivrer un futur, par essais et archipels de solidarités interposés»¹⁰⁶. Ainsi, les pratiques reconnues comme tel consistent en ceci qu'elles proposent de nouveaux «exercices»¹⁰⁷ pour les spectateurs, provoquant par là même d'autres modes d'existence collectifs. Le citoyen, en fréquentant les œuvres contemporaines, se transforme et par là transforme : «ces œuvres mettent le spectateur en situation réelle de transformation de soi par interférences»¹⁰⁸. Par conséquent, l'art contemporain, du moins comme le conçoit C. Ruby, aspire à un avenir : il est question d'une forme d'art capable de prolonger l'histoire, nous incitant à refuser à céder aux jugements communs selon lesquels celle-ci pourrait buter sur une fin ultime.

Ce qui, au terme de cette courte étude consacrée à la vision de C. Ruby, mérite d'être noté ; c'est que même s'il s'agit avant tout d'une contemporanéité entendue comme une attitude exprimée envers le présent, C. Ruby n'hésite pas à la ramener à certaines caractéristiques d'un genre d'art se voulant comme tel, un art qui, par le fait même qu'il soit supposé agir sur le spectateur, aspire par lui-même à un devenir politique. La fonction proprement contemporaine est contenue et donnée «dans» et «par» l'œuvre, ce qui signifie que l'«œuvre contemporaine» est conçue comme étant susceptible justement de la transmettre. Ne peut-on pas conclure, à partir de ce qui vient d'être exposé, que le type de pratique dont il s'agit fait *vraiment* œuvre, dans la mesure où il nous incite à un exercice de soi, donc à entraîner chez le spectateur des transformations (au sens où l'entend C. Ruby) ? Autrement dit, «être contemporain», ne serait-il pas une affaire de *devenir* proprement dit, plutôt qu'une qualité allant de soi à un

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁷ Le terme «exercice» est employé ici par C. Ruby au sens grec, où pratiquer un mimétisme vis-à-vis du modèle admet un éventuel dépassement de celui-ci.

¹⁰⁸ Christian Ruby, *op. cit.*, p. 41.

moment donné de notre existence ?¹⁰⁹ Ce sera un aspect du problème du contemporain qui retiendra.

Avant d'étayer davantage ces questions, retenons pour l'instant, de tout ce qui précède, que le contemporain - à l'encontre de ce qui est souvent admis communément - ne réside nullement dans une certaine harmonie avec l'époque ; il ne s'agit pas tant d'un qualificatif qu'on attribue à des œuvres bien particulières, que d'exprimer une attitude critique, sinon de «pointer du doigt» le présent pour le condamner.

2.2 - Le présent mis en crise

S'il nous est aisément possible de retenir de ce qui vient d'être avancé que la référence au contemporain ne consiste finalement nullement à désigner une communauté temporelle quelconque, mais en une certaine attitude adoptée à l'égard de son époque, c'est aussi sous cette hypothèse que G. Agamben appelle, et notamment dans son livre *Qu'est-ce que le contemporain ?*¹¹⁰ à mettre le présent en crise, c'est-à-dire à établir «la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme»¹¹¹. D'où vient cette idée de déphasage ? Dans quelle mesure l'adoption d'une certaine mise en écart par rapport à notre époque fait-elle de nous des contemporains ?

G. Agamben développe plus que C. Ruby cette notion de «présent à dépasser, à transgresser», pour le considérer (le présent) comme étant un lieu utopique habitant quelque part notre propre vécu, et qu'il convient de conquérir : «le présent n'est rien d'autre que la part du non-vécu dans tout vécu, et ce qui empêche l'accès au présent est précisément la masse de ce que, pour une raison ou pour une autre [...] nous n'avons pas réussi à vivre en lui»¹¹². Une vie serait alors semblable, selon cette définition, à cet océan ponctué d'îles de «non-vécu», d'événements et de souvenirs sans adresses gravitant inconsciemment dans notre mémoire, et qu'il nous appartiendrait de réhabiliter. Il s'agit plus précisément de la quête d'un présent singulier, appelant à être saisi comme un moment inouï de notre vie, un présent où nous n'avons jamais été. L'idée d'un présent mis en crise se traduit également chez notre auteur à travers la métaphore des «ténèbres de l'époque», auxquelles quiconque aspirant à cette forme de contemporanéité se trouve être confronté : «contemporain est celui qui reçoit

¹⁰⁹ À ce propos, C. Ruby écrit : «[...] ce qui fait œuvre, c'est la manière dont un geste artistique pousse les spectateurs à œuvrer entre eux. Par conséquent, examiner la couleur du temps au prisme de l'art contemporain procure au moins un avantage, celui d'obliger chacun à une remise en exercice de soi dans un monde que l'on ne peut cesser de songer à transformer. Cet examen nous conduit à comprendre que l'on n'est pas contemporain, mais on le devient», *op. cit.*, pp. 10-11.

¹¹⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est ce que le contemporain ?* Rivages Poche, Petite Bibliothèque, 2008.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 11.

¹¹² *Ibid.*, p. 37.

en plein visage le faisceau des ténèbres qui provient de son temps»¹¹³. Bien entendu, les «ténèbres» d'une époque pourraient représenter ici les aspects obscurs et inconnus que pourrait revêtir son présent, faisant de nous quelquefois des étrangers à notre temps. De là, les «recevoir en plein visage» reviendrait en quelque sorte à les affronter, quitte à puiser dans un temps lointain, à céder à quelque investigation anachronique : le «courage de regarder l'obscurité»¹¹⁴ ne signifie pas autre chose selon G. Agamben. Il en va ainsi de ce que signifie «être contemporain» selon cette vision, véritable rupture avec le temps chronologique¹¹⁵.

À ce prix, G. Agamben ira jusqu'à valoriser une certaine continuité de la «vie archaïque»¹¹⁶ qui persiste dans le présent. En s'appuyant sur un exemple emprunté à la biologie (selon lequel une vie de l'embryon est prolongée jusque dans les tissus de l'organisme primaire relatif à la vie psychique de l'adulte), il souligne l'idée selon laquelle entre l'archaïque et le moderne (ou le présent), il y a un «rendez-vous secret» à saisir. Il en va de déceler, dans un présent qu'on ne cesse d'identifier de fait comme donnée temporelle figée, une «vie archaïque» disponible, et à laquelle il conviendrait, *contemporain*, d'être attentif. Il paraît alors presque évident de pouvoir joindre à cette vision, la célèbre réflexion de Nietzsche¹¹⁷ en la matière - que G. Agamben n'a d'ailleurs pas manqué d'évoquer dans le même ouvrage cité - selon laquelle le contemporain serait carrément l'*inactuel* : ramené principalement à la mémoire individuelle, Nietzsche situe l'accès à la *vraie* actualité dans une certaine disconvenance, voire un certain déphasage par rapport au présent. Se justifie alors le fait que la «culture historique», sévèrement remise en cause par celui-ci, est considérée comme un des principaux symptômes d'un mal être civilisationnel, en ce qu'elle surcharge tellement la mémoire qu'il devient impossible de s'abstraire de l'emprise chronologique du temps dans lequel notre présent tente souvent de nous enfermer. «Trop pesante» dans notre savoir, elle envahit notre vécu jusqu'à voiler cette part de «non-vécu» qu'il nous faudrait retrouver.

Aussi, s'inscrivant dans la continuité d'une même et unique approche du contemporain, on est enclin, avant de conclure, à déceler brièvement dans une des réflexions de Roland Barthes en la matière, une vision non moins similaire¹¹⁸. Dans une curieuse note de ses célèbres cours

¹¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁶ Conformément au sens étymologique du mot archaïque, du bas latin *archaicus*, emprunté au grec ancien ἀρχαϊκός, *arkhaïkós*, qui signifie «du début, ancien, vieux».

¹¹⁷ Nous reviendrons sur ce point quand il s'agira d'aborder la position de Nietzsche vis-à-vis de l'historicité et des sciences historiques d'une façon générale.

¹¹⁸ Notamment dans son cours *La Préparation du roman*, R. Barthes se montre aussi adepte de la formule selon laquelle «le contemporain est l'inactuel». À propos du «livre de l'auteur mort», il dit : «je me mets à son égard, spontanément dans une distance critique, créatrice» [En ligne] *La Préparation du roman - Cours au Collège de*

au Collège de France intitulés *Le Neutre*, on lit : «pour m'intéresser vivement à mon contemporain, je puis avoir besoin d'un détour par la mort, par l'histoire notamment»¹¹⁹. Appuyant ses propos sur l'expérience littéraire de Jules Michelet - ayant été à ses yeux présent à son siècle à travers cette «vie des morts» - R. Barthes laisse entendre clairement, sous l'égide de l'expression «détour par la mort», qu'il s'agit bel et bien d'une sorte de mise en distance vis-à-vis de son présent au sens où nous l'avons entendu plus haut, une distanciation permettant, pour ainsi dire, une meilleure assimilation de ses exigences ; cette entreprise n'est envisageable que sous réserves d'une actualisation d'un passé (l'histoire) susceptible d'entrer en conflit créateur et émancipateur avec son présent.

3 - Comptes rendus

3.1 - Enjeux de l'entreprise historique

Si, comme montré plus haut, l'expression «art contemporain» admet, quant à son émergence, un processus historique linéaire, cela légitime-t-il à lui seul de percevoir dans la notion de «contemporain» rien de plus qu'un quelconque phénomène historique ? Quoi qu'il en soit, c'est du moins ce que semble véhiculer un bon nombre de textes précédemment évoqués. Aussi différentes que soient les approches (sociologique, philosophique, etc.), il y a lieu de souligner un dénominateur commun à tous ces écrits : le contemporain est présenté avant tout comme un *fait* intrigant, nouveau. À mesure que cela demandera une attention particulière quant à l'orientation que prendra plus tard notre investigation autour du contemporain, il nous semble à présent opportun, au-delà de l'inévitable contingence des cas d'étude évoqués, de dresser un bilan réflexif du sens et du mode d'usage de ce qualificatif «contemporain», tel que nous l'avons donné à entendre depuis le début.

Bien entendu, nous faisons ouvertement allusion ici au premier type de travaux dont nous avons élucidé l'intention lors du premier volet de l'état de la question¹²⁰, et qui sont, comme nous l'avons mentionné préalablement, représentatifs d'une approche d'analyse du phénomène du contemporain, lequel est des plus admis de nos jours. Nous esquisserons, au fur et mesure que notre étude en la matière évoluera, quelques points de divergences distinguant fondamentalement cette approche de la vocation première propre à notre problématique de départ ; et ce faisant, nous aurons déjà esquissé en même temps les prémisses des postulats que nous souhaitons énoncer à ce sujet.

France 1978-1980. URL : <http://www.ubu.com/sound/barthes.html>, page consultée le 21 juin 2015.

¹¹⁹ Roland Barthes, *Le Neutre*, Cours au Collège de France [1977-1978], texte établi, annoté et présenté par Th. Clerc, Seuil/IMEC, collection «Traces écrites», 2002, p. 34.

¹²⁰ Il s'agit principalement de ceux de Catherine Millet, Nathalie Heinich, Anne Cauquelin, ainsi que tous les travaux ayant été évoqués dans le même contexte.

Nous étions contraint - tant que nous nous adonnions à une investigation se voulant susceptible de dissoudre théoriquement la formule toute faite «art contemporain» - de puiser dans son origine historique. Nous aurons fait remarquer à coup sûr, que tout le long de cet éclairage, une telle tentative de nature généalogique, que l'on est tenté de qualifier abusivement d'«histoire de l'art contemporain», revêt à plus d'un égard une ambiguïté. En d'autres termes, il y a un contre-sens commis à ce sujet ; car déjà, soumettre le contemporain aux mécanismes historiques évoqués dans leur sens le plus commun¹²¹, à savoir un processus temporel évolutif, ne revient-il pas à historiciser l'inébranlable constance temporelle, quoiqu'éphémère, du présent ? C'est que la contemporanéité dont il est question, se voulant historique quoiqu'en rupture avec un certain passé, prolonge le temps en même temps qu'il l'arrête. En effet, en se réclamant en quelque sorte un «art du présent», elle ne cesse pas, même d'une nouveauté à une autre, de demeurer fidèle à un processus historique déterminé, ne serait-ce qu'au nom d'une prétendue «originalité historique» à laquelle elle aspire.

À ce prix, reconnaissons que A. Cauquelin s'est montrée attentive à ce paradoxe menaçant une telle entreprise, en précisant dans l'introduction de son ouvrage que ce dont il est question n'est en aucun cas l'«art contemporain» au sens strict du terme, c'est-à-dire l'art du maintenant, celui qui se manifeste au moment même où le public le perçoit¹²². Il s'agit plutôt de décrire l'aspect fuyant et immédiat de cet art tout en reconnaissant que l'«ici-maintenant», n'étant déjà plus là quand on le nomme, ne peut être perçu directement : d'où l'urgente nécessité d'établir certains critères¹²³. De la même manière, dans le cadre de son intervention ayant pour objet un questionnement sur la possibilité et la raison d'être d'une histoire immédiate du présent, Daniel Soutif était le seul à remettre en cause les fondements théoriques mêmes de la formule «histoire de l'art contemporain», faisant d'ailleurs l'objet du titre de la conférence : *où va l'histoire de l'art contemporain ?*¹²⁴. Reconnaisant que l'usage linguistique courant du terme «contemporain» ne relève en rien de la simultanéité, mais d'une certaine «durée», la contradiction réside selon lui dans le fait qui suit : si, encore une fois, on désigne par contemporain ce qui s'inscrit dans «le même temps que» (quelque chose ou quelqu'un), et que ce temps renvoie à notre présent, prétendre parler de l'histoire d'un art se revendiquant d'une telle propriété s'avère être quelque part dépourvu de sens. De là, cette notion ne signifie pas autre chose qu'une durée vaguement limitée, et qui serait irréductible à un fait historique quelconque : «dire de deux objets qu'ils sont contemporains devrait en toute rigueur revenir à dire que ces deux objets peuvent probablement entretenir toutes sortes de

¹²¹ Nous faisons référence ici à l'étude historique des faits selon leur aspect causal.

¹²² Anne Cauquelin, *L'art contemporain, op. cit.*, p. 4.

¹²³ *Ibid.*, p. 5.

¹²⁴ *op. cit.*

relations, sauf une relation historique»¹²⁵. En effet, son rejet de la raison d'être même d'une histoire de l'art contemporain, est justifié par l'évidence selon laquelle toutes les œuvres dignes d'un jugement sont inévitablement historiques, et que dans un même et unique champ de présence où tout est intrinsèquement contemporain, les productions actuelles rejoignent celles qui sont déjà faites. Alors, se caractérisant à ses yeux par une «nature paradoxale d'oxymoron»¹²⁶, la formule «histoire de l'art contemporain» ne peut que révéler l'aspect provisoire et approximatif des découpages historiques. En rappelant simplement que l'expression «art contemporain» repose essentiellement sur le temps et ses aléas, il en problématise la nature en basculant sur des considérations tournant autour des notions de «durée», d'«instant» et de «présent»¹²⁷.

Pour notre part, affirmons-le dès maintenant, ce recours à la dimension temporelle de cette notion n'est pas sans intérêt pour l'état d'avancement de notre étude. Mais retenons pour l'heure que la notion de contemporanéité, spécifiquement dans ce sens, résiste mal à toute approche historique se voulant en tant que tel ; il suffira, pour s'en rendre compte, de mettre en avant sa dimension temporelle, ce qui revient à explorer - ne serait-ce qu'à titre facultatif - le sens que nous attribuons à «durée», «présent», «instant», notions qui, pourtant, baignent dans l'univers conceptuel de cette notion.

Par ailleurs, il faudrait tout de même admettre qu'établir des critères de distinction était une des alternatives prônées afin de faire face à cette impasse théorique. Ce fut le cas d'A. Cauquelin, par exemple, qui, elle, recourt à la nécessité d'établir des critères selon lesquels il est possible de soumettre la complexité d'une telle réalité à un quelconque concept unificateur. Selon elle, cela nécessite des distinctions qui isolent l'ensemble dit «contemporain» de la totalité des productions artistiques. Face à la pluralité incontrôlable des productions artistiques actuelles, une structure est nécessaire pour rassembler les différentes composantes du monde de l'art selon un certain ordre¹²⁸. Cela dit, ne peut-on pas reconnaître que même une telle tâche demeure approximative ? Déjà, toute tentative d'échantillonnage, qu'elle obéisse à des critères ou pas, demeure susceptible d'être sujet à confusions ; c'est qu'elle nous incite, par là, à discerner quoique difficilement, dans un champ aussi tumultueux que connaît l'art d'aujourd'hui, ce qui est supposé être historique de ce qui ne l'est pas, ce qui est actuel de ce qui est perçu comme spécifiquement contemporain, et ce, selon le contexte et

¹²⁵ Daniel Soutif, *Note (intempestive) sur l'histoire de l'«art contemporain»*, *op. cit.*, p. 482.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 481.

¹²⁷ En extrapolant son examen de l'expression «art contemporain» sur des considérations d'ordre temporel, ces points soulignés par Daniel Soutif - quoique n'ayant pas été poussés à bout - demeure pour nous d'une extrême importance en ce qu'ils rendent compte des pistes que nous allons emprunter plus tard en vue d'aborder le problème du contemporain, notamment dans la partie intitulée «temporalité intérieure et subjectivité».

¹²⁸ Anne Cauquelin renvoie, en avançant ces propos, au marché de l'art, et à l'existence pressentie par le public d'un «système» de l'art.

l'approche de l'étude en question. Une telle tâche serait, pour ainsi dire, consubstantielle au caractère équivoque de cette notion et de l'objet auquel elle fait référence. Attentif à cela, C. Ruby donne à entendre en ces termes une cristallisation de ce fait : «parler d'un art contemporain devrait consister à s'accommoder d'une tâche polémique et discriminante»¹²⁹. À se fier à ce constat, n'est-il pas légitime de penser que même à prendre le présent comme vaste champ temporel commun où tout est contemporain de fait, nécessite que l'œuvre soit au moins historique, sinon digne d'être retenue par la mémoire ?¹³⁰

De là, il commence à paraître pour nous clair que l'a priori descriptif et nominatif d'une telle approche ne s'avère être que le vœu silencieux de tout souci de périodisation, admettant comme impératif, afin de procéder au découpage historique, de relever les spécificités de quelques œuvres supposément dignes de la mémoire historique en question. Il en va de l'usage de ce qualificatif en vue de désigner les spécificités caractéristiques que manifestent un ensemble quelconque de pratiques. Dans cette perspective d'ailleurs, on a souvent tendance à dire, par exemple, que contrairement à l'art moderne, l'art contemporain se veut, d'une manière générale, interactif : en l'occurrence, un critique, Cyril Jartron, relie la notion d'art contemporain à une catégorie d'œuvres qu'il qualifie de «performatives»¹³¹, un art dont l'existence tient selon lui à son actualisation par le spectateur. Or, toujours est-il qu'à défaut de se doter de la précision nécessaire permettant de repérer, au nom d'un quelconque critère, les pratiques dignes de ce qualificatif, on n'est jamais à l'abri de telles généralisations abusives : «pendant cette décennie euphorique ces pratiques se généralisèrent, jouissant d'une aire de liberté dont n'avaient certainement jamais bénéficié les pionniers»¹³². C. Millet, auteur de ces propos, avertit pourtant son lecteur quant à toute tentative de considérer l'art contemporain comme étant un bloc, un agrégat de pratiques homogènes. Dans son livre *L'art contemporain*¹³³ ; n'est-il pas noté dans les quatre premières lignes de l'avant-propos : «nous devons nous rendre à cette évidence, quoi qu'en aient à souffrir les puristes : l'art en train de se faire n'a pas toujours été «contemporain» ? Dans le même contexte, plus loin elle ajoute : «on ne s'est pas toujours senti contemporain de l'art en train de se faire»¹³⁴.

¹²⁹ Christian Ruby, *op. cit.*, p. 14.

¹³⁰ À ce propos, Daniel Soutif écrit : «les œuvres d'art qui viennent d'être faites s'inscrivent aux côtés des œuvres déjà faites dans la seule réalité qui soit, c'est-à-dire le présent où par définition tout est contemporain et où critiques et historiens vivent comme tous les autres humains. Autant dire que, faite hier ou aujourd'hui, une œuvre n'est réellement contemporaine qu'à condition de trouver place dans ce contexte : les œuvres qui y parviennent feront histoire (ou continueront de faire histoire) et demeureront contemporaines [...]», *Note (intempestive) sur l'histoire de l'«art contemporain»*, *op. cit.*, p. 486.

¹³¹ Catherine Millet, *L'art contemporain*, *op. cit.*, p. 41.

¹³² *Ibid.*, p. 15.

¹³³ *op. cit.*

¹³⁴ Catherine Millet, *op. cit.*, p. 6.

Ainsi est-il évident de constater que la désignation «art contemporain», faute de classement historique bien élaboré, ne demeure qu'un sous-ensemble, un échantillon du présent, ne mentionnant que trop vaguement la relation temporelle qu'implique le sens direct du mot. Nous avons à peine besoin de dire qu'elle incarne une accumulation systématique de nominations approximatives, œuvre d'un corpus textuel dont le contenu demeure, en dépit de tout, rebelle à la linéarité de certaines versions historiques.

3.2 - Limites de l'approche descriptive

Toujours concernant les approches du contemporain évoquées tout le long du premier volet de notre étude, et dont la motivation première demeure, comme déjà mentionné, le constat d'un fait¹³⁵, il reste à en relever une spécificité qui n'est pas des moindres. En effet, il est aisément possible de remarquer que ces études aspirent dans leur ensemble à ramener la contemporanéité, non pas à un sujet - soit en l'occurrence l'artiste - mais à une certaine idée faite de l'«art». Même quand il s'agit de l'auteur de ce fait, à savoir l'«artiste contemporain», la contemporanéité lui est souvent attribuée a posteriori ; en procédant de la sorte, nous avons montré à plus d'une occasion que cela revient souvent à investir ce qualificatif dans un champ de transformation du cours historique de l'art, ce qui révèle d'ailleurs la nature fondamentalement historiciste d'une telle approche. Autrement dit, il s'agit toujours, en guise de point de départ, de la constatation descriptive d'un phénomène objectivement repéré avant tout comme authentiquement nouveau, si bien que le qualificatif relatif au phénomène contemporain n'est plus qu'un concept consubstantiel à cette forme d'art jugée d'emblée comme particulière. Ce point que nous avons choisi comme critère fondamental distinguant cette catégorie d'étude de celle qui se veut être dédiée à l'«être contemporain» (comme celle de C. Ruby et de G. Agamben), suffit à lui seul pour mieux rendre compte de la manière dont nous souhaitons aborder le problème du contemporain, point que l'on retiendra pour les conclusions à venir.

Il en va ainsi du cas de l'entreprise sociologique de N. Heinich : quoiqu'elle précise, dans une perspective de se démarquer de ce qu'elle appelle l'«essentialisme naïf», qu'il ne s'agit pas de jeter un regard frontal sur l'art, mais sur son monde en tant que vu de l'intérieur - ce qui relève d'une méthode structuraliste¹³⁶ - cette approche demeure, comme elle l'explique

¹³⁵ À partir du temps historique - «plasma où baignent les phénomènes» selon Marc Bloch - le travail de l'historien consiste à découper un «fragment», lequel déterminera par la suite l'objet de son étude. Voir à ce sujet Marc Bloch, *Apologie de l'histoire ou métier d'historien*, Cahier des Annales, 3, Paris, Librairie Armand Colin, 2^{ème} édition, 1952, p. 5. Cette démarche nous semble similaire à celle des travaux dont il est question, où il s'agit avant tout d'identifier les critères d'un «fragment» qui n'est autre, dans ce cas, que l'art contemporain : c'est dans ce sens que nous considérons ces approches du contemporain comme étant de nature historiciste.

¹³⁶ «C'est à cette série de conditions que peut s'élaborer un autre regard sur notre objet : non plus le regard frontal sur les œuvres, mais ce regard de biais, ce regard en lumière rasante, qui va nous permettre de percevoir le monde en lequel elles existent, et qu'elles font exister» in Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art*

clairement dans son livre, une description matérialiste et pragmatique de l'art, un art vu comme système d'action qui vise à «changer le monde». Quelle idée d'*être contemporain*, ou, si l'on préfère, de *faire du contemporain*, véhicule cette vision matérialiste du contemporain, sinon d'être un phénomène en proie à un ensemble bien déterminé de facteurs et de mécanismes sociaux complexes ?

Alors, excepté le cas de l'approche sociologique du contemporain - dûment menée par N. Heinich qui considère le contemporain dans l'art comme une catégorie non historique, mais *générique*¹³⁷ - pour ce qui est de l'ensemble des autres études précédemment citées¹³⁸ ; sans pour autant qu'ils ne se le revendiquent explicitement, on ne peut s'empêcher d'y déceler une conscience historiciste sous-jacente si prononcée, qu'elle se manifeste à travers les tentatives de datations que comportent ces discours, notamment autour de l'émergence de cette notion. Ainsi, cette approche du contemporain repose inéluctablement sur un souci de périodisation procédant par une assertion de qualificatifs, se limitant parfois au stade descriptif ; elle ne fournit pas une explication du phénomène du contemporain en dehors d'une catégorie historique, et même quand elle le fait, elle n'admet que peu d'implications sur l'objet d'étude en question, à savoir l'art. Par conséquent, si l'on cède, non sans quelque précipitation, aux questions surgissant spontanément par elles-mêmes de ce qui vient d'être dit, ne sommes-nous pas en droit de nous demander quel crédit peut-on accorder à une telle approche qui, pour autant qu'elle reconnaît l'historicité propre aux œuvres, ne tient pas compte d'une certaine temporalité spécifique à celles-ci, fût-ce à titre hypothétique ?¹³⁹ N'est-on pas contraint, alors que l'on soumet un fait aussi contingent que celui de l'art à une catégorie chronologique, de prendre en considération la dimension temporelle qu'implique substantiellement la notion de «contemporain», ainsi que la catégorie historique et temporelle ambiante de l'époque en question ?

Sans aller plus en avant dans ces interrogations hâtives sur lesquelles nous reviendrons d'ailleurs plus loin, nous ajoutons que ; tant qu'il ne s'agit pas, dans la plupart des cas évoqués, de contemporanéité entendue comme expérience individuellement vécue (mais plutôt comme mode de fonctionnement d'un fait commun), alors, si concept du «contemporain» il y a, il demeure, non seulement examiné à partir d'une matière historique cernée à l'aide d'un ensemble de critères, mais surtout, séparée de son corollaire l'«art», à quoi celui-ci est pourtant à chaque fois ramené. Autrement dit, c'est le phénomène supposé

contemporain, op. cit., p. 22.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁸ Nous faisons allusion ici aux études qui s'inscrivent dans la lignée constitutive de l'examen mené plus haut sur l'expression «art contemporain» ; soit, celles de É. Darragon, D. Soutif, A. Cauquelin et C. Millet.

¹³⁹ Toutefois, nous mentionnons d'autres limites de ce type au fur et à mesure que notre étude évolue.

être historiquement distingué qui, parfois, semble enrober le sens attribué à l'objet d'étude identifié sous le nom d'«art», souvent admis comme dérivé passif de l'acception du contemporain qui lui est octroyée, presque comme «allant de soi». Alors, c'est de la sorte que le sens attribué à «art» se trouve au moins dicté, sinon déduit de la définition que l'on donne au «contemporain» (art issu d'un paradigme pour N. Heinich, art de communication pour Anne Cauquelin, art du quotidien pour C. Millet) ; *le contemporain y est souvent pensé comme générateur d'un mode de faire spécifique vécu socialement, mais en aucun cas intrinsèquement lié à une expérience dont l'auteur est l'artiste.*

S'adonner à cette notion en la prenant à part, sans pour autant élucider après-coup les implications théoriques retenues sur une idée faite de l'«art», ne serait pas une attitude réductrice quant à l'assimilation de la totalité du sens de l'expression «art contemporain», engageant à son tour une certaine idée de l'«art» d'un côté, et du «contemporain» de l'autre?

Compte tenu de ces interrogations, à peine a-t-on besoin de reconnaître qu'on est presque inévitablement voué à une interprétation totalisante de la contemporanéité dès lors qu'on commence à procéder à partir de l'expression toute faite «art contemporain». Ne peut-on d'ailleurs pas conférer à cette expression, la nature d'un assemblage substantiellement impropre, minant par là même le sens du contemporain et inculquant comme admis un supposé rapport art/contemporain que l'on néglige souvent d'élucider ? N'est-il pas plus judicieux de se demander, avant de nous lancer dans toute entreprise de ce genre : quel sens du «contemporain» et pour quel «art» ?

3.3 - Constats, limites

Il suffirait de confronter les approches descriptives antérieurement exposées, à celles de G. Agamben et de C. Ruby¹⁴⁰ pour comprendre que celles-ci, comme nous l'avons d'ailleurs fait entendre, relèvent moins d'une tentative de définir une notion (le contemporain dans ce cas) en tant que dissociée du sujet en question, que d'une attitude de l'homme envers le présent qui lui est donné de vivre à une époque donnée. Quoique paraissant ambigu, le sens attribué par C. Ruby à ce qu'il entend dire par «présent» ; toute homogénéisation que revêt inévitablement cette notion ne nous empêche pourtant pas d'admettre qu'au fond, il s'agit de constater un esprit d'époque communément éprouvé, une réalité prédominante jugée comme véritable emprise de laquelle une des formes d'anticipation serait l'«acte» d'être contemporain. De là, se montrant soucieux de distinguer le contemporain dans l'art d'un «présent» destiné à être sévèrement remis en cause, G. Agamben, quant à lui, appelle à *retrouver* ce présent quelque part en nous, de façon à ce qu'on en devienne en quelque sorte l'auteur. Si être *vraiment*

¹⁴⁰ Là aussi, il s'agit spécifiquement des deux approches qui constituent pour nous des modèles réflexifs susceptibles de nous faire avancer dans notre investigation sur le contemporain.

contemporain s'avère une mise à distance vis-à-vis du présent pour le transformer et mieux le comprendre, cela ne revient-il pas à le considérer en créant *son* présent ?

À titre récapitulatif, nous sommes amené à retenir deux approches du contemporain : la première, étant imperméable quant à la dimension fortement problématique de la notion de contemporanéité et basculant souvent sur un concept descriptif souvent désintéressé, véhicule une compréhension d'un «art contemporain» conçu comme une période temporaire de l'histoire, œuvre d'un temps linéaire et chronologique. Il s'agit de toute approche historiciste du contemporain ayant souvent recours à confronter celui-ci aux idéologies modernes, à l'idée d'une «rupture historique» qui fait qu'on ne perçoit pas à travers le phénomène du contemporain, autre chose que le sort historique d'un fait distingué. La seconde approche - dont nous nous proposons ici de retenir une de ses dimensions conceptuelles - en tant qu'elle ramène, au rebours de toute historicisme, le contemporain à l'état d'un sujet plutôt qu'à celui d'un fait, privilégie l'attitude de l'homme et appelle à questionner le présent sans se situer dans un ordre du temps¹⁴¹ bien précis. À l'égard de l'une comme de l'autre, nous nous proposons à présent de souligner quelques remarques préliminaires, faisant à leur tour l'objet de ce qui sera esquissé ultérieurement comme hypothèses autour de la question du contemporain, selon nous. Nous les cataloguons de la sorte :

1. Partir d'une étude consacrée au phénomène du «contemporain» implique forcément des conséquences théoriques sur l'idée que l'on se fait de l'«art» :

- Ce constat n'est pas le nôtre, mais celui qu'implique ne serait-ce que littéralement l'expression même «art contemporain». Car même si on accorde au contemporain le privilège d'innover, et par là de faire époque, cela ne va sans quelque conséquence sur la conception que l'on attribue à l'art. Il en va de même, que partir de l'idée selon laquelle l'«œuvre contemporaine» fait œuvre dans la mesure où elle «transforme» fondamentalement le spectateur (cas de C. Ruby), cela ne revient à rien d'autre qu'à attribuer à celle-ci une capacité nous permettant d'accéder à une forme de contemporanéité. Et pour autant qu'on reconnaît un certain esprit de l'art contemporain, si cohérent et homogène soit-il, celui-ci ne dit rien de la nature même de la notion de «contemporain» et de son mode d'implication sur la forme d'art en question. En effet, ce qui demeure à nos yeux ici matière à enjeux, c'est que l'«art contemporain», en tant qu'il est jugé apte à «transformer le spectateur», est considéré, en quelque sorte, comme un agrégat homogène de pratiques, ou encore tel un statut de l'art qui, obéissant à ce critère de contemporanéité, nous permet de le confronter au postmodernisme¹⁴².

¹⁴¹ Cette notion nous occupera longuement dans le chapitre suivant. Mais a priori, telle qu'employée dans ce contexte en particulier, elle ne signifie pas pour nous autre chose qu'un mode de temporalité ambiante partagée collectivement à une époque donnée.

¹⁴² À ce sujet, Christian Ruby ose un tel rapprochement en ces termes : «à l'encontre du réenchâtement postmoderne, de l'esthétisation des rapports sociaux et politiques, l'art contemporain récuse la régulation

Il reste à déterminer si le contemporain en question est admis comme qualificatif propre à une attitude bien particulière envers le présent, ou plutôt ramené, comme on est tenté de le croire, à des œuvres. Plus précisément, ce qui semble plus que tout problématique, c'est que ce caractère jugé «transformateur» du contemporain, attribuée à la fois à une certaine vocation historique de l'art, ainsi qu'à un certain *éthos* (manière d'être sociale, comportement, caractère humain, etc.) rend équivoque la tâche de saisir cette double fonction du contemporain. Si ce raisonnement tient, suffit-il d'adopter une attitude à même d'établir un rapport conflictuel face aux exigences du présent, afin de pouvoir être capable de projeter sa contemporanéité sur son œuvre ? Qu'en est-il du passage à l'acte ? Quelle modalité de rapport existe-t-il entre cette attitude et le faire-œuvre «contemporain» ? Autrement dit, dans quelle mesure être contemporain, du moins tel posé par C. Ruby à travers l'ouvrage précédemment évoqué, serait une condition ontologique suffisante susceptible d'aboutir à un «faire-du-contemporain» ?

C'est dans ce sens que, compte tenu des interrogations avancées, et en gardant en vue l'inévitable réciprocity conceptuelle reliant le «contemporain» à l'«art», nous ne pouvons que constater la dimension quelque peu réductrice de toute démarche associative en la matière, attribuant une fonction (sociale, politique ou autres) à une entité aussi hétérogène que celle d'un art conçu comme édifice clos et prédéfini. Car une telle démarche rend compte, au final, d'une forme de contemporanéité dont la fonction est d'autant plus valorisée au moins socialement, sinon politiquement, qu'artistiquement. Comme si le sort de cet art se voulait s'orienter aveuglément vers un sens, ou encore une «mission historique», mais jamais perçu comme engageant celui qui le pratique. Ajoutons que de telles visions du contemporain, si l'on remarque bien, n'ont de sens que pour autant qu'elles reposent sur une grille conceptuelle bien définie, telle que la scission corrélatrice kantienne sujet/objet (la scission spectateur/œuvre, sujet/présent pour le cas de C. Ruby) et dont d'ailleurs nous esquisserons les risques à l'aide de l'éclairage deleuzien qui va suivre.

Par conséquent, aux yeux de quiconque en quête des fondements relatifs au mode de rapport reliant l'«être contemporain» à toute expérience de création ; une telle vision, tant qu'elle prône l'idée d'un art dont la vocation dérive d'une contemporanéité entendue comme phénomène général ambiant (et en aucun cas expérimentée individuellement par tel ou tel artiste se revendiquant comme tel), peine toutefois à fournir des pistes réflexives fiables dans ce sens.

esthétique, conçue depuis le XVII^{ème} siècle pour fabriquer une sensibilité destinée à soutenir le mythe d'un échange civique immédiatement heureux [...] Si l'art moderne commente son propre processus, l'art classique à son tour décrit, l'art contemporain quant à lui demeure une problématique de l'interférence, c'est un producteur d'affect». in *op. cit.*, p. 46.

2. Une manipulation qui se veut historiciste du concept du «contemporain» implique une prise en compte d'une supposée temporalité de l'œuvre en question, et pas des moindres, d'une approbation de la notion du temps en général :

- Une telle nécessité théorique s'illustre notamment à travers l'approche de D. Soutif tout à l'heure exposée et qui, se trouvant dans l'impasse de la contradiction intrinsèque à l'emprise historique sur le contemporain, recourt à une exploration du champ conceptuel dont ce concept est issu ; soit, des notions comme «durée», «instant», «temps» et «présent». Autrement dit, il nous semble constructif que penser le contemporain appelle inéluctablement une réflexion, fût-ce contextuelle et provisoire, du temps et de ses dérives conceptuelles. Même l'idée de l'«interférence» entre le public et l'œuvre dite «contemporaine» soulevée par C. Ruby, ne peut ne pas dépendre de la supposée temporalité qui régit le rapport esthétique entre les deux ; car n'est-on pas - tant qu'on est voué à une réflexion autour d'un rapport de contemporanéité, quelle qu'en soit la nature - redevable d'une prise en considération de la dimension temporelle à laquelle renvoie cette notion, ne serait-ce qu'étymologiquement, et la manière dont celle-ci engage l'acteur ainsi que l'objet de l'expérience en question ? Ne s'agit-il pas, au fond, de contemporanéité, donc avant tout d'un certain rapport d'ordre temporel ? Et si l'on cède à une conception qui se veut être purement historique, ne faut-il pas, dans ce cas, se focaliser sur la catégorie historique en question, à savoir l'«ordre du temps»¹⁴³, et dans le meilleur des cas, sur l'éventuel impact de celui-ci sur la pratique artistique elle-même, tâche sans laquelle un tel travail demeurerait incomplet ?¹⁴⁴ C'est à ce titre qu'en parcourant les visions du contemporain évoquées, nous comprenons d'emblée que, malgré leur aspiration à une tentative de problématisation, la question temporelle n'en est aucunement une priorité. Et même si mention du temps il y a, celui-ci n'est pas intrinsèque à la contemporanéité en soi ; il est souvent pris comme paramètre conditionnant extérieurement l'objet de la contemporanéité en question, à savoir l'art dans ce cas. En voici quelques exemples :

- C. Ruby, dans son ouvrage cité, précise dès le début son approche d'analyse, qu'il ne se consacre pas à la question du temps. Le contemporain demeure, à ses yeux, rien de plus qu'une dimension politique de l'histoire réalisée par les citoyens¹⁴⁵.

¹⁴³ Toutefois, C. Ruby reste vigilant, dans son exposé, quant au risque de confondre le contemporain avec le présentisme : «une attention au contemporain, ses sources, ses processus, qui ne confondrait pas avec le présentisme, [...] nous rappellerait que nous pouvons le changer, nous apprendrait sans doute à nous placer du côté de l'action plutôt que du côté de l'être ou de l'avoir». Christian Ruby, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁴ Nous pensons ici notamment à toute tentative historique de datation qui demeure à nos yeux inessentielle quant à une éventuelle problématisation judicieuse du contemporain.

¹⁴⁵ «Nous ne songeons ici à traiter ni de la question du temps et de ses paradoxes [...] ni des conceptions du temps ramenées à la conscience [...] ou d'un temps porteur de sens et de promesse. Le contemporain est, pour nous, une dimension politique de l'histoire mise en œuvre par les citoyennes et les citoyens». Christian Ruby, *op. cit.*, note p. 21.

- C. Millet, attentive au sort historique de l'art contemporain, consacre quoique timidement, dans le même ouvrage que nous étudions, un chapitre intitulé «Temporalité». À ce propos, elle évoque le cas du conservateur du Ludwing Forum d'Aix-la-Chapelle, qui, alors qu'il était question de restaurer une sculpture hyperréaliste de Duane Hanson, tira ce constat : «le problème très particulier de l'art contemporain est son rapport au temps et à l'infini»¹⁴⁶. Par ailleurs, dans le même chapitre, nous retrouvons des propos recueillis de Marc Augé faisant l'objet d'un constat relatif au mode de rapport entretenu à l'époque avec l'histoire, où on peut lire : «nous avons l'histoire sur les talons, écrit-il. [...] L'histoire : c'est-à-dire une série d'événements reconnus comme événements par beaucoup»¹⁴⁷. Aussi, reconnaissons que le constat d'une accélération de l'historicisme, faisant que l'œuvre acquière un statut historique à peine créée, est un des points signalés par C. Millet en ces termes : «en vérité, plus la création contemporaine nous paraît chaotique, inintelligible, dépourvue de sens, et plus nous éprouvons le besoin d'en accélérer l'historisation»¹⁴⁸. Comme nous le remarquons ici, il s'agit plutôt de l'état des lieux de l'Histoire proprement dite, mais en aucun de la nature d'une temporalité impliquant notre compréhension de la contemporanéité en soi, ainsi que l'art qui se fait sous son égide. Car si C. Millet donne à celui qui la regarde (l'œuvre d'art) autant d'importance qu'à celui qui l'a faite¹⁴⁹, «l'accélération de l'histoire de l'art» dont il est question (phénomène pourtant lié d'une façon directe à la réceptivité de l'œuvre, et donc à celui qui la contemple), n'est pas extrapolée sur l'état actuel de la temporalité, c'est-à-dire l'ordre du temps régissant l'homme actuel et dont sa subjectivité est inévitablement impliquée.

- Enfin, nous ne pouvons ne pas tenir compte de l'allusion faite par N. Heinich au temps, ce qui est significatif, encore une fois, de la nécessité d'une telle tâche. Dans un chapitre qu'elle intitule «Un autre rapport au temps», notre sociologue insiste sur le fait selon lequel du point de vue spatial, l'art contemporain se caractérise par un «allongement des réseaux»¹⁵⁰ - expression qu'elle emprunte à Bruno Latour - et connaît par là même de «substantielles modifications»¹⁵¹ dans le rapport au temps. Elle souligne par ailleurs le caractère «présentiste» de cet art - notion sur laquelle on s'attardera plus loin d'une manière plus approfondie - phénomène qui, d'après elle, intègre le passé des valeurs et l'avenir par le

¹⁴⁶ Catherine Millet, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴⁷ Concernant la source bibliographique de cette citation, C. Millet n'en dit pas plus qu'«un essai consacré «surmodernité»», cité in *op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴⁹ Catherine Millet, *op. cit.*, p. 40.

¹⁵⁰ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 316.

¹⁵¹ *Ibid.*

caractère se voulant novateur¹⁵². De même, pour ce qui est de la réceptivité fugitive de cet art, elle ajoute : «là, le présent de la mise en présence entre l'œuvre et le spectateur est réduit à l'instant – bien loin dans l'éthique de la contemplation patiente propre aux paradigmes classiques et modernes»¹⁵³.

Bien que l'allusion faite à la temporalité paraisse, à travers ces exemples, quelque peu périphérique, voire timide, et ne constituant en aucun cas le principal souci de ces écrits ; il n'en demeure pas moins qu'elle rende compte de l'inévitable interdépendance reliant le phénomène du contemporain à celui du temps en particulier.

3. La dimension temporelle de la subjectivité est partie prenante de toute expérience du contemporain se voulant comme tel :

- Lorsque G. Agamben soutient que la formule «je suis contemporain» ne peut tirer sa légitimité que d'une certaine distanciation effectuée vis-à-vis de son présent, une telle considération appellerait, à notre sens, à se pencher sur la nature temporelle de ce *je* et de son mode d'être au monde. C'est que, à défaut d'élucider, ne serait-ce qu'à titre facultatif, les états de la subjectivité à l'épreuve des modes de temporalité dominants de l'époque, envisager le sens pratique de ce qu'est «être contemporain» demeure dépourvu d'une assise empirique, où le sujet serait le principal acteur. Ce point est d'autant plus important qu'il est indissociable de la capacité réceptive de l'homme à une époque donnée, et qui, à son tour, dépend de la nature des expériences du temps ambiantes dans lesquelles cette expérience s'inscrit. Ainsi, si d'après G. Agamben, le «contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau des ténèbres qui provient de son temps»¹⁵⁴, encore faut-il, dirions-nous, que celui-ci soit *capable* d'en être profondément affecté. D'une manière analogue, si on part de l'idée selon laquelle une forme particulière d'art (par exemple, l'art contemporain selon C. Ruby) nous permet, en y étant confronté de près, d'accéder à un devenir contemporain, cela ne dépend-il pas des capacités réceptives du sujet en question ?

Là encore, il est question de mettre en lumière ce par quoi nous voudrions prolonger ces propos afin de les pousser plus loin dans le sens de la réceptivité et de ses enjeux, ce qui revient, somme toute, à les investir dans l'orientation sur laquelle nous souhaiterons situer notre vision du contemporain. Il en va aussi de l'idée du contemporain comme *devenir* (devenir contemporain, à l'opposé de l'être), que nous retenons des études de C. Ruby et de G. Agamben, pour nos constats à venir. Il nous reste à préciser, afin de dissiper tout malentendu pouvant voiler les points relevés, que tout ce que nous avons souligné concernant la temporalité, les implications sur l'art et la subjectivité, ne devrait en aucun cas être pris

¹⁵² *Ibid.*, p. 318.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 319.

¹⁵⁴ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 22.

comme relevant de quelque insuffisance fondamentale affectant ces approches. Nous ferons remarquer qu'il était, depuis le début, question d'«être contemporain». De ce fait, il suffit d'aborder cette question en tant que postposé «à quelque chose», ou «à quelque cas de» («être contemporain de qui/de quoi», ce qui sera plutôt le cas de notre approche du contemporain) pour voir les insuffisances théoriques mentionnées surgir d'elles-mêmes. Notons, au passage, que rien qu'en se contentant de prendre à la lettre chaque élément de l'expression «je/suis/contemporain de [qui/quoi]» suffit pour saisir la complexité des enjeux de cette expression qui ne cesse de se présenter à nous comme une formule toute faite. Par exemple, si on se place du côté du couplage «artiste/œuvre», et que l'on se dit «contemporain», *du même temps* (à se fier à la terminologie) qu'une œuvre (ce qui revient à établir un rapport temporel avec celle-ci), cela ne pourrait acquérir du sens qu'à condition de reconnaître au moins trois données fondamentales ; à savoir, non seulement la temporalité de l'œuvre, mais aussi celle du rapport artiste/œuvre - un rapport qui pourrait inclure le mode de temporalité ambiant qu'est le *présentisme* dans le cas de la présente étude¹⁵⁵ - et enfin, bien entendu, celle de l'artiste, le sujet relatif à ce «je». Autrement, parler de contemporanéité en passant sous silence ces paramètres, serait réducteur d'une supposée temporalité propre à l'œuvre, et donc de l'œuvre elle-même ; ce serait, en quelque sorte, la soumettre à une temporalité à laquelle elle pourrait, d'une façon ou d'une autre, être rebelle¹⁵⁶.

En partant de ces limites, nous voilà esquisser les éléments fondamentaux de notre réflexion menée sur le contemporain, ainsi que sur la manière dont on pourra en extraire une dimension créatrice. Cet axe de notre étude ouvrira par la suite la voie à un éclairage deleuzien de la question, où la temporalité, étant intérieure, impliquera, comme nous chercherons à le montrer, la subjectivité en elle-même et ses capacités réceptives.

¹⁵⁵ Nous nous consacrerons à cette notion d'une manière approfondie dans la partie qui suit.

¹⁵⁶ En l'occurrence dans la littérature, peut-on se réclamer, par exemple, «du même temps» que la *recherche du temps perdu* de Marcel Proust ; du même temps qu'un temps lui-même pour ainsi dire «retrouvé» ? Ne faudrait-il pas chercher plutôt une quelconque affinité avec l'état proustien lui permettant d'actualiser, par la célèbre expérience de la madeleine, un souvenir, aussi lointain soit-il ?

Conclusion

À la lumière des conclusions venant d'être tirées et découlant des hypothèses critiques que nous avons formulées autour des textes en question, il commence à nous paraître clair - aussi diverses que soient les approches du contemporain évoquées - que penser le contemporain sur le mode de la collectivité sous l'égide de flottantes considérations terminologiques homogénéisantes (il en va pour ce qui est des notions comme le «présent», l'«artiste», l'«art», «anachronique», «art contemporain»), risque de nous conduire à d'inévitables généralisations abusives. C'est ainsi qu'une conscience historique, susceptible qu'elle est d'être tentée par une quelconque ressemblance esthétique que manifestent certaines pratiques, aura peu à offrir d'une assimilation d'un contemporain qui soit affranchi des considérations qualificatives désintéressées : ce qui pourrait même aller au détriment de la singularité que pourrait présenter chaque œuvre.

Toujours concernant les approches historiques du contemporain sur lesquelles nous nous sommes à maintes reprises arrêté ; même quand il s'agit d'un certain sens du contemporain attribué à des œuvres, remarquons que d'une façon générale, l'art y est considéré comme un objet d'étude historique, et en aucun cas pensé comme le déclencheur de véritables expériences de temps. Cela pourrait, à nos yeux, faire l'objet d'un des motifs de stagnation de notre compréhension du contemporain comme susceptible d'engager une acception de la création en tant que telle, où l'un pourrait être conceptuellement déduit de l'autre : ce serait précisément ce à quoi nous souhaitons réagir dans le cadre de cette étude. Par ailleurs, nous avons souligné, à cet égard, le sens équivoque relatif à l'expression «art contemporain», surtout quand celle-ci est employée abusivement ; il en va du cas où elle ne fait qu'inculquer implicitement un rapport du contemporain avec une certaine idée faite de l'«art» à laquelle celui-ci se trouve comme passivement corrélé après-coup.

Nous avons certes accordé distinctement une attention particulière aux approches de C. Ruby et de G. Agamben dans la mesure où celles-ci, en tant qu'elles conçoivent le contemporain sous la supposition d'une attitude vis-à-vis d'un présent donné (et non à un objet historique), se distinguent radicalement des approches historicistes évoquées et qui ramènent le contemporain à l'émergence d'un fait. En tant qu'elles questionnent l'«être contemporain» tout court (et non pas l'«être contemporain de quelque chose ou quelqu'un»), elles ne demeurent pas moins pour nous - confrontées à notre problématique de départ - partielles sur le contemporain en tant que véritable expérience du temps, en ce qu'elles ne débouchent pas sur les trois éléments fondamentaux que nous venons de mentionner (à savoir le temps dédié respectivement au sujet, à l'œuvre et l'ordre du temps en question). Nous en retenons toutefois quelques idées, comme celles d'inventer «son» présent, ou encore du

contemporain en tant que *devenir*, et nous en valoriserons le sens afin d'en extraire des pistes réflexives susceptibles de nous faire avancer.

Il ne nous reste plus maintenant qu'à entamer des tentatives de réponses aux points précédemment soulignés et ce, en supposant la priorité de décrire, sinon de définir, pour autant que cela soit possible, ce que l'on abordera sous le nom d'un «ordre du temps». Pris comme véritable expérience collective du temps, il constituera pour nous non seulement un prisme qui rend compte de la dimension temporelle du subjectif et de son rapport au monde, mais aussi une assise théorique nous permettant de nous doter des armes conceptuelles nécessaires quant au risque de toute confusion du contemporain avec - comme l'on dit d'un mot fort mal choisi - le «contemporanéisme».

2^{ème} partie : Présentisme et expériences du temps

Introduction

Afin d'aiguiller davantage notre champ d'investigation autour de la manière dont l'on s'approprié le concept du contemporain, à l'étude de l'état des lieux de cette question, il conviendrait de joindre un éclairage qui se voudra exhaustif de ce qu'est de l'ordre d'une temporalité ambiante telle qu'elle se présente à nous dans les temps actuels. Ceci ne tient qu'au fait que ; tant que le contemporain, de quelque angle de vue que l'on aborde, ne peut être dissocié d'une certaine allusion au temps présent, un examen de ce que signifie l'expression «ordre du temps» se révèle ici indispensable. En effet, sa confusion avec le contemporain, au sens large, se montre si fréquente que le discernement est toutefois, comme nous le montrerons, inextricable.

Au fil des pages qui suivent, nous voudrions attirer l'attention sur un phénomène dont le sens pourrait être déduit des impressions les plus primaires éprouvées au quotidien, au point de relever plus de l'ordre du senti que du connu : il s'agira d'identifier une curieuse temporalité faisant du présent le seul et unique horizon, si généralisé plus que jamais aujourd'hui encore, que François Hartog, historien, qualifierait d'ordre du temps sous le nom de «présentisme». Peut-être est-ce au prix d'une immédiate certitude intuitive, qu'il nous est possible de nous rendre compte de la réalité selon laquelle l'homme actuel est curieusement exposé à une disposition surdimensionnée pour tout ce qui relève d'un goût de l'immédiat et de la pure présence. De nos jours, nous vivons «par» et «dans» une étrange forme d'un présent sans cesse consumé dans l'immédiateté, un présent ne tirant sa substance et son mode d'existence que de lui-même, et qui semble monopoliser tellement les autres catégories historiques (comme celle du passé et du futur), qu'il en arrive presque à s'imposer comme ordre du temps dominant des temps actuels.

Dans le but d'examiner les différents attributs de ce phénomène, nous avons alors résolu de nous appuyer principalement sur deux études qui y sont consacrées, à savoir celles de François Hartog¹⁵⁷ et de Zaki Laïdi¹⁵⁸. Pour ce qui est du premier, le présentisme est d'abord défini comme régime d'historicité, c'est-à-dire un certain mode de temporalité caractéristique de notre époque. Comme il le montre à plus d'un égard dans son ouvrage cité ci-dessous, c'est en vue d'identifier la nature spécifiquement nouvelle de ce régime historique se voulant présentiste qu'il juge ce temps comme problématique. D'ailleurs, cela ne cesse d'orienter les historiens - dont lui-même - sur la question du temps en général. Cette temporalité, souvent

¹⁵⁷ François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Éditions du Seuil, imprimé en France, 2003.

¹⁵⁸ Zaki Laïdi, *Le Sacre du présent*, Paris, Collection Flammarion, 2000.

jugée comme indicatrice d'une crise, sera donc évoquée comme façonnant notre mode d'être au monde, et par là sujette à interprétation. Il s'agit d'un temps confus, affecté par l'équivocité des catégories, ne suscitant rien d'autre en nous qu'une recherche salutaire d'une possibilité de sortie¹⁵⁹. Pour ce qui est de la vision de Z. Laïdi en la matière, qui rejoint à quelques idées près celle de F. Hartog, il s'agit de dresser le portrait d'un homme noyé dans une temporalité fuyante et autarcique, un homme qu'il qualifiera d'«homme-présent»¹⁶⁰.

Alors, associés à d'autres, ces écrits choisis d'abord comme supports réflexifs, mais surtout comme témoignant d'un champ de pensée ambiant que l'on veut le plus large possible, s'accordent tous substantiellement sur une même et unique vision du présent, et que nous cautionnons ici avec force : qu'il s'agisse de l'«homme-présent» (Z. Laïdi) ou de l'homme soumis au règne d'un présentisme envahissant (F. Hartog), il sera question de remettre à l'ordre du jour cette conjoncture historique qu'endure l'homme aujourd'hui. En y alignant donc notre perspective réflexive pour nous situer parmi ceux qui «guettent le présent»¹⁶¹, nous nous adonnerons à une étude des origines de ce phénomène qui, au fond, comme nous le montrerons, ne s'avère pas si nouveau historiquement.

Par ailleurs, il sera à maintes reprises question de notions comme «événement», «temps», ou encore «présent» ; nous ferons remarquer, à cet égard, que vu le caractère introductif propre à ce volet de notre étude - se voulant a priori descriptif d'un état des lieux spécifiques à ce phénomène - une acception provisoire et contextuelle sera attribuée à ces termes, ce qui reviendra pour nous à les employer en quelque sorte, dans leur sens le plus large et le plus commun. En effet, ce choix va de pair avec une abstention voulue quant à aborder l'impact de cet ordre du temps sur notre façon d'être, point sur lequel nous reviendrons dans une étape ultérieure. Ces notions, exprimant préalablement pour nous la spontanéité que procure toute observation personnelle - aussi provisoires et hypothétiques qu'elles soient - auront bien l'objectivité qu'elles méritent une fois que nous aurons défini les éléments constitutifs de la subjectivité telle que nous voudrions l'entendre plus loin. Ainsi en va-t-il de la nature des différents attributs du présentisme dont il sera question. Que ce soit pour ce qui est de l'événementialité des réseaux, la temporalité générée par les appareils, ou du «court-termisme» émis par les marchés financiers¹⁶² ; ces facteurs, par la suite évoqués d'une manière détaillée, ne sont en réalité indépendants qu'en apparence, car au fond, ils sont fondamentalement interconnectés, de façon à ce que chaque élément soit considéré presque

¹⁵⁹ C'est ce qui constitue du moins une des préoccupations les plus importantes de F. Hartog à travers son ouvrage cité ci-dessus.

¹⁶⁰ Expression que nous devons à Zaki Laïdi, et qui revient un peu partout dans son ouvrage cité.

¹⁶¹ Expression chère à Charles Péguy.

¹⁶² Nous ne tarderons pas à revenir sur ces facteurs un par un dans ce présent chapitre.

comme étant le produit de l'autre. Il s'agira donc d'un cercle de corrélation, des ramifications d'une même et unique structure fondamentale, à savoir les différents attributs de ce présentisme. Nous tenons tout de même à préciser que ces facteurs ne seront pas forcément identifiés tous comme étant de nature présentiste : ce n'est pas seulement dans la mesure où ils dénotent d'une temporalité ambiante qu'ils attirent notre attention, car bien que l'intention initiale de ce volet de notre étude est dédiée au présentisme, ceux-ci débordent sur d'autres expériences du temps pourtant aujourd'hui fréquentes¹⁶³.

Il ne nous reste qu'à signaler de nouveau l'intérêt d'une telle étude : en effet, comme nous allons tenter de l'expliciter dans la partie qui suit, le «présentisme», en tant qu'il constitue à lui seul l'objet d'une expérience commune du temps dont les répercussions concernent de près l'état de notre être-au-monde, ne peut être soustrait de notre compréhension du contemporain. En d'autres termes, c'est à ce phénomène, parcourant souterrainement certains discours ambiants, que nous entendons nous atteler, en prenant comme axe de nos investigations une question qui en constitue un point d'ancrage privilégié ; à savoir, la question de la subjectivité.

Une telle tâche n'aura alors qu'une double ambition : d'une part, il s'agit de vérifier notre hypothèse de départ selon laquelle ce phénomène contribue à cette survalorisation du contemporain que l'on vit de nos jours, dictant par là même une des principales motivations d'un bon nombre de discours allant dans ce sens. D'autre part, il est question de montrer dans quelle mesure ce phénomène, en tant qu'il favorise la montée d'une contemporanéité idéologique, constitue une source de confusions menaçant notre compréhension du concept du contemporain, spectre sous lequel nous cessons de dresser la création actuelle au gré d'un quelconque habillage enveloppant un corps inerte. Tenter de distinguer le contemporain du «contemporanéisme»¹⁶⁴ constitue ainsi pour nous une étape préliminaire indispensable quant à dépoussiérer ce concept de sa gangue idéologique, et dont l'état actuel des sciences historiques dédiées à l'art en constitue, comme nous le montrerons à la fin de ce présent chapitre, un symptôme déterminant.

¹⁶³ À titre d'exemple, nous citons dans ce sens la temporalité émise par les appareils à l'heure actuelle, et que nous évoquerons ci-après.

¹⁶⁴ «Le contemporain [...] est une présence fugitive en voie d'extinction. Tout est identiquement contemporain – mais cette qualité se perd dès qu'on l'a défini, par l'acte même de sa définition [...]. *Cependant, dans la dernière décennie, est née le contemporanéisme, cette angoisse pathologique et conformiste qui fait du présent un cadre de référence absolu, une vérité indiscutable, dont il est possible de définir et d'analyser le développement [souligné par nous-même]*», Germano Celant, *inespressionismo. L'arte oltre il contemporaneo*, Gênes, Costa & Nolan, p. 5 (trad. B. Poche), cité in Bernard Poche, «La contemporanéité : rupture esthétique ou temporalité imaginaire ?», *Art et contemporanéité, op. cit.*, p. 32.

1 - Règne de l'immédiat

1.1 - Aperçus sur la notion de présentisme

Quoiqu'ayant l'allure d'un fléau ou d'un air du temps, aussi contingent soit-il, il semblerait qu'un goût de l'immédiat et de ce qui s'y fait, ainsi qu'une certaine prédisposition vouée à ce qui relève du court terme et des plaisirs immédiats constituent, parmi d'autres, un certain esprit d'époque, de la nôtre¹⁶⁵. Alors, par un examen se voulant approfondi des mécanismes générateurs de ce qu'appelle F. Hartog «présentisme», et qui nous semble incarner totalement ce phénomène, nous ne souhaitons ici qu'appuyer l'hypothèse suivante : ce qui, d'un côté, motive un nombre considérable de discours sur le sens du contemporain attribué à l'art depuis environ une vingtaine d'années, et qui, d'un autre, fait que l'on survalorise démesurément la production artistique contemporaine, ne témoigne pas tant d'un certain «épanouissement du domaine des arts», ni d'une quelconque crise de «critères de jugements esthétiques» - comme l'on aura tort de croire - que d'un certain penchant, devenu de plus en plus symptomatique, envers ce qui ressort de la fugacité du moment présent. Plus spécifiquement, il s'agit de ces situations courantes où il nous est donné de déceler aisément, au-delà de l'appréciation exprimée vis-à-vis d'une œuvre, moins une appréciation de certaines qualités que l'on reconnaît à celle-ci, que son champ d'appartenance à une prétendue tendance supposée «innovante».

Bien entendu, précisons que le présentisme dont il est question ici n'est pas un trait d'époque, pas plus qu'une quelconque tendance historique. En effet, cet ordre du temps n'est admis comme tel que parce qu'il projette ses racines dans un état des lieux sociétal concret ; soit, en l'occurrence, la prolifération surdimensionnée des médias, l'usage devenu de plus en plus fréquent des appareils¹⁶⁶ envahissant notre quotidien, le temps accéléré des marchés financiers, sans citer d'autres. Aussi, masquer toute projection dans le futur et dissoudre la moindre aspiration de nature passéiste ; voilà ce qui, par là, nourrit aussi l'épanouissement du présentisme. Nous y reviendrons d'une manière plus détaillée plus loin.

Sans doute, l'imperceptibilité propre au passage du temps et son caractère devenu de plus en plus gluant - dont nul ne peut ignorer l'ampleur - et que la tonalité de quelques discours ambiants¹⁶⁷ laisse résonner, n'est pas en effet, sans quelques conséquences sur notre condition d'être au monde. Aux yeux des historiens, dont F. Hartog lui-même, identifier ce phénomène

¹⁶⁵ Il s'agit là d'un esprit d'époque généralisé supposant une transcendance de toute frontière d'ordre identitaire et géographique.

¹⁶⁶ Au sens où il l'entend Jean-Louis Déotte (dans *L'époque des appareils*, Lignes & Manifestes, Paris, 2004), et qui nous retiendra dans cette partie de notre recherche.

¹⁶⁷ Nous en évoquerons des cas au fur et à mesure que nous avançons dans ce chapitre.

(le présentisme) répond à la nécessité d'élaborer un régime d'historicité¹⁶⁸, aussi longtemps qu'une telle tâche maintient sa principale vocation laquelle est de désigner la «modalité de conscience de soi d'une communauté humaine»¹⁶⁹. Le sens même de ce qu'est un régime d'historicité l'indique : «il n'est que l'expression d'un ordre dominant du temps. Tissé de différents régimes de temporalités, il est [...] une façon de traduire et d'ordonner des expériences du temps – des manières d'articuler passé, présent et futur – et de leur donner sens»¹⁷⁰. Ainsi en va-t-il, par exemple, du temps fugitif accéléré que véhicule le déluge d'actualités auquel on est constamment exposé ; ou encore, l'instantanéité des informations dont la hantise de vouloir être «tenu au courant» serait un véritable emblème. Du reste, est-il légitime de voir dans une temporalité aussi problématique un symptôme atteignant le temps en soi, ou s'agit-il plutôt d'une donnée purement perceptive de celui-ci, une impression dira-t-on ?

Il suffirait d'avancer, à cet égard, et tout en nous gardant d'anticiper sur les constats à venir, qu'il s'agit là d'un certain état des lieux d'une temporalité ambiante, atmosphérique, occupant l'espace à l'instar d'un nuage dense et opaque, et qu'on a tort de confondre avec le présent entendu comme catégorie temporelle autonome, à côté de celle du passé et du futur. C'est dire que le présentisme n'est en aucun cas à associer avec le présent comme un a priori de l'être, comme le pense Kant, par exemple. Nous avançons - comme on le fera d'ailleurs comprendre chemin faisant - que le présentisme relève plutôt d'une temporalité *par défaut*, collective et sociale dans son allure, nous affectant du dehors. Il n'y a donc là aucun lieu de comparaison avec le temps entendu comme immédiate donnée perceptive, ou celui défini traditionnellement comme le propre d'un mouvement téléologique¹⁷¹.

D'une manière générale, disons que le présentisme incarnera l'état des lieux d'une «amnésie au quotidien»¹⁷² devenue généralisée et ambiante, mais aussi d'une certaine prédisposition à s'abstenir de la moindre projection dans un quelconque avenir, aussi loin ou proche soit-il. Et ce n'est que sous cette optique d'ailleurs, que rejetant le passé et dédaignant le futur, il se manifeste comme étant une temporalité suspendue comme un «entre-deux», une

¹⁶⁸ La notion de «régime d'historicité» est définie par François Hartog comme une catégorie formelle indépendante des aléas des civilisations. Dépourvu de substance quelconque, un régime d'historicité est à même de rendre plus intelligibles les expériences du temps, en ce qu'il constitue un mode de fonctionnement historique qui se situe en dehors de la réalité empirique d'une société donnée. C'est à ce prix que le régime d'historicité ne peut ne pas s'ouvrir sur l'anthropologie et l'histoire, en tenant compte du rapport qu'établit une société à son passé. Pour en savoir plus, voir François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁹ Publié dans les documents préparatoires au colloque, le texte est repris dans *L'État des lieux en sciences sociales*, Institut français de Bucarest, textes réunis par A. Dutu et N. Dodille, Paris, l'Harmattan, 1993, p. 29, cité in François Hartog, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷⁰ François Hartog, *op. cit.*, p. 147.

¹⁷¹ Il s'agit là de la vision aristotélicienne en la matière.

¹⁷² François Hartog, *op. cit.*, p. 270.

«brèche de temps»¹⁷³ comme disait Hannah Arendt. Pis encore : on a souvent l'impression qu'on y est prisonnier, et que l'on peine à s'en sortir. De là, face à un tel phénomène considéré comme témoignant d'une crise du temps, on a toutefois du mal à voir au-delà de l'horizon d'un présent envahissant et suffisant à lui-même : l'avant-goût d'une certaine téléonomie, l'impression qu'on «est arrivé au bout de quelque chose» dont on ignore encore la nature de l'envergure¹⁷⁴ ne cessent aussi de nous saisir. D'où vient cette disposition à vénérer le présent comme si c'était un seul et unique horizon temporel absolu ? Comment en est-on arrivé là ? Ce phénomène est-il le propre de l'époque actuelle, ou a-t-on connu auparavant des périodes similaires ?

Déjà, l'idée même d'un ordre du temps dominant, qu'il soit le cas du présentisme ou autre, n'est pas le privilège du temps présent. Que l'on songe à la conception anthropocentrique d'un temps vengeur rétablissant la justice, caractérisant la conception du temps d'Anaximandre, et ce, depuis le V^{ème} siècle avant notre ère¹⁷⁵. Par ailleurs, pour ce qui est de la surestimation du présent en particulier, des expériences du temps teintées d'un esprit présentiste, et assimilées surtout comme une crise du temps, témoignent qu'un présentisme aurait été déjà là. Mais peut-être osons-nous dire qu'elles ne se sont jamais exprimés avec autant d'intensité qu'aujourd'hui. D'après les recherches historiques menées par F. Hartog dans ce sens, il s'agit en l'occurrence du cas d'Ulysse dans l'Antiquité, et celui, bien plus tard, de Chateaubriand au XVIII^{ème} siècle¹⁷⁶. En effet, un simple regain d'intérêt à l'œuvre d'Homère suffit pour qu'une certaine fraîcheur du moment présent nous soit procurée. En effet, on aura à coup sûr remarqué, en lisant l'Iliade, que les événements qui y sont racontés présentent ce qui est en train d'être déroulé comme un pur présent, en ne laissant que peu de place à la narration linéaire et chronologique. Il y a par ailleurs une certaine *actualité* des états d'âme des personnages homériques : la colère et la douleur d'Achille sont maintenues tout le long du récit, et l'on est souvent saisi par le sentiment de les voir surgir à n'importe quel moment. Même en évoluant dans les événements, Achille ne sort en aucun moment d'un présent vécu comme une phase temporelle en arrière-fond, se renouvelant constamment : «de

¹⁷³ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 21.

¹⁷⁴ Peut-être serait-il possible, non sans quelque imprécision, de ramener des expressions devenues si fréquentes aujourd'hui encore dans l'air du temps, comme : «la reprise de», «la relance de», «le redressement de», «la fin de l'histoire», «la fin d'un cycle», «l'alternative politique ultime» à une telle impression.

¹⁷⁵ «Ce dont la génération procède pour les choses qui sont, est aussi ce vers quoi elles retournent sous l'effet de la destruction, selon la nécessité ; car elles se rendent mutuellement justice et réparent leurs injustices selon l'ordre du temps [...]» Cité in : *Les Présocratiques*, éd. Etablie par Jean-Paul Dumont, Paris, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», 1988, p. 39.

¹⁷⁶ Nous avons mentionné volontairement ces deux figures en particulier vu qu'en les abordant, il nous est possible de bénéficier du soutien théorique de F. Hartog en la matière. Choisis par ce dernier comme cas d'étude dans son ouvrage précédemment cité, l'exemple d'Ulysse dans l'Odyssée et de Chateaubriand demeurent aussi pour nous, dans le cadre de cette présente étude, des preuves que le souci du présent n'est pas le privilège de l'époque actuelle.

ce présent sort un présent *nouveau* ou, mieux, réactivé, un nouveau clair matin, mais le présent précédent ne bascule pas, pour autant, dans le passé, d'autant moins que toute l'action demeure dans le cadre fixé par les «desseins» de Zeus, qui voit tout [souligné dans le texte]¹⁷⁷.

Cependant, l'erreur est de croire qu'il s'agit là d'un présent présentiste, correspondant au cas de l'ordre du temps régissant notre réalité actuelle. Il est à préciser que le présent homérique est un présent poétique, duquel le citoyen grec se devait de tirer son actualité. Une identification au mythe comme événement primordial, garantit, en effet, à l'homme antique, une certaine contemporanéité¹⁷⁸ ; alors que dans un certain sens, l'«homme-présent», pour emprunter l'expression de Zaki Laïdi, tire son actualité du temps diffus et fragmenté des médias, l'homme antique aligne la temporalité de sa vie sur un présent qui s'alimente d'un passé absolu. Le temps y est un rythme, une phase, et en aucun cas une mesure. Aussi, il n'est pas étranger que les deux se rejoignent dans la mesure où pour l'un comme pour l'autre, toute temporalité d'ordre historique demeure jusque-là étrangère.

Par ailleurs, toujours aux tréfonds de l'imaginaire grec antique, rappelons que la situation rapportée dans l'Odyssée, réunissant Ulysse revenant de son voyage, à Démodocos, n'est pas moins représentative d'une brèche de temps au sens où on l'entend haut et fort de nos jours. À peine l'aède commençât à chanter l'héroïsme d'Ulysse que celui-ci fonda en larmes ; c'est que, en l'espace de cet instant fugitif, Ulysse s'est soudainement trouvé confronté à son être vu comme déjà historique, tiraillé en quelque sorte entre sa mort et sa vie : en se voyant lui-même en rêve, il se projetta déjà dans le chant des générations futures avant même qu'il ne le soit vraiment. Étant le témoin après-coup de lui-même en tant que pris entre deux temporalités, il vit une brèche : «le retour introduit de la durée : du départ aux tribulations du retour, de l'avant à l'après de la prise de Troie. Il ouvre un écart, crée une tension, ou creuse une brèche dans le présent»¹⁷⁹.

Avant d'avancer plus loin dans ces divers exemples d'expériences du temps, soyons attentif à un fait d'une extrême importance : à examiner de près cette idée de brèche temporelle qui s'avère fréquente à travers l'histoire, on se rend aussitôt compte qu'elle n'est pas sans présenter quelque rapport, fût-ce problématique, avec la succession chronologique des événements, soit l'équivalent de ce que l'on a coutume d'appeler «histoire». À chaque fois qu'il s'agit de crise du temps, notons que celle-ci est accompagnée par une mise en crise

¹⁷⁷ François Hartog, *op. cit.*, p. 72.

¹⁷⁸ «En connaissant le mythe, l'homme archaïque redevient contemporain de l'événement primordial» in Zaki Laïdi, *Le Sacre du présent*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁹ François Hartog, *op. cit.*, p. 87.

de l'*historia magistra*¹⁸⁰, si bien que l'idée qu'un passé soit moralisé au profit du présent perd tout son sens. Nous n'en disons pas plus pour l'instant.

Le voyage de Chateaubriand - auquel F. Hartog est allé jusqu'à ramener au commencement de la valorisation du présent par les historiens, et ce, en 1830¹⁸¹ - n'est qu'un exemple frappant de cette sévère remise en cause de l'*historia magistra*, en ceci qu'il est un tiraillement entre un «ancien» et un «nouveau» régime d'historicité. Le voyage lui-même en tant que tel, abstraction faite de son objet et de son contenu, donne de fait lieu à une durée problématique parce que brisée, attribuant inévitablement au texte une forme d'errance¹⁸². Chateaubriand, se considérant ouvertement comme témoin d'une époque dont les traces s'effaceront après lui, se disait vivre une véritable crise du temps, où il est tiraillé entre un passé impossible à rattraper, et un nouveau temps non encore accessible (qui n'est autre que celui des modernes). Dans ce sens, nous savons d'ailleurs que l'*Essai*¹⁸³ est un ouvrage qui se voudrait à la charnière de deux siècles¹⁸⁴. Ainsi pouvons-nous affirmer qu'à s'en tenir au cas de Chateaubriand¹⁸⁵, il était toujours question d'une vision selon laquelle l'ancien régime d'historicité - ayant comme paradigme l'*historia magistra* - n'était plus opératoire, et qu'il fallait changer de rapport avec les catégories du passé et du futur.

Dans la même perspective, ajoutons enfin le cas de l'œuvre de Aby Warburg ; notamment dans sa conception des «images survivantes»¹⁸⁶ parcourant souterrainement l'Histoire, il s'agit d'une démarche attribuant au présent le sens d'un «surgissement du même» au fil de la prolifération différée de l'histoire. Appelant à un modèle «fantomal» de l'histoire «où les temps n'étaient plus calqués sur la transmission académique des savoirs, mais s'exprimaient par hantises, «survivances», rémanences, revenances des formes»¹⁸⁷ ; cet historien de l'image pense que la Renaissance n'est en rien une période séparée de l'histoire, mais une

¹⁸⁰ Il s'agit de cette conception de l'histoire selon laquelle le passé sert de leçon au futur.

¹⁸¹ Entreprise historique comparée à celle de Pierre Nora (1980) dans *Les Lieux de mémoire*, et dont l'œuvre consiste «à partir d'un diagnostic porté sur le présent et d'en prendre acte». François Hartog, *op. cit.*, p. 142

¹⁸² François Hartog, *op. cit.*, p. 124.

¹⁸³ Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, in *Essai sur les révolutions - Génie du christianisme*, Paris, «coll. Bibl.» de la Pléiade, 1978.

¹⁸⁴ En 1841, au moment de conclure les Mémoires d'Outre-tombe, Chateaubriand reviendra une dernière fois sur cette expérience qu'il élèvera au rang d'un trait d'époque : «le monde actuel est placé, jugera-t-il, entre deux impossibilités, celle du passé, comme celle de l'avenir». Chateaubriand, *Mémoire d'Outre-Tombe*, Paris, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», tome II, 1951, p. 922.

¹⁸⁵ Nous pouvons également joindre au cas de Chateaubriand celui de Volney, ou d'Alexis de Toqueville qui, à peine arrivé en Amérique, qu'il constate un passé dissocié temporellement du présent, et qu'un monde nouveau s'annonce comme étant une véritable rupture. Son appel à «une science politique nouvelle» qui soit en adéquation avec le présent n'en est que l'écho.

¹⁸⁶ Georges Didi-Hubermann, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Editions Minuit, 2002.

¹⁸⁷ *Ibid.*, pp. 27-28.

«survivance» de l'Antiquité. On y va donc du passé vers le présent, selon le schème de l'*historia magistra*. Mais dans le même temps, sous l'effet de la rupture de continuité proclamée avec ce qui allait être nommé plus tard le «Moyen-âge», ce passé antique se donne aussi comme un présent en quelque sorte *disponible*, auquel l'accès demeure possible.

De là, le présentisme ainsi entendu comme «brèche du temps», où le passé et le futur se trouvent comme tiraillés entre deux extrémités, aurait certes caractérisé, comme nous venons de le montrer, quelques expériences temporelles antérieures ; sauf que, quoique l'on puisse dire de ces types d'expériences relatives à ces rapides exemples empruntés, le présentisme pratiqué aujourd'hui s'en distingue par le fait qu'il se montre encore plus généralisé, sinon élargi à une échelle quasi planétaire. Son ampleur n'est peut-être plus mesurable à l'échelle d'une expérience individuelle consciente comme relatée plus haut, mais se donne plutôt d'être vécue comme un véritable phénomène social, sur le mode de la collectivité¹⁸⁸. N'empêche que nous pourrions pourtant retenir, à quelques degrés d'intensité près, que quelque soit l'époque en question, le présentisme a tendance à miner toute vision historiciste, tant que l'approche présentiste est «celle qui considère le passé en ayant en vue le présent, alors que l'historiciste met en avant le passé pour lui-même»¹⁸⁹. C'est de ce monopole d'un présent qui ne tire sa survie qu'en escamotant le passé que s'inquiètent un bon nombre d'historiens dont F. Hartog lui-même, face auquel ils n'envisagent de tâche primordiale que d'en proposer des possibilités de sorties¹⁹⁰.

Cependant, si ce phénomène de généralisation de cet ordre du temps est curieusement propre à un passé récent, ceci admet-il des facteurs ? Autrement dit, pourrait-on identifier les prémisses de cette fuite en avant présentiste ? Est-il possible, historiquement, de dater sa montée ?

1.2 - Prémisses d'un présentisme généralisé

Aussi déterminante que soit cette curieuse constante historique relativement apparente du présentisme, ce n'est qu'avec le XX^{ème} siècle que ce celui-ci s'est inéluctablement imposé comme un trait d'époque distingué, s'annonçant déjà comme le monopole par excellence des catégories historiques : «le XX^{ème} siècle a finalement allié futurisme et présentisme. S'il a d'abord été plus futuriste que présentiste, il a fini plus présentiste que futuriste»¹⁹¹. Une réelle montée exponentielle du présentisme s'est surtout réalisée suite à la naissance du futurisme

¹⁸⁸ Cette distinction soulignée par rapport à ces exemples révélera pour nous sa réelle utilité lorsque nous aurons abordé, dans un chapitre ultérieur, nos cas d'étude.

¹⁸⁹ François Hartog, *op. cit.*, p. 223.

¹⁹⁰ Il s'agit là de l'intention même du livre précédemment cité telle que clairement formulée dans l'introduction.

¹⁹¹ François Hartog, *op. cit.*, p. 149.

comme domination du point de vue du futur : l'histoire désormais se fait au nom de l'avenir et du rejet de toute pensée passéiste. Ce n'était d'ailleurs pas sans raison que des tendances similaires comme le «Simultanéisme», l'«Instantanéisme» avaient, à l'époque, vu le jour. Annonçant ainsi l'arrivée de toute une esthétique de la vitesse, le manifeste futuriste (1909) appelle à rompre avec l'«Ancien Monde», jugé comme réactionnaire et faisant obstacle au progrès. N'y est-il pas déjà annoncé que le futurisme est déjà présentisme en ces termes : «nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente»¹⁹² ? Ainsi, c'est comme si le présent, «futurisé» de même que le passé, se trouvait être sévèrement remis en cause, sinon dévalorisé. Peu à peu, l'avenir, s'annonçant menaçant, se mettait à céder du terrain au présent, qui allait prendre de plus en plus de place, jusqu'à sembler, depuis peu, l'occuper tout entier. C'est peut-être cette même impression qui a incité Robert Musil à écrire, remarquant cette curieuse montée du présentisme en plein milieu du XX^{ème} siècle : «nous surestimons ce qui est présent»¹⁹³.

Il faut rappeler par ailleurs que ce qu'on appelait auparavant les «avant-gardes artistiques»¹⁹⁴, accordaient un statut privilégié aux impératifs de leur présent pris comme réalité problématique, face à laquelle il faut réagir. Au nom d'une parenté exigée entre une certaine compréhension de la «vie» et de l'«art», toute aspiration présentiste se tourne alors contre le passé pour le condamner, voire l'enterrer. Parallèlement, mais dans un autre registre d'action et de pensée, l'existentialisme peut aussi être considéré comme un mouvement prônant le présent, et par là même, constitue un facteur important quant à un épanouissement d'une ambiance intellectuelle présentiste. Que l'on se souvienne de *la Nausée* de Jean-Paul Sartre, où le personnage principal nommé Roquentin découvre soudain, alors qu'il écrivait une biographie du marquis de Rollebon, qu'il n'y a que «du présent, rien d'autre que du présent»¹⁹⁵. Le présent à ses yeux était «ce qui existe, et tout ce qui n'était pas présent n'existait pas, pas du tout»¹⁹⁶. Au même titre que J.-P. Sartre, Albert Camus, autre existentialiste, écrit, en écho à un moment passé à *Djemila*¹⁹⁷ : «oui, je suis présent. Et ce qui me frappe à ce moment, c'est que je ne peux aller plus loin. Comme un homme emprisonné à perpétuité – et tout lui est présent»¹⁹⁸.

¹⁹² *Ibid.*, p. 150.

¹⁹³ Robert Musil, *L'homme sans qualités*, Tome 1, Paris, Éditions du Seuil, 1956, p. 364.

¹⁹⁴ Situés historiquement entre 1905 et 1925.

¹⁹⁵ Jean-Paul Sartre, *La Nausée, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1981, p. 114.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Djemila* est un village situé en Algérie.

¹⁹⁸ Albert Camus, *Noces, suivi de l'été*, Paris, Gallimard, 1972, p. 26.

En extrapolant ces faits sur une vision historique plus large, et à s'en tenir à cet état des lieux caractérisant le début du XX^{ème} siècle, ne pourrait-on pas risquer d'adopter l'idée selon laquelle l'esprit proprement moderne¹⁹⁹ contenait déjà le présentisme à l'état de germe ? Sans doute est-il permis d'apercevoir dans un des aspects de la modernité, lequel est une invite à l'action «dans» et «contre» le présent pris comme réalité donnée face à laquelle il conviendrait d'agir, une inclination idéologique présentiste. L'idéologie du changement demeure de tout temps présentiste, car elle admet le présent souvent composé (le présent de la société, de l'époque, etc.) comme ultime champ d'action. Ainsi, force est de constater que cette idéologie était déjà partie prenante d'une des conditions intellectuelles favorisant l'émergence historique de l'esprit moderne proprement dit. Peut-être est-ce dans ce sens que Arthur Rimbaud s'écria un jour : «il faut être absolument moderne»²⁰⁰. Selon cet impératif, il est clair qu'il ne s'agit en rien de la moindre incitation à adhérer à son temps, si bien que paradoxalement, l'aspect subversif de l'attitude moderne se veut être justement une rupture avec le présent de son époque tout en y restant ancré. Cependant, cela trace un trait distinctif avec la célèbre vision idéaliste et esthétique de Charles Baudelaire par exemple, lui qui considère la modernité comme la «moitié de l'art», et dont l'autre moitié serait le propre de l'éternel, de l'immuable²⁰¹. Mais se fier au qualificatif «moderne» entendu dans son sens étymologique - à savoir «ce qui est récent», et par conséquent indiquant un passé court - suffit pour nous rendre compte de l'esprit de rupture dotant substantiellement la pensée moderne proprement dite ; rupture, bien entendu, avec le passé lointain, la tradition²⁰².

Par ailleurs, cette idéologie moderniste et se voulant progressiste a toujours tiré le dynamisme de son évolution d'une certaine angoisse d'être un jour récupérée par un passé immobiliste et jugé comme réactionnaire. Dans ce sens, Bernard Marcadé ne définit pas le «modernisme» autrement lorsqu'il écrit : «terrifié à l'idée de se trouver à chaque instant «récupérée» par la tradition, le modernisme se trouve voué à une incessante fuite en avant qui a pour effet de mesurer le passé comme le futur à la seule aune du présent, de construire une situation où le présent ne peut que résorber le passé comme le futur»²⁰³. Se consacrer au présent en tournant le dos au passé serait, à cet égard, cette posture emblématique d'une modernité se voulant être un remède, un plan d'action face à une réalité sociale complexe

¹⁹⁹ Le terme «moderne» revêt ici le même sens revendiqué par les avant-gardes du début du XX^{ème} siècle, à savoir celui d'un engagement voué aux impératifs idéologiques de son temps.

²⁰⁰ Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 116.

²⁰¹ Charles Baudelaire, «La Modernité», *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 884.

²⁰² Bernard Marcadé, «À contre-temps», acte de colloque : *Art et contemporanéité*, première rencontre internationale de sociologie de l'art à Grenoble, le 28, 29, 30 novembre 1991, Jean-Olivier Majastre (dir.) et Alain Pessin (dir.), Bruxelles, Edition La lettre volée, 1992, p. 50.

²⁰³ Bernard Marcadé, «À contre-temps», *op. cit.*, p. 52.

nécessitant par là même l'intervention de l'art et l'engagement des intellectuels. Les propos de Clement Greenberg, en écho à la pensée scientifique progressiste de l'époque, en témoignent : «il y a dans le modernisme cette idée de coïncidence des procédures de l'art avec les impératifs du temps»²⁰⁴. Les impératifs du temps dont il est question ne signifient-ils pas, en quelque sorte, l'équivalent de cette urgente priorité, si fréquente à l'époque des avant-gardes, à accorder la vitesse de l'art à la vitesse d'une réalité en perpétuelle accélération ? C'est ainsi que l'idéologie du changement propre à la modernité débouche inévitablement sur l'unique loi de l'immédiateté, et dont la vitesse serait le socle, conformément à ce qui est déclaré haut et fort dans le manifeste du futurisme : «notre idéologie moderniste et postmoderniste (l'une n'étant que le pendant et le revers de l'autre) tente de faire accroire la fiction que nous serions voués à une seule et unique vitesse : celle imposée par les modèles technologiques. Le monde est à plusieurs vitesses»²⁰⁵. Ainsi, le modernisme substitue alors par l'idée de l'«œuvre éternelle», l'idée de l'«éternel présent», une quête, aussi fantasmée soit-elle, de l'essence²⁰⁶.

1.3 - «Accélérisme»²⁰⁷ et triomphe de l'immédiat

Nous continuons toujours avec les facteurs ayant favorisé la montée en puissance du présentisme pour signaler un autre fait marquant : le phénomène de quantification du temps quotidien généré essentiellement par une généralisation des afficheurs digitaux²⁰⁸, conçus avant tout pour nous «faire gagner du temps» ; voilà qu'il provoque l'effet inverse en accélérant le temps jusqu'à l'inhiber. En effet, la temporalité ainsi véhiculée par les instruments de communication favorise toutefois la primauté de l'immédiat sur le présent tout court. Nous tenons à préciser ici, que ce qui attire notre attention dans ce fléau, ce n'est en rien le phénomène en soi, si ce n'est le rôle qu'il joue quant à l'expansion du présentisme tel que nous l'avons précédemment défini.

Cette prise de conscience d'un temps accéléré avait commencé à prendre forme progressivement ; à se fier à un bref éclairage schématique en la matière, notons qu'au début du XIX^{ème} siècle régnait un temps «régulé», héritier d'un siècle où les montres furent créées (le

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 54.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 55.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 56.

²⁰⁷ «[...] Ils prônaient l'«accélérisme», c'est-à dire l'intensification maximum de la vitesse de l'expérience vécue fondée sur la bio-mécanique du sport et la précision du trapéziste !», in Robert Musil, *L'homme sans qualités*, *op. cit.*, p. 505. Pour notre part, nous extrapolons cette notion sur un contexte plus large, signifiant par là toute aspiration, aussi courante soit-elle, à la vitesse et à l'accélération.

²⁰⁸ Olivier Bomsel, «l'ère de l'instant» in *Forum Philo*, *Où est passé le temps ?* : acte d'une rencontre philosophique, le Monde, novembre 2011. Sous la (dir.) de Jean Birnbaum, Barcelone, Folio essais, 2012.

XVIII^{ème} siècle). Les signaux auditifs étaient donnés par le son des cloches ou l'horloge du village²⁰⁹, époque où on parlait d'ailleurs d'un temps solaire, à savoir celui de l'Église. Ainsi pouvons-nous qualifier la temporalité propre au XIX^{ème} de «dilatée»²¹⁰, siècle qui marque le passage, par excellence, d'un temps solaire et religieux à un temps mécanique ; d'un temps poreux à un temps contraint. Même si, d'un point de vue économique, l'historien Jacques Le Goff date la transition effectuée entre le temps de l'Église et celui du marchand à une période plus ancienne - à savoir le XV^{ème} siècle²¹¹ - on peut dire que ce n'est qu'autour des années 1850 que le temps s'accélère vraiment à l'image des jalons industriels et économiques, un temps dont la perception est si problématique, qu'un écrivain comme Marcel Proust avait pu écrire : «jamais autant qu'au XIX^{ème} siècle, le temps n'était apparu comme aussi perceptible à l'œil de l'esprit, comme aussi assimilable par la pensée»²¹². C. Baudelaire, soucieux à son tour d'un temps fuyant et savonneux, appelle à saisir et par là, à vivre pleinement chaque seconde vécue, comme on pourrait le lire dans cette phrase : «les minutes, mortel folâtre, sont des gangues – qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or»²¹³.

De là, l'avancée technologique ayant rendu omniprésent l'affichage de l'heure et l'élaboration d'un temps réglé, universel, en tant que mis au service des réseaux de communication, ne cesse de contribuer à cette quantification numérique du temps, et donc à l'accélération de celui-ci. Or, le compromis s'annonçait pourtant clairement : maîtriser le temps, le contrôler, afin de l'accélérer pour une course constante vers les bénéfices, et par là assurer un taux culminant de productivité. Ainsi, plus que tout en Europe, l'heure traditionnellement donnée par la nature et par l'Église devient une heure abstraite, donnée par l'usage démocratisé des machines ; une heure dont l'unité est devenue celle du travail, où il s'agit de régler le temps pour l'économiser.

Dans un autre registre de pensée, les révolutions, aussi longtemps que l'on remonte dans l'histoire, ne vont pas sans générer, de par leur aspiration à un esprit de rupture, une temporalité aussi accélérée que celle émise par les machines. C'était du moins le cas de la

²⁰⁹ Pour ce qui est de certains facteurs provoquant l'accélération de temps, voir l'univers d'Honoré de Balzac tel que décrit par Nadine Vivier dans : «La conscience du temps : les mutations de la perception du temps aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles», *Où est passé le temps ?, op.cit.*

²¹⁰ C'est ainsi que Nadine Vivier (dans : «La conscience du temps : les mutations de la perception du temps aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles», *op. cit.*) qualifie ce temps. Par le choix de ce terme, elle met en avant ce qu'il sous-entend étymologiquement parlant, à savoir *dilatatio* du latin, mot qui veut dire «temps libre». Notons, par ailleurs, que ce même adjectif est utilisé, aussi bien par Laïdi Zaïdi que par F. Hartog, pour qualifier le temps présent.

²¹¹ Nadine Vivier, «La conscience du temps : les mutations de la perception du temps aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles», in *Forum Philo, Où est passé le temps ?, op. cit.*, p. 66.

²¹² *Ibid.* p. 66.

²¹³ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

Révolution française. À l'époque, Chateaubriand témoignait déjà d'un temps devenu à ses yeux problématique, en tirant ce curieux constat : «souvent il fallait effacer la nuit le tableau que j'ai esquisse le jour : les événements couraient plus vite que ma plume»²¹⁴. Pris entre deux temporalités, celles de l'ancien et du «Nouveau Monde», il déclare comme révolu l'ancien ordre du temps et se trouve comme emporté par une modernité enveloppante et soudaine : «j'écrivais l'histoire ancienne, et l'histoire moderne frappait à ma porte»²¹⁵. De là, remarquons-le, il n'est pas étonnant qu'une temporalité jugée précipitée rejoigne le présentisme en tant qu'il se veut émancipé de l'emprise historiographique chronologique, conformément à cette affirmation : «l'accélération est une rupture avec le passé»²¹⁶. Tout de même, dans des temps plus proches, ne pouvons-nous pas considérer que la frivolité des *Sixties*, ainsi que l'utopie révolutionnaire de l'époque, déployaient un air de temps teinté d'un sens de l'immédiat assez prononcé ? «Tout, tout de suite !», après tout, n'était-ce pas l'emblème de «mai 1968» ?

S'il nous arrive d'éprouver le pouvoir temporel présentiste comme atmosphérique, surgissant de nulle part au gré d'une nuée flottante et volatile, c'est que quelque part, ses attributs réels sont dissous dans des fonctionnements subtils, régissant nos sociétés d'aujourd'hui²¹⁷. Outre les faits jusque-là évoqués, il se ressource dans une temporalité générée par le monde des marchés financiers, soit ; par un capitalisme consumériste²¹⁸ ayant transformé le temps en une marchandise consommable²¹⁹, suscitant le sacrilège des gains immédiats par une accélération du rythme de la consommation²²⁰. Ce n'est qu'à ce prix que l'on est tenté de situer cette réalité presque au cœur de l'ensemble des facteurs favorisant l'expansion du présentisme, où la prédominance de la société du marché arrivant aujourd'hui à son paroxysme se manifeste comme une économie du présent éternel²²¹.

Rien ne nous empêche, à ce propos, d'y voir un modèle de société qui obéit à celle qu'Adam Smith définissait, déjà depuis le XVII^{ème} siècle, comme étant celle du marché,

²¹⁴ Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, op. cit., p. 15.

²¹⁵ Chateaubriand, *Études ou discours historiques*, in *Œuvres complètes*, Paris, 1831, t. III, p. 1.

²¹⁶ François Hartog, op. cit., p.170.

²¹⁷ Nous désignons par là, au dessus de tout, les sociétés occidentales, tout en reconnaissant qu'il s'agit toutefois d'un phénomène qui devient, de nos jours, de plus en plus généralisé.

²¹⁸ Ce modèle économique, objet d'une lutte dûment menée par Bernard Stiegler, est décrit par ce dernier dans *Association Ars Industrialis*, Manifeste 2010 [en ligne] URL : <http://www.arsindustrialis.org/manifeste-2010>, page consultée le 19 mars 2013.

²¹⁹ Dans la même perspective critique, Guy Debord évoque l'idée d'un temps pseudo-cyclique et consommable dans *La Société du Spectacle*, Paris, Les Éditions Gallimard, 1992, 3^{ème} édition, collection, Folio, Chastel, 1967.

²²⁰ On le sait au moins depuis Jeremy Bentham et Max Weber : un temps soumis à l'utilité ne peut qu'être un temps matérialisé, et par conséquent consumériste.

²²¹ Selon l'expression de Zaki Laïdi in *Le Sacre du présent*, op. cit.

fondée sur l'idéologie libérale de l'intérêt réciproque. L'État étant prédominant, connu classiquement comme entité collective unitaire, et constituant le reflet d'une certaine aspiration du peuple, voilà qu'il se trouve atomisé par la privatisation favorisant la particularisation. C'est alors que le paysage politique, dans son ensemble, se fragmente davantage, s'éparpille. Ainsi, la fuite en avant de l'économie financière provient, par ailleurs, du fait que la temporalité des États se trouve être largement dépassée par celle des marchés financiers, et se montre, par là, dans l'incapacité de s'y accorder²²². Or, si jadis, c'était les machines qui conféraient le rythme de la division du travail à des travailleurs dépossédés jusque-là d'une capacité de maîtrise du temps²²³, aujourd'hui encore, que dire de la numérisation accélérée des informations à laquelle sont constamment exposés les marchés financiers, où le flux des gains se mesure à leur vitesse ? Ainsi, à l'épreuve d'un sens d'appartenance citoyenne utilitariste, nourrie par le libéralisme économique, l'idée d'un sens commun des valeurs et de toute forme d'identité collective, aussi hypothétique et redoutable soit-elle de nos jours, se trouve désormais se substituer par l'ordre fragmenté des risques partagés²²⁴, point que souligne Z. Laïdi en substance à travers cette affirmation : «la figure sans visage de ce présent marchand réticulaire est celle des marchés financiers, dont la représentation du temps est celle du présent autarcique»²²⁵.

Bernard Stiegler ne pense pas le contraire, lui qui soutient que le temps des marchés est un temps utilitaire, régi par les retours sur investissement que demandent souvent les investisseurs. Cela tient à ses yeux à un capitalisme consumériste : «un capitalisme financier devenu essentiellement spéculatif, c'est-à-dire toxique – parce que jouant systématiquement le court terme contre le long terme»²²⁶. De ce fait, on se rend à l'évidence que le temps propagé par les marchés est un temps défaillant : le passé y est souvent réduit à une base d'informations servant de mesure de précaution pour un avenir rationalisé ; il en est ainsi d'une certaine *destruction du temps* par son exploitation industrielle²²⁷.

²²² Friedrich Hayek est l'un des penseurs politiques ayant peut-être le mieux mis en évidence l'opposition fondamentale des temporalités du marché et du politique. Issue de l'école autrichienne subjectiviste (où l'on privilégie l'incertitude, le choix) l'État constitue selon lui un mal par principe dans la mesure où il introduit l'idée d'intentionnalité là où il n'y a qu'un processus sans sujet.

²²³ Dans ce sens, on peut voir clairement ce qu'il en est, quoique d'une manière caricaturale, dans la fable des *Temps Modernes* de Charlie Chaplin.

²²⁴ Zaki Laïdi, *op. cit.*, p. 14. Parmi les «risques partagés» dont il est question ici, nous pouvons penser à l'écologie, la menace nucléaire, et toute éventuelle catastrophe où un avenir collectif pourrait être en jeu.

²²⁵ *Ibid.*, p. 14.

²²⁶ Bernard Stiegler, Association *Ars Industrialis*, Manifeste 2010, *op. cit.*

²²⁷ Nous examinons plus loin la répercussion de ce phénomène - déjà évoquée dans notre introduction - sur la subjectivité humaine, ce qui n'est pas sans conséquences sur la manière dont nous abordons le contemporain.

1.4 - Médias et temporalité des réseaux

Si les médias arrivent à s'affirmer comme témoins d'un temps fugitif, et permettent par là, dans une optique journalistique, de rendre le réel en temps réel, c'est à la fonction représentative de l'image, ou plus précisément celle de la photographie, qu'il faudrait attribuer ce privilège. La tentation de ce qui relève du «direct» est telle, qu'à l'instar d'un cordon ombilical, le téléspectateur livré à l'écran télévisé s'y attache par l'irrésistible hantise de vouloir être constamment «tenu au courant», prédisposition mentale consubstantielle à une ère qui s'annonce comme celle de l'instant fugitif. Dès lors qu'elle procède par diffusion d'images marquantes en boucle, et afin de maintenir son public dans cet état d'attention continu, la logique médiatique cyclique utilise «une mécanique du rafraîchissement»²²⁸, sorte de remise à jour périodique. Ainsi en va-t-il pour ce qui est de la diffusion des événements médiatiques en général : «l'économie médiatique du présent ne cesse de produire et de consommer de l'événement, la télévision ayant pris la suite de la radio. Mais avec une particularité : le présent, au moment même où il se fait, désire se regarder comme déjà historique, comme déjà passé»²²⁹.

Le récit médiatique ne cesse, en effet, d'inventer des raccourcis, transformant par là les événements en des informations consommables. Cela ne nous éloigne guère d'un des attributs de l'économie marchande décrite plus haut, accentuant par là même le processus d'accélération au profit des gains immédiats : de ce point de vue, les médias demeurent les principaux acteurs de cette économie dans la mesure où ils cultivent massivement la création des besoins utilitaires, cible irréversible des marchés²³⁰. Mais leur prédominance acquiert de l'épaisseur dans la proportion où, désormais, on «habite» en quelque sorte des réseaux²³¹. En effet, ces «demeures» symboliques de nature circonstancielle, sans adresses, sont moins des lieux d'habitation proprement dits, qu'une situation donnée dans laquelle on se trouve le moment où on est sollicité ; il en est ainsi de ce qui pourrait être vu comme une ontologie propre aux réseaux, où il suffirait d'être «joignable» (homonyme d'«être connecté»), pour y exister. Ainsi, comme si ce qui en découlait comme action était attribué à l'intérêt qu'il représentait pour le réseau qui l'a promu plutôt qu'à sa propre valeur.

Les réseaux sociaux de communication, à eux seuls, participent à la propagation tentaculaire du flux d'information marquant constamment l'organigramme de notre quotidien.

Ils cultivent aussi, à leur tour, une certaine disposition à l'immédiat et au court terme. C'est

²²⁸ Oliver Bomsel, «l'ère de l'instant», in *Forum Philo, Où est passé le temps ?* : acte d'une rencontre philosophique, *op. cit.*, p. 21.

²²⁹ François Hartog, *op. cit.*, p. 158.

²³⁰ Oliver Bomsel, *op. cit.*, p. 16.

²³¹ Voir à ce sujet Michelle Serres dans *Hominesence*, Paris, Editions Livre de Poche, 2003, pp. 273-274.

qu'on est constamment saisi par une sensation de vigilance, à l'image d'un quotidien ponctué par des signaux et des alertes ; celles provenant notamment des téléphones mobiles. De là, plantée partout, partant du moindre recoin de l'espace public jusqu'aux poches des enfants, la politique en vient même à accorder sa temporalité aux médias et à l'économie de l'information, au fin fond desquels une synchronisation décisionnelle demeure une affaire de quelques minutes²³². Ne peut-on pas voir, dans cette temporalité véhiculée par les réseaux, un temps pour ainsi dire socialisé et hybride ? Ce qui, selon le vocabulaire des réseaux sociaux, est connu sous le nom de «mur d'actualité»²³³ ; en alignant des séquences audiovisuelles, des images et des textes sur une même et unique liste indéfinie, fonctionne, quelque part, comme un «aplatisseur de temps», où tout semble être instantané. Le flux de transfert de données visuelles et leur hétérogénéité fait que le temps même qu'on y passe est senti comme secondaire à côté de l'ubiquité instantanée des opérations effectuées, reflet d'un temps se voulant multidimensionnel et labyrinthique au point de devenir presque imperceptible : un espace.

2 - Événementialité²³⁴, art, histoire

2.1 - Appareils et événementialité

Nous poursuivons notre examen de l'ordre du temps actuel, tout en souhaitant cette fois-ci puiser dans d'autres modes de temporalité que le présentisme, et qui ne sont pas moins influents par les temps qui courent. Dans la continuité de ce qui vient d'être dit au sujet des réseaux, nous ajouterons par ailleurs, tant pour approfondir davantage cette étude, que pour lui attribuer la précision qu'elle mérite, l'idée selon laquelle les appareils²³⁵, bien au-delà de leur fonction d'usage opérationnel courant (dont on a précisé la nature), sont à eux seuls générateur d'une nouvelle temporalité. Mais ce qui attire notre attention ici, c'est que cette temporalité implique à son tour une événementialité particulière, donc un certain mode d'être et de présence au monde²³⁶. Ainsi, étudier de près ce phénomène ne peut que nous fournir les

²³² Oliver Bomsel, *op. cit.*, p. 16.

²³³ Cette expression désigne, notamment dans le célèbre réseau social connu sous le nom de «facebook», une liste affichant ses mises à jour en temps réel (actualités, informations personnelles, opinions, etc.), de manière instantanée, et dont les titres renvoient vers le contenu correspondant.

²³⁴ Nous devons cette notion à Pierre Nora, selon qui nos sociétés modernes connaissent «une nouvelle événementialité». Ce phénomène décrit le nouveau mode de diffusion des événements tels que façonnés par les médias, et sur lesquels d'ailleurs nous reviendrons lorsque nous aborderons la crise du récit historique, et ce dans le sous-chapitre qui va suivre. Voir à ce sujet : Pierre Nora, «le retour de l'événement», in *faire de l'histoire, nouveaux problèmes*, dir. Jaques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Gallimard, NRF, 1974.

²³⁵ L'usage du terme «appareil» n'est pas ici pour nous anodin. Nous en justifierons l'usage ci-après.

²³⁶ Cette idée fait l'objet d'une des principales thèses de l'ouvrage que l'on cite : Pierre-Damien Huyghe (dir.), *L'art au temps des appareils*, Paris, Esthétiques, Collection dirigée par Jean-Louis Déotte, l'Harmattan, 2005.

armes conceptuelles nécessaires, à défaut de quoi l'on est enclin à céder à des jugements hâtifs quant au sort de la temporalité qui nous régit de nous jours²³⁷.

Les recherches menées principalement par Jean-Louis Déotte et Pierre-Damien Huyghe dans ce sens sont susceptibles de nous apporter un éclairage supplémentaire. Pour sa part, J.-L. Déotte écrit :

«Chaque appareil a comme enjeu de vérité l'apparaître de l'événement dans une temporalité spécifique. Chaque appareil désemboîte la temporalité spontanée continuiste en mettant à disposition *une nouvelle temporalité pour un public qu'il crée ainsi*. La révolution des appareils consiste à *introduire d'une manière décisive une nouvelle temporalité discontinuiste qui fera monde et époque* [souligné par nous-même]»²³⁸

Ce constat, précisons-le tout de suite, va de pair avec l'hypothèse selon laquelle les caractéristiques dominantes d'un présent donné résident moins dans ce qui caractérise socialement et politiquement une époque - comme on est couramment tenté de le croire - que dans ce qu'elle donne à imaginer collectivement comme temps et espace. Aborder la «révolution des appareils» de cet angle de vue, nous conduit inévitablement à y voir une des catégories dominantes de notre époque ; c'est que, livré à la perception du monde qui nous entoure, il se trouve qu'on est constamment régi par une multiplicité de flux de temporalités. Notre quotidien, plus que tout aujourd'hui encore, est façonné, conditionné, par une omniprésence sans précédent d'appareils de tout genre (qu'ils soient cellulaires, ordinateurs ou autres) et que l'on a tendance à qualifier le plus souvent, en tant qu'ils nous sollicitent couramment, d'«objets communicants». Alors, si, doté qu'on est de ces appareils, ceux-ci ne cessent d'agir sur nous, et par là de nous faire autant que nous les faisons, dans ce cas-là, quelle serait la nature que revêt au juste cette nouvelle temporalité envahissante qu'on doit à ceux-ci ? Quel sens tirer de la notion d'«appareil» ?

Il est curieux de constater qu'une réponse à une majeure partie de la question réside déjà, de fait, dans le sens étymologique même du terme «appareil». En effet, *apparare* signifie préparer, disposer²³⁹ ou encore mettre en place quelque chose. Ce n'est que sous ce spectre étymologique, pourtant engageant un sens fonctionnel de cet objet, que le dispositif perspectif systématisé par Brunelleschi Alberti par exemple, avait mis en place une représentation

²³⁷ L'enjeu est tel que notre compréhension même du contemporain risquerait carrément de se perdre dans une temporalité aussi problématique que celle que nous endurons par les temps qui courent.

²³⁸ Pierre-Damien Huyghe (dir.), *L'art au temps des appareils*, op. cit., p. 270.

²³⁹ Notion qu'on retrouve par ailleurs dans : apparat, cérémonie, éclat, décor, dispositif, instrument, engin, etc.

rigoureusement mesurée du monde, en donnant par là naissance au sujet comme détenant la centralité d'un point de vue unique²⁴⁰. De la même manière, le musée comme dispositif permet l'émergence d'une nouvelle attitude contemplative envers les œuvres, et par conséquent un nouveau public. Il aura peut-être fallu attendre l'invention de la photographie pour que l'intérêt porté sur ce concept, comme l'explique Pierre-Damien Huyghe, commence à acquérir de la consistance : «je donne à la photographie et à la période historique où elle s'est inventée techniquement un rôle décisif dans la possibilité qui nous est donnée de forger le concept»²⁴¹. À ce prix, il faudrait s'en tenir au rôle majeur que jouent les appareils pris comme «surfaces d'inscriptions»²⁴² quant à esquisser une empreinte propre à telle ou telle époque ; étant une surface d'inscription, la photographie en est une, par le fait qu'elle fonctionne comme un support sur lequel est projetée une représentation du temps à une époque donnée. Elle constitue une transcription possible de l'espace-temps, ce qui est susceptible, par là, de faire époque.

J.-L. Déotte va jusqu'à affirmer, prolongeant la thèse de J.-F. Lyotard en la matière, que la spécificité de telle ou telle époque varie selon la surface d'inscription des événements qui s'y font. Plus précisément, c'est par la manière dont l'événement²⁴³ s'inscrit dans un quelconque support mnémonique - fût-il la mémoire tout court - qu'une époque se détermine. À ce propos, il explique : «en effet, pour qu'on puisse dire qu'il y a un événement (par essence imprévisible), il a bien fallu qu'il ait été appréhendé, c'est-à-dire répété, mémorisé sur un certain support, selon une certaine modalité d'inscription. Appelons «époque de la surface d'inscription» cette modalité de l'inscription»²⁴⁴. De là, à la lumière de cette compréhension de l'appareil, le cas de la photographie n'est-il pas un exemple frappant ? Sous cette optique, il serait possible d'admettre que les époques que l'on qualifierait communément de «païenne», «mosaïque», «chrétienne», «projective», «virtuelle», ne sont dignes de ce nom que pour autant qu'elles constituent à elles seules des surfaces d'inscriptions²⁴⁵. Il s'en suit, soit dit au passage, que l'idée d'appareil comme *préparation de quelque chose* (ou mise en place de quelque chose) nous mène à une curieuse considération selon laquelle les époques, vues de la

²⁴⁰ Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes & Manifestes, 2004, p. 270.

²⁴¹ Pierre-Damien Huyghe (dir.), *L'art au temps des appareils*, op. cit., pp. 8-9.

²⁴² Notion fondée par Jean-François Lyotard in *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

²⁴³ «Selon sa norme, une époque sera plus ou moins ouverte à l'événement, à la phrase, à l'enchaînement sur une phrase selon le vocabulaire du Différend de Lyotard», d'après Jean-Louis Déotte in *L'époque des appareils*, Lignes & Manifestes, op. cit., p. 265.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 265.

²⁴⁵ À ce titre, on est en droit de remarquer que Zaki Laïdi dans, *le Sacre du présent* (op. cit.) attribue le même sens à la notion d'«époque» afin de périodiser schématiquement l'Histoire: la perspective est ainsi considérée comme une surface d'inscription rapportant la manière dont l'événement est représenté à une époque donnée. Les appareils, quant à eux, ont affaire à la fantasmagorie ou à la rêverie collective, en tant qu'ils génèrent des images qui envahissent notre quotidien.

sorte, ne se succèdent pas chronologiquement. Autrement dit, la logique de leur écoulement n'est pas forcément historique ; car l'invention d'une surface d'inscription a ceci de particulier qu'elle est toujours en avance par rapport à son savoir : «l'époque – d'un appareil, d'un genre littéraire ou artistique, d'un genre de discours – n'a pas le savoir de son origine»²⁴⁶.

Cependant, plus importante encore pour nous, demeure, dans le cadre de notre examen des modes des temporalités ambiantes en général, l'intime lien qui relie notre perception appareillée des événements vécus à notre mode d'être au monde. Si on sait que la capacité de pouvoir convertir, en un moment d'une expérience, les événements, constitue entre autres le propre d'une société²⁴⁷, n'y a-t-il pas là un impact sur l'agir et le comportement humain en général ? Les appareils, en instaurant une nouvelle donne spatio-temporelle, mettent en place des conduites, un *éthos* proprement dit, modelant par là nos habitudes²⁴⁸. Leur capacité à faire époque génère une *aisthesis* commune, et met en place, par là même, des manières collectives d'être, conformément à cette nouvelle événementialité éclatée, dont P.-D. Huyghe, en écho à Walter Benjamin, décrit les traits en ces termes : «ce qui arrive est désormais diffus, l'expérience n'est pas précisément localisable. Ce n'est pas *ici et maintenant*, mais *ici et là* que quelque chose se passe [souligné dans le texte]»²⁴⁹. Le *hic at nunc*, notion tant vénérée par les impressionnistes, indique, comme l'expression le montre, le temps et l'espace. Or, l'existence diffuse que vit l'individu actuel brouille cette corrélation classique de l'espace et du temps, si bien que l'homme noyé dans les vicissitudes labyrinthiques des réseaux n'est pas *vraiment* là où il croit être. Il accompagne cela, bien entendu, des modifications perceptives apportées par les appareils de prise de vue : ces appareils organisent et déjouent nos aptitudes perceptives, au point même qu'il n'est plus légitime de penser l'expérience esthétique (autrefois, c'était une expérience qui impliquait les sens) comme on le faisait jadis. Les appareils ne constituent donc pas, dans ce sens, l'extension ou l'amplification de certains éléments du corps, ils déplacent carrément la corporéité : «les appareils arrachent le corps au sol natal, le déportant vers ce qui n'était pas programmé génétiquement»²⁵⁰.

En somme, les réseaux sociaux, faisant - aujourd'hui plus que jamais - époque par excellence, constituent une sorte de monopole des surfaces d'inscription régissant notre

²⁴⁶ Jean-Louis Déotte, *op. cit.*, p. 267.

²⁴⁷ Conformément à cette considération de Claude Lefort, formulée en ces termes : «le propre d'une société historique, c'est qu'elle contient le principe de l'événement et a le pouvoir de le convertir en moment d'expérience, en sorte qu'il figure un élément dans un débat que les hommes poursuivent entre eux» in *Les formes de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2000, pp. 46-77.

²⁴⁸ En plein XX^{ème} siècle, Walter Benjamin, Moholy-Nagy, Wilém Flüsser se sont consacrés à ce problème.

²⁴⁹ Pierre-Damien Huyghe (dir.), *L'art au temps des appareils*, *op. cit.*, p. 11. Nous revenons sur les répercussions de ce phénomène sur la subjectivité dans un chapitre ultérieur.

²⁵⁰ Jean-Louis Déotte, *op. cit.*, p. 269.

quotidien. L'événement vécu, une fois enregistré, y est aussitôt dilué, fragmenté, et n'est plus que miettes signalétiques à la disposition d'un usage qui se veut de plus en plus pluralisé. Circulant de part et d'autre, il est tantôt réduit à une image, tantôt saisi comme une contingence passagère à peine dissociable du flux inépuisable d'informations. De ce fait, si un événement, tel qu'il est diffus dans les réseaux, se trouve être le plus souvent destiné à une manipulation technique quelconque²⁵¹, quel rapport relie-t-il désormais le «point numérique» que nous sommes au monde ? L'éclatement de la trame d'événements successifs ne brise-t-il pas la construction de tout récit élaboré selon un enchaînement de faits reliés chronologiquement les uns aux autres ?

2.2 - Crise du récit historique

Par l'optimisation du temps en le transformant en un cortège d'instantanés propice aux consommations ponctuelles, la convergence des médias à ce qui relève du «direct» en vient à miner les attributs narratifs des événements, au profit de la brièveté convenue de l'information éphémère. Il en va de même pour ce qui est des réseaux : un appel téléphonique vient toutefois court-circuiter toute éventuelle anecdote du type «entrer discrètement par la fenêtre», ou «glisser intimement sa lettre sous le coussin», situations si fréquentes en amour. Comme si, confronté au plasma des événements, on ne faisait que perdre en potentialités narratives ce qu'on aura gagné en communication.

En effet, de nos jours, la construction narrative des événements, étant quelque part incisée par la signalétique communicationnelle (solicitation téléphonique, médiatique, etc.), peine à aspirer au récit conçu comme enchaînement linéaire et continu d'événements. Les réseaux autant que les médias, compris comme «identité narrative du temps mondial»²⁵² dilaté aux frontières du monde, constituent peut-être la seule issue narrative de l'«homme-présent». Ceux-là ne cessent de se nourrir de la reproduction et de l'intensification de leur propre identité sur le mode de l'accélération, ne visant finalement qu'à mettre en suspens la linéarité conventionnelle du temps²⁵³. Ainsi, quoiqu'il leur arrive de le prétendre, les médias ne se substituent aucunement à la plume universelle de l'Histoire, car ce qu'ils prônent précisément, c'est une événementialité de l'actualité²⁵⁴.

²⁵¹ Nous faisons référence ici aux maintes manipulations possibles que pourrait subir un événement médiatique quelconque une fois à la disposition des internautes, telles que : accélérer, arrêter, rediffuser, enregistrer, etc.

²⁵² Ayant émergé vers les années 1980, un «temps mondial» se forge, selon Zaki Laïdi, à partir de la perception commune et simultanée, à l'échelle planétaire, des médias comme supports officiels d'événements internationaux. Voir à ce sujet Zaki Laïdi (dir.), *le Temps mondial*, Bruxelles, Complexe, 1997.

²⁵³ Zaki Laïdi, *Le Sacre du présent*, op. cit., p. 13.

²⁵⁴ «Les médias attisent la faim de l'événement, ils en créent le système de détection, promotion, construction et gestion, sans pérennisation garantie. Il s'agit donc d'une événementialité de l'actualité, et pas de l'histoire. Avec elle, l'événement perd son caractère passé, exemplaire, édifiant. Dépendant plus étroitement de la relation

Sans trop vouloir anticiper sur les causes historiques de ce fait²⁵⁵, contentons-nous pour l'instant, de ramener cette réalité au pouvoir temporel des appareils évoqué tout à l'heure, et du caractère diffus des événements émis par les *surfaces d'inscriptions*, et notamment celles des réseaux et des médias. Déjà, il va falloir se rendre à l'évidence que si le récit est fondamentalement temporel²⁵⁶, le réseau, quant à lui, demeure de nature spatiale. Il en va de la technique de la perspective comme des réseaux, les deux étant quelque part - rappelons-le - des dispositifs. Un bref détour par l'histoire de l'art sera utile à ce propos : le peintre de la Renaissance, à mesure qu'il soumet au spectre de la perspective la profondeur de l'espace ; autrement dit, en ce qu'il soumet sa vision spatiale du monde au seul règne de la Raison et de la subjectivité, fait en quelque sorte preuve d'une maîtrise de temps, et donc d'un sens de l'événement. *Historia*, signifiant pour B. Alberti la *valeur narrative* du tableau²⁵⁷, ne voulait dire autre chose. Dans la mesure où une séquence unilatérale de scènes se donne à voir à un sujet supposé détenir un point de vue, la perspective est conçue comme étant fondamentalement narrative, constituant par là même une des principales origines du récit historique. Par conséquent, rien ne nous empêche de ramener cette crise du récit à un instinct de narration devenu défaillant - autant que celui dont souffre l'«homme-présent» - c'est-à-dire à un des paramètres fondamentaux de la perspective nous faisant défaut en ces temps, à savoir cette représentabilité du monde en tant que narré à partir d'un seul et unique point de vue.

Pareillement, nul ne peut nier que le devenir historique de l'événement, comme il est expérimenté collectivement aujourd'hui, se distingue qualitativement de celui éprouvé, dans les sociétés dites traditionnelles, par l'homme antique par exemple : alors que la vision temporelle de ce dernier aspire à une temporalité dont l'origine est sacrée, mythique, mais avant tout se voulant intemporelle²⁵⁸, celle d'aujourd'hui se mesure à l'événement contingent et fragmenté qu'est celui des médias. Traditionnellement parlant, l'histoire constituait cet intervalle - compté en générations - qui faisait passer d'une injustice à sa vengeance ou à sa réparation, et l'historien était justement celui qui était capable de saisir les «deux chaînes»,

humaine du reporter au spectateur, intervenant dans l'espace public, devenant plus fréquent jusqu'à l'inflation événementielle, chargé d'émotion contagieuse, il ne peut que déboucher sur l'histoire immédiate [souligné par nous-même]. Noël Nel, «De la médiatisation télévisuelle des massacres», acte de colloque : *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe : des mondes antiques jusqu'à l'aube du XXI^{ème} siècle*, centre de recherches «Michel Baude. Littérature et spiritualité» de l'université de Metz (2001-2003), Gérard Nauroy (éd.), vol. 6, 2004, p. 253.

²⁵⁵ Nous reviendrons sur ce point quand il s'agira d'étudier l'état des lieux de l'histoire de l'art comme discipline, et notamment dans la partie nommée : «Limites de l'histoire de l'art».

²⁵⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Tome I, Paris, Edition du Seuil, 1983.

²⁵⁷ L. B. Alberti, *La peinture*, § 19, trad. T. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Seuil, 2004, p. 83.

²⁵⁸ Dans ce sens, Pierre Nora souligne que «la modernité secrète l'événement, à la différence des sociétés traditionnelles qui avaient plutôt tendance à le raréfier». Dans «le retour de l'événement», *faire de l'histoire, nouveaux problèmes*, op. cit., pp. 210- 229.

c'est-à-dire les deux bouts relatifs à la cause et à l'effet en question. Hérodote ne concevait pas l'esprit historique autrement. Nous pouvons y ramener, à ce titre, les découpages périodiques des âges et de la succession des empires qui étaient longtemps présents dans l'histoire occidentale, et plus que tout avec les Lumières, époque où un partage en «Temps anciens», «Moyen Age» et «Temps modernes» était communément admis. Ainsi, c'est cette même opération de découpage des faits - qu'est le propre des principales méthodes historiques traditionnelles - qui nous fait désormais défaut, alors que les événements n'ont de cesse de se présenter à nos sens comme dépourvus des moindres «bouts» par lesquels il est possible de les saisir. Si nous savons, du moins depuis Kant²⁵⁹, que c'est de l'événement concret qu'il faut partir pour donner sens à l'histoire, comment peut-on aujourd'hui, partant de l'événement ainsi décrit, prétendre pouvoir saisir l'homme dans sa condition d'être temporel ? L'«homme-présent» ne se trouve-t-il pas dépossédé de sa capacité à attribuer un sens narratif à l'événement²⁶⁰?

L'intérêt surdimensionné accordé à l'histoire comme récit d'événements, surtout au milieu du XX^{ème} siècle, n'en est que le témoin²⁶¹, ce qui a déjà même poussé certains à qualifier les temps présents d'«ère événementielle»²⁶². En effet, à l'heure où les grandes philosophies de l'histoire (nous pensons notamment à celles de Marx et d'Hegel) sont révolues, les sciences historiques ne se contentent plus que de réinterroger les concepts de base sur lesquelles elles se sont de tout temps reposées, se penchant désormais sur leurs raisons d'être même plutôt que sur les faits. D'ailleurs n'est-on pas arrivé, vers la fin des années quatre-vingt du siècle dernier, à déclarer carrément la «fin de l'histoire»²⁶³? La situation est telle que les sciences de l'histoire peinent à relater les faits à une ère où règne une événementialité éclatée, où le fait

²⁵⁹ Kant formule cette idée notamment dans *Qu'est-ce que les Lumières ? op. cit.* Par ailleurs, Giambattista Vico (1668-1744), figure presque méconnue des Lumières, soutient que l'homme est maître de son destin par son point de vue sur l'histoire ; le point de vue étant, selon lui, la principale condition de la connaissance historique. Il appelle par ailleurs à rompre avec les principes immuables de l'Histoire.

²⁶⁰ D'après Zaki Laïdi, cette vulnérabilité de l'homme face à l'événement était déjà cultivé depuis les Lumières, et ce à travers une valorisation de la faculté de l'oubli. Voltaire pourrait en être un exemple représentatif : son «optimisme hédoniste» révélé dans le *Mondain* en 1736 est contrarié curieusement par un sentiment d'inquiétude exprimé à travers son poème intitulé *Le désastre de Lisbonne* (1756), où il remet en cause le dogme - selon lui jusque-là inéluctable - «Tout est bien».

²⁶¹ Il n'est pas sans une quelconque signification que le temps ainsi que l'histoire préoccupent désormais nombreux philosophes et historiens. Le livre de François Hartog (*Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*) s'inscrit lui-même dans une lignée de productions historiques débutée à la fin XX^{ème} et se poursuit jusqu'aujourd'hui. En voici brièvement un extrait : *Temps et ordre social* de Roger Sue, *Du Temps* de Norbert Elias, *Le Temps de l'histoire* de Horst Günther, *Habiter le temps, Passé, présent, futur : esquisse d'un dialogue possible* de Jean Chesneaux, *L'Histoire va-t-elle plus vite ?* de Jean-Noël Jeanneney, Paul Ricœur avec son *Temps et Récit*. Enfin, l'historien Krzysztof Pomian qui consacra au temps *Une histoire du temps même*.

²⁶² Cette expression est utilisée aussi bien par Hervé Fischer que par Hans Belting, respectivement dans *L'histoire de l'art est terminée*, France, Éditions Balland, 1981 et *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, pour la traduction française.

²⁶³ Déclaré par Francis Fukuyama dans *La fin de l'Histoire ?* Publié dans la revue «Commentaire», n° 47, Paris, 1989.

nouveau l'emporte en quelque sorte sur le fait *historique*. De là, il n'est pas étranger qu'étant soumis à un présent autarcique, l'on dédaigne le récit, en se donnant comme ennemi du chronocentrisme²⁶⁴. À cet égard, il suffit de réitérer les fondements mêmes de l'historicité pour que tout cela paraisse clair à nos yeux : en effet, si, comme nous l'apprend F. Hartog, l'historicité réside dans la manière dont l'homme agit et se déploie dans le temps, cela ne tient que lorsque celle-ci exprime cette distance entre le *je* et sa projection historique, que les catégories passé/présent/futur permettent²⁶⁵. Or, compte tenu de la primauté d'un présent à caractère a-historique autant que précédemment défini, pourrions-nous prétendre encore relater les faits en échappant à la teneur du «maintenant» ?

2.3 - Un avenir décrédibilisé

Un statut problématique autant que celui que connaît le récit historique de nos jours, ne peut que susciter quelque peine à se représenter l'avenir en tant que catégorie essentielle partie prenante de l'historicité. Il en va ainsi d'un avenir décrédibilisé, associé à un passé mis en crise - dont nous avons précédemment montré les symptômes - appuyant par là le sort d'une temporalité stagnante, celle du présentisme. Ainsi, cette intrigante déclaration de Jean Birnbaum se vérifie ici pleinement : «le règne de l'instantanéité enterrerait la mémoire et dynamiterait l'avenir»²⁶⁶. Les enjeux sont tels qu'en voulant, tel qu'on le fait souvent, catégoriser historiquement ce processus, une assimilation douteuse du contemporain ne manque pas d'y siéger.

À ce propos, nous partons de ce fait évident : une société où règne la primauté de ce qui relève du court-terme, envahie qu'elle soit par le pouvoir présentiste d'une culture de l'endettement²⁶⁷, ne peut que mettre en avant la représentation d'un futur dépourvu du moindre goût de l'imprévisible et de l'inconnu, et ce, par l'incitation à la projection rationnelle : «[...] la fonction essentielle des prix ne consiste pas à rétribuer les gens pour ce qu'ils ont fait (rémunération), mais leur faire savoir (information) ce que, pour leur intérêt propre comme

²⁶⁴ Le «chronocentrisme» est une attitude historique qui consiste à projeter les valeurs et les critères de son époque sur ceux des autres qui lui sont antérieures.

²⁶⁵ Remarquons au passage que le sens d'«être-pour-la mort» que l'on doit à Heidegger ne signifie pas autre chose.

²⁶⁶ Jean Birnbaum, «vous avez dit accélération ?» présentation de «Ouverture 1», *l'ère de l'instant* : acte de colloque *Où est passé le temps ?*, *op. cit.*, p. 10.

²⁶⁷ «La finance n'est pas une sphère de spéculation fermée sur elle-même, c'est la logique même de notre mode de gouvernabilité néolibérale qui ne cesse d'intervenir dans notre vie quotidienne. La finance c'est le temps individualisé de l'endettement à la consommation et de l'assurance des risques, c'est le temps du crédit». In Bernard Stiegler, *Association ars industrialis*, [en ligne] URL, *Financiarisation* : <http://arsindustrialis.org/financiarisation>, page consultée le 12 mars 2014. Voir aussi, à ce sujet : Jean-Michel Rey, *Le Temps du crédit*, Desclée de Brouwer, 2002.

pour l'intérêt général, ils doivent faire»²⁶⁸. Les biens présents sont alors valorisés, contrairement aux biens futurs, jugés comme appartenant à un avenir distant. Cet avenir n'a donc rien de commun avec le futur historique, tant qu'il est constitué par des anticipations rationnelles et donc dépouillé d'imprévu.

Si nous soulignons qu'avenir n'est aucunement synonyme de futur, c'est parce que ce dernier s'en distingue en ce qu'il demeure de tout temps une inévitable nécessité : il s'agit de cet état de confiance évident dans la dimension évolutive que prennent naturellement les choses *dans* et *par* le temps, un état nourri d'attente et d'espoir. En revanche, cet avenir «rationnel» tel qu'il se présente à nous de nos jours, semble se substituer à tout esprit historique perspectiviste et dont il est possible d'identifier l'attribut dans le dispositif même de la perspective (en tant que surface d'inscription représentative d'une certaine projection du temps tel nous l'avons précédemment expliqué). En effet, tant que le potentiel narratif de la perspective réside, du moins en grande partie, dans cette rationalisation savante de l'espace admettant l'horizon comme ligne de convergence, ce même horizon - partie prenante d'une temporalité linéaire - incarne le futur, fût-il fictif et prévisionnel. De plus, si on avait pu parler de «perspectivisme historique» au XVIII^{ème} siècle, c'est que notre conception de l'histoire devait en quelque sorte quelque chose à cette temporisation intrinsèque à la perspective : le passage du *tableau* au *projet*, conception qui remonte à une philosophie du projet telle que celle de Descartes, vient exprimer ainsi l'entrée en scène historique de la temporisation de la perspective (fin du XVIII^{ème} siècle).

Cet avenir devient par conséquent, notamment au XIX^{ème} siècle, la catégorie temporelle à laquelle se raccordera l'homme : «l'homme est histoire, et cette histoire est orientée, happée par l'avenir»²⁶⁹. De là s'explique d'ailleurs une historicisation croissante de toutes les activités²⁷⁰, annonçant une période de l'histoire où le temps est valorisé. Or, ce sont ces grandes philosophies de l'histoire²⁷¹, universelles et «optimistes», qui semblerait peut-être avoir fait leur temps, laissant place à une vision historique du monde dont la ligne d'horizon (l'avenir) semble être estompée, voire effacée.

Ainsi, à l'image d'un futur se montrant de plus en plus menaçant, il est possible d'assimiler cette crise de projection dans l'avenir à une certaine inquiétude qui occupe les esprits ; il s'agit proprement dit d'une représentation collective d'un avenir risqué et miné de catastrophes. C'est du moins ce que laissent entendre quelques discours relativement récents,

²⁶⁸ Zaki Laïdi, *Le Sacre du présent*, op. cit., p. 176.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁷⁰ Nous pensons notamment à David Ricardo en économie, Frédéric Cuvier en sciences naturelles et Hegel en philosophie.

²⁷¹ Nous faisons référence ici à une longue tradition philosophique occidentale, et notamment les œuvres historiques de Hegel, Marx, Voltaire et Auguste Comte.

que l'on se propose d'exposer ici brièvement : Germano Celant évoque cette angoisse du futur due à l'accélération dont nous avons déjà mentionnée les origines, entraînant par là une nouvelle considération du contemporain : «la course au nouveau et l'accélération [...] ont créé une pathologie du futur et une compression de la durée, qui ont réduit le contemporain à une définition presque métaphysique, l'immanence du maintenant par rapport à l'après»²⁷². Par ailleurs, attentif à la menace qui pèse, plus que tout de nos jours, sur la «la vie de l'esprit»²⁷³, B. Stiegler ne se prive pas, à chaque fois que l'occasion se présente, d'exprimer son inquiétude vis-à-vis des enjeux civilisationnels propres à l'époque actuelle, risquant selon lui dans un futur proche d'éventuelles catastrophes à l'échelle planétaire²⁷⁴. Ce constat est souvent dû à l'effet jugé dévastateur des technologies industrielles et d'une économie qu'il qualifie de «libidinale» ; en tant qu'elle asservit le désir humain aux impératifs de la rentabilité, celle-ci risque de provoquer des conséquences sociétales dramatiques : «cette captation de la libido a fini par la détruire, et ce fait majeur constitue une immense menace pour la civilisation industrielle : elle conduit inévitablement, à terme, à une crise économique mondiale sans précédent»²⁷⁵. Dans ce sens, B. Stiegler n'écarte pas l'hypothèse d'une autodestruction du capitalisme consumériste, source de désordres de toutes sortes, provoqués par cette liquidation systémique du désir. Aussi, F. Hartog lui-même, non sans quelque accord avec Z. Laïdi - n'hésite pas à signaler à plus d'un égard le caractère troublant que revêt le phénomène du présentisme, en écrivant : «ainsi, ce présent, régnant apparemment sans partage, «dilaté», suffisant, évident, se révèle inquiet»²⁷⁶. À cet égard, se justifie alors mieux les réticences exprimées au siècle précédent quant à l'idée du progrès comme vénération d'un futur plus «évolué» que le présent, pour laisser place aux discontinuités et aux ruptures²⁷⁷. En

²⁷² Germano Celant, *inespressionismo. L'arte oltre il contemporaneo*, Gênes, Costa & Nolan, p. 6 (trad. B. Poche), cité in Bernard Poche, «La contemporanéité : rupture esthétique ou temporalité imaginaire ?», *Art et contemporanéité, op. cit.*, p. 33.

²⁷³ Bernard Stiegler emprunte cette expression à Hannah Arendt in *La vie de l'esprit*, Collection Quadrige, Paris, PUF, 2013.

²⁷⁴ Nous en trouvons un aperçu dans : «Veux-tu être mon ami ?», conférence présentée par B. Stiegler à Orléans le 14 novembre 2012 à l'invitation de SOS Amitié [En ligne] URL : [ars industrialis, http://arsindustrialis.org/veux-tu-%C3%AAtre-mon-ami](http://arsindustrialis.org/veux-tu-%C3%AAtre-mon-ami), page consultée le 12 juillet 2013. On retrouve aussi la même déclaration dans : *Bernard Stiegler : L'emploi et mort, vive le travail !* Entretien réalisé par Ariel Kyrou le 14 avril 2014, [En ligne] URL : «Culture Mobile, Penser la société du numérique», <http://www.culturemobile.net/visions/bernard-stiegler-emploi-est-mort-vive-travail>. Par ailleurs, F. Hartog, à son tour, s'exprime en termes de «temps de catastrophes» dans le texte de quatrième de couverture de l'ouvrage précédemment cité.

²⁷⁵ Bernard Stiegler, *Manifeste ars industrialis, op. cit.*

²⁷⁶ François Hartog, *op. cit.*, p. 164.

²⁷⁷ Dans ce sens, ce curieux constat tiré par Stefan Zweig, écrivain, ne fait que témoigner d'un tel état des lieux : «entre notre aujourd'hui, notre hier et notre avant-hier, tous les ponts sont rompus» (*Le Monde d'hier : Souvenirs d'un Européen*, traduit par S. Niémetz, Paris, Belfond, 1993, p. 9). Nous pensons aussi, au-delà de toute frontière d'ordre disciplinaire, à Walter Benjamin, Robert Musil, Gershom Scholem et Franz Rosenzweig qui, eux, chacun à sa manière, n'ont pas manqué d'exprimer leur rejet de l'idée du progrès.

même temps, cela ne fait que valider encore une fois les constats de Hannah Arendt (1950) relatifs à cette idée de «brèche de temps», concept ne traduisant pas autre chose qu'un gouffre séparant le passé et le futur²⁷⁸.

Ainsi, l'avenir, se montrant incertain, inquiet, ne fait que favoriser un réel repli sur le présent comme ultime catégorie salvatrice. Nous ne pouvons alors clôturer cette vue d'ensemble sur ces quelques expériences actuelles du temps sans en déceler quelque lien avec l'état actuel des sciences historiques de l'art, ce qui maintient pour nous, malgré les détours méthodologiques empruntés, une proximité avec notre principal souci qu'est celui du contemporain ; c'était, précisons-le, le véritable but de cet éclairage. En effet, l'état des lieux de cette représentation historique telle que précédemment décrite, ne va pas sans quelque conséquence sur certaines appropriations courantes du concept du «contemporain», témoignant - comme nous tâcherons de le montrer dans l'avant-dernière partie de ce chapitre - moins d'une tentative de qualifier historiquement les pratiques artistiques en question, que d'une intention d'attribuer à cette «brèche du temps» une consistance qu'elles estiment malgré tout mériter.

2.4 - Limites de l'histoire de l'art

Le statut problématique que connaît l'histoire de l'art par les temps courent, poussant même certains à y voir le symptôme d'une éventuelle fin²⁷⁹, contribue ouvertement à une valorisation du présent comme catégorie historique, et par conséquent du contemporain en tant que tel. Les faits précédemment mentionnés (crise du récit historique, nouvelle événementialité, etc.) n'y sont pas pour rien. Comme nous le montrerons plus tard - mais affirmons-le dès maintenant - la disparition d'un socle historique sur lequel reposeraient les œuvres d'art fait que, non sans quelque inexactitude, l'expression toute faite «art contemporain» vient combler cette soif d'ordonner historiquement ce qui se pratique autour de nous sous le nom d'«art». Ce faisant, l'on a tendance à classer insoucieusement les œuvres, tournant le dos à ce que signifie la notion de «contemporain» par elle-même : c'est à ce prix que cet état des lieux ne peut aucunement nous laisser indifférent, en ce qu'il constitue la principale source d'un bon nombre d'appropriations approximatives de cette notion

Nous tenons tout d'abord à préciser que le risque de généraliser ce constat n'est pas des moins fréquents, ce qui nous incite à nous en garder : si l'histoire de l'art est sévèrement remise en cause de nos jours, c'est qu'il s'agit moins de la discipline dans sa totalité, que d'un

²⁷⁸ Dans *La crise de la culture* - ouvrage cité plus haut - H. Arendt déclare, par là, que le concept moderne d'histoire en tant que processus n'est plus opérationnel.

²⁷⁹ Nous faisons référence ici à Hans Belting (historien) et Hervé Fischer (artiste), et dont les approches en la matière nous occuperont plus loin.

de ses attributs, compris surtout comme *processus linéaire*. La supposée «fin» est donc attribuée à l'histoire de l'art spécifiquement en tant que détentrice d'«explication historique» appliquée aux œuvres dites d'art²⁸⁰. Autrement dit, ce dont il est question au juste, c'est que l'histoire de l'art dite traditionnelle, telle qu'elle est admise jusqu'au XIX^{ème} siècle, ne satisfait plus la conscience historique de l'époque actuelle, mais surtout qu'elle serait dans l'incapacité de refléter les pratiques artistiques contemporaines : c'est ce que nous allons tenter d'élucider à travers cet éclairage. Les réflexions d'Hervé Fischer en la matière, expressément illustrées dans sa performance réalisée en 1979²⁸¹ à George Pompidou (Paris), pourraient nous servir d'étoile directrice dans ce sens. En même temps, nous montrerons que ces réflexions vérifient, à plus d'un égard, ce que nous avons tenu comme propos concernant la crise des sciences historiques et son inhérence à la nouvelle événementialité.

En effet, dans son livre *L'histoire de l'art est terminée*, H. Fischer écrit : «désormais libres de l'illusion géométrique, *attentifs aux énergies du présent*, nous entrons dans l'ère événementielle de l'art post-historique, le META-ART [souligné par nous-même]»²⁸². Mariant «énergies du présent» et «ère événementielle», voici relaté en quelques mots ce que nous avons déjà avancé à propos du caractère a-historique de la nouvelle événementialité²⁸³. L'allusion faite ici à la valorisation du présent qui nous régit actuellement nous paraît d'une extrême évidence, si bien que l'«ère événementielle» est déclarée comme une rupture avec l'historicité, principale cause d'un art devenu dépourvu de récit proprement historique. Mais avant d'avancer encore, notons que cette idée de «fin de l'histoire de l'art» n'est pas dissociable d'un contexte historique bien déterminé ; il suffit de se rendre à la réalité selon laquelle la performance même de H. Fischer, aussi osée et provocatrice qu'elle se veuille être,

²⁸⁰ «L'expression «histoire de l'art» relie deux concepts qui ont reçu au XIX^{ème} siècle seulement le contenu qui nous est familier. L'art est, en son sens le plus étroit, une qualité que nous reconnaissons aux œuvres d'art ; l'histoire est un sens que nous reconnaissons aux événements historiques et qui leur est subordonné. Une «histoire de l'art» transforme ainsi une conception de l'art élaborée à partir des œuvres en élément d'une explication historique indépendante des œuvres, mais que les œuvres reflètent. L'historialisation de l'art est devenue de cette façon le modèle général de l'étude de l'art». Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, Editions Jacqueline Chambon, 1989, pour la traduction française, p. 24.

²⁸¹ Le jour du 15 février 1979, un tic tac répétitif d'un réveil branché sur les micros, raisonnait dans la petite salle du centre Pompidou de Paris. Hervé Fischer mesure la largeur de la salle avec un mètre-ruban. De gauche à droite, Hervé Fischer marche lentement vers le public. Il se guide d'une main à la corde blanche suspendue à la hauteur de ses yeux. De l'autre main, il tient un micro dans lequel il dit tout au long du chemin : «D'origine mythique est l'histoire de l'art. Magique. Jeux. Age. Anse. Isme. Isme. Isme. Isme. Néoisme, isme, ique. Han. Ion. Hic. Pop. Hop. Kitsch. Asthme. Isme. Art. Hic. Tic. Tac. Tic.». Arrivé à un pas du milieu de la corde ; il s'arrête et dit : «Simple artiste, dernier né de cette chronologie asthmatique, ce jour de l'année 1972, je constate et je déclare que l'histoire de l'art est terminée». Il avance d'un pas, coupe la corde et dit : «l'instant où j'ai coupé le cordon fut l'ultime événement de l'histoire de l'art». Laisant tomber à terre l'autre moitié de la corde il ajoute : «le prolongement linéaire de cette ligne tombée n'était qu'une illusion paresseuse de la pensée». Hervé Fischer, *L'histoire de l'art est terminée*, *op. cit.*, p. 106. Puisque nous n'avons pas eu la possibilité d'assister à cette performance, nous avons résolu d'exposer littéralement le témoignage de Hans Belting.

²⁸² Hervé Fischer, *op. cit.*, p. 82.

²⁸³ Voir la partie de notre étude intitulée : «Appareils et événementialité».

n'est que la cristallisation d'une conscience historique symptomatique à l'époque. En vertu de cela, l'on pourrait aisément la ramener à une atmosphère intellectuelle caractérisant cette période de l'histoire remontant jusqu'à aujourd'hui ; dès lors, très proche dans le temps (1990) Francis Fukuyama secoua toute l'Europe occidentale avec son article *La fin de l'Histoire* ?²⁸⁴. Cela va sans citer également Arthur Danto avec son : *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*²⁸⁵. Du reste, ne peut-on pas remarquer que cette impression de limite historique se poursuit jusqu'à nos jours, où la raison d'être même de l'histoire de l'art comme discipline est remise en cause dans l'ouvrage de Roland Recht, risquant ce titre : *À quoi sert l'histoire de l'art* ?²⁸⁶ ?

Cette attitude presque apocalyptique vis-à-vis de l'histoire de l'art se montre aussi tributaire - tel qu'on en a révélé quelques-unes de ses raisons - de la sévère remise en cause du concept d'«histoire» tout court. C'est dans ce sens que H. Fischer, faisant substantiellement allusion à sa performance, écrit : «le point de fuite perspectif sur la ligne d'horizon imaginaire de l'histoire est atteint»²⁸⁷. À s'en tenir à cette curieuse déclaration, nous ne pouvons pas en déceler un écho fort frappant de ce que nous avons précédemment tenu comme propos autour de la ligne d'horizon comme projection temporelle, que nous devons à la perspective comme vision du monde²⁸⁸ : c'est qu'une fois «la ligne d'horizon imaginaire» atteinte, l'avenir comme catégorie temporelle cède la place au seul règne du moment présent. Aussi, l'«éclatement» du concept moderne d'«histoire»²⁸⁹, pour reprendre l'expression de Pierre Nora, annonçait déjà, à lui seul, l'impossibilité de bâtir un discours historique à partir d'un processus ou d'une séquence unilatérale d'événements. La temporalité était dès lors considérée comme plurielle, multiple et surtout considérée dans son hétérogénéité culturelle. Ce fut surtout le cas lorsque l'histoire comme science s'est mêlée à l'archéologie et à l'anthropologie, et que l'on a commencé à penser le temps comme donnée culturelle relative à une société donnée, plutôt que comme universel, pur et homogène. La méthode scientifique de Marshall Sahlins, en anthropologie, en est un prototype quant à un certain relativisme

²⁸⁴ Francis Fukuyama, *La fin de l'Histoire ?* Publié dans la revue «Commentaire», Paris, n° 47, 1989.

²⁸⁵ Arthur Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Editions du Seuil, Trad. De l'anglais, édition originale, 1997.

²⁸⁶ Roland Recht, *A quoi sert l'histoire de l'art ?*, Paris, Editions Textuel, 2006.

²⁸⁷ Hervé Fischer, *L'histoire de l'art est terminée, op. cit.*, p. 91.

²⁸⁸ Voir la partie de notre étude intitulée : «Un avenir décrédibilisé».

²⁸⁹ Il est convenu, du moins chez les historiens, que la date-clé annonçant cet événement aurait été 1982, date à laquelle Marshall Sahlins, lors d'une conférence intitulée «autres temps, autres mœurs : l'anthropologie de l'histoire», appelle à «faire éclater le concept d'histoire à partir de l'expérience anthropologique de la culture». Cet appel fondateur de ce qu'était une anthropologie historique, M. Sahlins le pratique aussitôt en s'intéressant aux îles lointaines du Grand Pacifique ; en procédant de la sorte, il a considéré que Fidji par exemple est une île, non seulement en tant que tel, mais dans l'histoire. Voir à ce sujet François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps, op. cit.*, p. 45.

prôné vis-à-vis des cultures et des sociétés, de quoi s'exprimer en termes d'«îles d'histoire» au lieu d'«histoires homogènes»²⁹⁰. C'est alors que, plus que tout vers la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, toute conception unitaire de la science historique, comme celle prônée par Marx et Hegel, se trouve être sévèrement remise en cause. Dans cette perspective, Fernand Braudel, historien, appelle à ce que les spécialistes des sciences sociales prennent en considération la pluralité du temps social : «l'histoire se donne, pour sa part, comme «dialectique de la durée». Il n'y a pas un temps unique, il y a un temps fragmentaire»²⁹¹. Pareillement, un phénomène analogue se produit dans le monde des images avec A. Warburg : devant une image, il y a selon lui un mouvement, un devenir où on vit un moment énergétique. L'image comporte une temporalité confuse, «un nœud de temps». Théorisant alors un lien jusque-là insoupçonné entre l'anthropologie et l'histoire de l'art, il revendiquait la nécessité d'une «psychologie historique». La fondation même de la «poïétique» comme science de l'art, est symptomatique d'une transformation des sciences historiques autant que l'était l'anthropologie pour l'histoire en général ; l'artiste, son milieu, son atelier ne seraient-ils pas vus par la poïétique comme ce que serait l'homme et sa culture pour l'anthropologie ?

Nous retenons de ce qui vient d'être dit que la science historique unitaire se trouve être comme noyée dans les autres sciences humaines comme l'anthropologie ou la psychologie, face à des événements désormais à l'épreuve d'une temporalité plurielle et hétérogène. Ainsi l'histoire de l'art doit-elle beaucoup de sa mutation à ce fait. Or, précisons encore une fois qu'il s'agit spécifiquement de l'histoire de l'art en tant qu'enchaînement linéaire d'actions et de réactions, qui, à son tour, a toujours revêtu ces deux aspects : progressiste et synthétique. Arrêtons-nous brièvement sur chacun.

Dans la performance de H. Fischer, nul ne peut nier l'allusion faite à l'histoire de l'art en tant que ligne chronologique continue. Laissant soudainement tomber sa corde par terre, il déclara à ce propos : «le prolongement linéaire de cette ligne tombée n'était qu'une illusion paresseuse de la pensée»²⁹². De la même manière, les onomatopées²⁹³ que celui-ci énumérait renvoient ouvertement aux différents suffixes qu'on utilise souvent pour qualifier quelques mouvements artistiques qu'a connus l'histoire de l'art : partant de l'origine mythique de l'art en passant par les «isme» - suffixe caractérisant par excellence les courants d'art moderne - cette énumération suffit pour comprendre que ce dont il est question, de quelque côté qu'on envisage les choses, est l'histoire linéaire, donc progressiste de l'art, monnaie courante des

²⁹⁰ François Hartog, *op. cit.*, p. 62.

²⁹¹ Fernand Braudel, *Histoire et sciences sociales : La longue durée*, Annales ESC, 4, 1958, pp. 725-753.

²⁹² Hervé Fischer, *op. cit.*, p. 106.

²⁹³ «D'origine mythique est l'histoire de l'art. Magique. Jeux. Age. Anse. Isme. Isme. Isme. Isme. Néoisme, isme, ique. Han. Ion. Hic. Pop. Hop. Kitsch. Asthme. Isme. Art. Hic. Tic. Tac. Tic.». Hervé Fischer in *L'histoire de l'art est terminée*, *op. cit.*, p. 78.

artistes dits modernes. La corde, dans la performance, en était le symbole par excellence. Là encore, l'histoire de l'art doit quelque part cette vision progressiste à l'avant-garde, comme ayant toujours appelé à l'évolution linéaire en s'acharnant à faire évoluer l'art dans le temps ; il en va d'une dissolution de «la prétendue unité de l'art» dans l'esprit fragmentaire de l'art moderne, dont le discours est en majeure partie dominé par les critiques devenus «nouvelle mémoire» de l'art. Déclaré essentiellement anti-traditionnel, l'art moderne se réfère au passé en même temps qu'il s'en démarque, et c'est proprement le «nouveau» qui prend la place de la «tradition». C'est ce que vise au juste H. Fischer en déclarant la fin de l'histoire de l'art : il s'agit bien de son processus, lequel est l'*innovation* comme condition de progrès historique de l'art. Ainsi se justifie-t-elle, de là, son idée d'un «Méta-art», un art qui soit au-delà de l'emprise linéaire de l'histoire et du temps.

Des exemples de versions historiques de l'art comme processus linéaire se poursuivent encore après Hegel, et des discours historiques comme ceux de Heinrich Wölfflin²⁹⁴ et Élie Faure en sont une ramification. Aussi bien chez l'un que chez l'autre, l'histoire de l'art comme scénario de faits ordonnés est soumise à un processus évolutif de la forme. H. Wölfflin demeure hégélien dans la mesure où il fonde son analyse de la mutation des formes sur des «principes fondamentaux», le processus historique étant régi par un principe supérieur. Notamment dans *L'Esprit des Formes*²⁹⁵, É. Faure, quant à lui, manipule deux concepts fondamentaux empruntés au langage musical : «symphonie» et «mélodie», concepts mêmes pris comme phénomènes assurant le dynamisme des faits historiques. C'est aussi le cas pour Aloïs Riegl à travers son *Kunstwollen*²⁹⁶, où il analyse le processus de l'histoire de l'art, en y décelant les mécanismes de base assurant la mutation des formes. Les versions historiques d'Henri Focillon et de George Kubler (avec *the shape of time*), effectuant un retour à l'idée du cycle rebelle à tout cadre chronologique²⁹⁷, se présentent tout de même comme une aventure historique où l'histoire de l'art se trouve façonnée par une et unique *vie* des formes. On en est donc à une conception autant globalisante que celle de H. Wölfflin, selon laquelle l'histoire de la forme se répercute sur l'histoire générale. À s'intéresser de près à ces écrits, et dont une analyse profonde dépasserait malheureusement le cadre de cette recherche, on se rend compte

²⁹⁴ H. Wölfflin est un historien de l'art du XIX^{ème} siècle, et dont la principale étude consiste à avoir posé les principes fondamentaux de la mutation des formes à travers l'histoire.

²⁹⁵ Élie Faure, *L'Esprit des formes*, Tome 1, Collection Folio essai.

²⁹⁶ Concept inventé par l'historien de l'art autrichien Aloïs Riegl en 1901 dans son livre *L'Industrie artistique tarde-romaine*, et qui signifie le «vouloir artistique». Il établit une grille de valeurs ainsi que des critères à travers lesquels il est possible d'analyser les monuments historiques.

²⁹⁷ Aloïs Riegl, au début XX^{ème}, avait parcouru le chemin inverse : il va étudier l'influence des styles de vie culturels (culture matérielle d'une époque, les objets de la mode, etc.) sur l'art, et non le style intrinsèque aux œuvres. Il démontre ainsi la difficulté de faire de l'art l'«objet» d'une histoire de l'art.

d'un dénominateur commun : c'est qu'ils revêtent tous l'aspect d'un processus comme *générateur d'histoire*.

Du reste, pour en venir à l'histoire de l'art se voulant synthétique, disons qu'elle n'est pas moins concernée par ce contexte en particulier²⁹⁸. Nous savons d'une manière générale, au moins depuis le XIX^{ème} siècle, que l'histoire tout court avait la tâche d'organiser l'art historique en une séquence cohérente²⁹⁹ : il n'y a pas de prototype plus représentatif de ce fait que l'*Esthétique* de Hegel. La vague de production de livres d'histoire de l'art succédant à cette époque - à laquelle nous avons d'ailleurs fait allusion plus haut - constituait dès lors un élan dont l'emblème serait peut-être l'hésitation entre des essais synthétiques et une sorte d'inventaire revêtant un aspect historique. Cette aspiration à la synthétisation, qu'on remarque en parcourant certains passages que nous citerons, de quelques versions de l'histoire de l'art, demeure d'entrée de jeu annonciatrice d'une certaine récapitulation, ou d'un bilan, signifiant par là un certain achèvement de quelque chose. Des expressions comme : «l'Histoire, toute, est...», ou, «l'histoire de l'art a toujours été...», employées avec une étrange aisance par maints penseurs et historiens, ne peuvent nous laisser indifférent. En voici deux échantillons représentatifs : «l'Histoire de l'Occident, toute, a consisté, et consiste, à plonger dans la nuit obscure de son âme avant de ressurgir dans la lumière»³⁰⁰. Dans le même esprit, Maurice Merleau-Ponty, à son tour affirme : «toute l'histoire moderne de la peinture, son effort pour se dégager de l'illusionnisme et pour acquérir ses propres dimensions ont une signification métaphysique»³⁰¹. Ces expressions, expriment-elles une maturité de la pensée historique, ou déclarent-elles plutôt, peut-être en substance, qu'on est devenu à même de tenir l'Histoire par son bout ? Nous pouvons lire dans ce «toute l'histoire est [...]» - en voulant insister sur l'aspect symptomatique de cette aspiration au général quant à la dissolution de l'expression «histoire de l'art» - une prétention à englober, voir à saisir des limites supposées être incommensurables ; c'est que cela suscite comme un semblant de périodisation tenant l'histoire par ses deux bouts : son «commencement» et sa «fin». Selon cette vision d'ailleurs, Hegel n'a-t-il pas soutenu, dans son *Esthétique*, que «toute l'histoire de l'art» est un processus de la réalisation de l'Idée et de sa manifestation dans le sensible, allant de l'expression «grossière» des pyramides au «regard vrai» des Romantiques ? De là, l'histoire ne pourrait avant tout être digne d'un sens, que lorsqu'elle est mystérieusement réductible à un système totalisant, tel que l'explique Hans Belting en ces termes : «ce qu'il y a de nouveau dans la

²⁹⁸ C'est seulement avec Ernst Hans Gombrich, vers la moitié du XX^{ème}, et après lui Max Dvorak, qu'on passe à une «psychologie du changement stylistique», une science ayant eu sa place dans la psychologie des formes.

²⁹⁹ Hans Belting, *op. cit.*, p. 40.

³⁰⁰ Gaston Fernandez Carrera, *L'art envie : Accomplissement et fin de l'histoire de l'art*, Edition La lettre volée, p. 193.

³⁰¹ Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Edition Gallimard, 1970, p. 61.

théorie hégélienne c'est qu'elle procure une justification philosophique à une reconstitution historique de l'évolution de l'art, de l'art de tous les peuples et de tous les temps»³⁰². Toujours dans la même intention de clarifier cette curieuse aspiration à la synthèse, un passage de Georges Gùsdorf pourrait, par ailleurs, en être un échantillon représentatif sans précédent : «les âges de l'espace ne sont plus autre chose que des attitudes de la conscience, dont les intentions différentes même si elles ont l'air de se succéder, ou se chasser mutuellement, demeurent néanmoins virtuellement présentes à l'arrière-fond de la vie esthétique»³⁰³. Cette correspondance entre «les attitudes de la conscience» et «les âges de l'espace» n'est-elle pas représentative, encore une fois, d'une supposée universalité de l'homme et l'histoire de l'art comme son ouvrage ?

Une histoire de l'art se limitant ainsi au développement des formes ne peut aspirer à une quelconque vision synthétique de la réalité historique sans quelque peine³⁰⁴ ; à défaut de pouvoir voir le monde entendu comme phénomène stylistique³⁰⁵, elle aurait du mal à se ressourcer. À vrai dire, même vouloir asseoir la pratique actuelle sur une vision de la mimesis comme processus historique linéaire prêterait à rire. En effet, le fameux passage de la «figuration» à l'«abstraction», ce processus historique tel qu'il figure dans un nombre considérable de discours historiques, par l'usage assez abusif du couple «présentation/représentation», prête tout de même à confusion ; on confond la référence en soi, fût-ce la nature. Selon cette vision, l'humanité aurait mis des millénaires à se détacher de la Nature et de la réalité en tant que référent premier de l'art, pour qu'enfin puisse naître quelque chose sous le nom de l'«Abstraction». Ce processus sous-entend d'emblée un «dépassement» de la réalité par l'abstraction qui, par là même, prolongerait l'histoire de l'art vers l'avant ; mais qu'en est-il de cette même théorie de la mimésis selon laquelle l'artiste ne «copie» nullement la Nature mais sa *créativité* ? La vision de Georges Gùsdorf qui affirme la *supériorité* de l'art par rapport à la réalité³⁰⁶ suffit pour douter des fondements du mimétisme. Par ailleurs, à se fier à l'analyse de Nietzsche en la matière, on se rend compte que la nature inévitablement «imitative» de l'artiste consiste, non pas à reproduire la Nature, mais les forces apolliniennes du rêve et de l'ivresse dionysiaque³⁰⁷. Peut-on, compte tenu de cela, continuer à

³⁰² Hans Belting, *op. cit.*, p. 29.

³⁰³ Georges Gùsdorf, «Le peintre et le monde», In *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 1, 1959, p 23.

³⁰⁴ Hans Belting, *op. cit.*, p. 45.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 41.

³⁰⁶ Georges Gùsdorf, *op. cit.*

³⁰⁷ Dans son livre *La naissance de la tragédie*, (Collection Folio essais), Nietzsche écrit, à la page 32 : «tout artiste est «imitateur», à savoir : soit un artiste apollinien du rêve, soit un artiste dionysiaque de l'ivresse, soit enfin – comme dans la tragédie grecque par exemple – un artiste du rêve et l'ivresse à la fois [...]».

accorder un crédit à une lecture historique linéaire de l'art où le prétendu «passage à l'abstraction» serait un catalyseur ?

À la lumière de ce que nous venons d'exposer, il apparaît maintenant pour nous clair que c'est bien cette «explication historique» qui n'est apparemment plus opératoire aujourd'hui, dès lors que l'historien se trouve face à des œuvres qui se montrent «post-historiques» selon les termes de H. Fischer. C'est cette même expression renvoyant essentiellement à la vision unitaire de l'art, forgée au XIX^{ème} siècle, qui nous échappe, celle qui se réfère à un modèle et de l'«histoire» et de l'«art», dont le processus linéaire est le garant. Ainsi, et pour aboutir bientôt au terme de cette analyse, retenons de tout ce qui précède, que l'histoire de l'art, vue de cet angle, peine aujourd'hui à représenter ce qui se fait sous le nom d'art, cédant place à des œuvres dont le statut historique se montre incertain. Mais il nous faut reconnaître le caractère a-historique que revêt ce qui se fait aujourd'hui en matière de créations artistiques ; en art, face à l'extrême divergence des pratiques actuelles, des difficultés d'analyse et surtout de discernement sont fréquentes. À peine pourrait-on oser dire que face à la disparition, parfois presque totale séparant les frontières entre l'art et sa médiatisation, nul discours d'histoire de l'art unificateur «à l'ancienne», n'est capable d'en refléter l'image. La situation apparaît plus délicate, lorsqu'on se rend compte que l'artiste produit, en quelque sorte, à son tour, «de l'histoire», ce qui fait du paysage de l'art contemporain une sorte d'«histoire de l'art appliquée»³⁰⁸. De là, cette impression d'aboutir à quelque chose de l'ordre d'une *limite historique* est aussi considérée comme interstice, séparant fictivement l'«art moderne» de l'«art contemporain» (dont le sens fait référence au présent), faisant basculer le terme contemporain dans le registre de la rupture. Nous ne pouvons alors, compte tenu de cela, que vérifier de plus en plus la véracité de cette déclaration que l'on doit à H. Belting, et que nous ne tardons pas à relever : «l'art contemporain reflète l'histoire de l'art connue, mais ne la prolonge pas «vers l'avant» [...] l'histoire de l'art comme discipline ne propose plus de modèle nécessaire de présentation de l'art historique»³⁰⁹. Il en ressort qu'une histoire de l'art qui s'avère, sous certaines de ses approches et de ses méthodes, une discipline épuisée, ne peut que céder la place à un «contemporanéisme» généralisé, substitut provisoire d'une aspiration qui se veut malgré tout historique, investie presque par défaut dans ce champ *non encore historisable* que connaît l'art d'aujourd'hui.

³⁰⁸ Hans Belting, *op. cit.*, p. 106.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 17.

2.5 - «Art contemporain» ou historisation du présent ?

À partir de l'éclairage qui vient d'être jeté sur le sort problématique que connaît l'histoire de l'art aujourd'hui, les limites que nous dirions presque insaisissables, séparant le contemporain comme catégorie esthétique, et les impératifs de l'ordre du temps, ne peuvent que paraître pour nous plus claires. Ce qui témoigne à notre sens, encore une fois, des risques et des difficultés qu'endurent toute tentative de définir le contemporain comme la supposition d'un phénomène historiquement nouveau. À juste titre d'ailleurs, C. Ruby ne s'empêche pas d'avertir son lecteur quant à la difficulté de manipuler ce concept : «lorsqu'il est utilisé banalement, il homogénéise des situations incompatibles, prend le risque d'enfermer dans le conformisme et l'identification à un «esprit du temps»»³¹⁰. Ainsi, ne peut-on pas percevoir, là où l'on est tenté de ramener certains traits spécifiques de l'art d'aujourd'hui aux fondements mêmes du contemporain, une simple adhésion désintéressée à quelque chose de l'ordre d'un «esprit du temps», celui de nos jours, dans lequel il est possible de projeter un des aspects du présentisme ? Ne peut-on pas, à titre de supposition, inclure aussi dans cet esprit du temps le statut problématique dont jouissent les sciences historiques aujourd'hui encore, ainsi que le pouvoir croissant de ce qui relève de l'immédiat, dont nous avons déjà exposé quelques symptômes ?

Il n'est pas aisé de reconnaître des caractéristiques générales propres à la pratique artistique actuelle, dont certaines découlent d'ailleurs des attributs du présentisme tel que nous l'avons décrit plus haut. Il en va ainsi, en l'occurrence, de toute pratique artistique dont la crédibilité se mesure à sa capacité d'être reçue et perçue dans l'immédiat, aussitôt qu'elle est créée. Cela prend sens dans ce que décrit C. Millet en ces termes : «toutefois, avant ces avant-gardes de la fin des années 60, aucune œuvre n'aura à plus juste titre prétendu à la qualité de «contemporaine» : aucune n'aura autant confondu son existence avec l'actualisation de ses données par son destinataire»³¹¹. Ainsi, la qualité de «contemporain», son émergence historique pour ainsi dire, se trouve ici ramenée essentiellement à cette immédiateté de la réceptivité que revendiquait cet art et qui n'est qu'un écho, voire le reflet effectif de ce qui relève d'un court-termisme ambiant dont on avait élucidé les spécificités. De la même façon, N. Heinich, quant à elle, ne qualifie-t-elle pas cet art, du moins dans un de ses aspects, de «présentiste», dans la mesure où il ne cesse de réduire toute durée séparant la date de production de l'œuvre de celle de sa reconnaissance par le public ?³¹²

³¹⁰ Christian Ruby, *op. cit.*, p. 19.

³¹¹ Catherine Millet, *op. cit.*, p. 43.

³¹² Nathalie Heinich, *op. cit.* pp. 323-324.

Voilà qui, somme toute, autorise à voir dans ce fait - n'impliquant qu'indirectement les spécificités intrinsèques aux œuvres en question - la marque d'une vénération du présent comme ultime champ d'action, vis-à-vis de laquelle une distanciation réflexive autour de la notion de «contemporain» peine à voir le jour. En effet, toutes ces considérations exposées montrent qu'il suffirait que notre conscience analytique prenne le pas sur notre instinct de périodisation pour que ce prétendu «esprit de rupture» qui teinte certains discours³¹³ - abstraction faite des nuances sémantiques distinguant le «contemporain» de la «contemporanéité» - s'estompe comme l'effet d'un mirage, se révélant aussitôt illusoire et sans fondements. Car il s'agit le plus souvent, d'une façon ou d'une autre, de ramener cet acharnement de ce qui relève du présent à une idéologie moderniste³¹⁴ ayant fait de la rupture un moteur de l'historicité plutôt qu'un jalon historique en soi³¹⁵. De là, cette disposition de rompre et de faire table rase ; cette démarcation pour ainsi dire d'un passé étant perçu pendant longtemps comme référent unique, tire sa légitimité d'une modernité jugée désormais comme stagnante. Cela ne constitue-t-il pas l'idée d'une modernité comme celle prônée par un H. Rosenberg, reposant sur l'exigence du nouveau, dans l'unique but de traiter le présent comme la seule et unique tradition de l'art ? Ne peut-on pas, historiquement, remonter plus loin, pour y voir une graine ayant déjà été plantée depuis le XVIII^{ème} siècle, à l'époque où «aujourd'hui» était équivalent à «moderne» ? La contemporanéité entendue ainsi comme un impératif d'ancrage dans le présent et ce qui s'y fait demeure donc, dans un certain sens, une problématique de l'avant-garde, une conception élitiste dont le mot d'ordre serait : «il faut être contemporain !».

Les critiques à leur tour, adeptes qu'ils sont des réactions à chaud et des suivis par écrit en temps réel, ne cessent d'accorder la vitesse de leurs plumes à celle des productions artistiques. Ils ne font que cultiver, par là-même, une accélération de l'historicisation du présent. L'esprit fortement présentiste de ces activités ne tient qu'à cela : accordant plus d'importance au présent de l'art «en train de se faire» qu'à l'art tout court, ils parcourent en quelque sorte la vague du contemporanéisme ambiant. L'ampleur du contemporain n'est plus ici, en vertu d'un tel état des lieux, sous-jacent à la création artistique, mais témoignant plutôt d'une *conscience particulière de l'histoire*³¹⁶. À ce prix, nous persistons à penser que la piste est ouverte à questionner toute compréhension envisageable d'un contemporain qui ne soit pas de nature

³¹³ Ils s'agit des études auxquelles nous avons eu affaire au tout début de notre étude.

³¹⁴ Si pour Hegel, le temps est le concept dans son existence immédiate «la modernité et la contemporanéité jouent à leur manière cette double nature du temps [...] La modernité est une idéologie de la présence qui, sur le modèle hégélien, tente à toute force de faire coïncider la présence temporelle de chaque moment avec la présence de son essence». Bernard Marcadé, «A contre-temps», in *Art et contemporanéité*, op. cit., p. 53.

³¹⁵ *Ibid.* p. 33.

³¹⁶ Christian Ruby, op. cit., p. 31.

présentiste. Autrement, toute entreprise d'identification de ce qu'il y a d'authentique dans l'«art contemporain», dans la mesure où son objet se trouve être inévitablement voilé de tendances présentistes ; ses critères et ses fondements demeurent, d'une façon ou d'une autre, équivoques, ce qui détermine pour nous les réels risques et enjeux d'une telle tâche.

Conclusion

Nous arrivons enfin, chemin faisant, au terme de cette étude qui se veut être d'ores et déjà - et au-delà des généralisations abusives qu'admet inévitablement toute vue panoramique - représentative de ce que l'on pourrait reconnaître au présentisme comme étant ses principaux aspects. Régnant ainsi au gré d'une voûte temporelle enveloppante, le présentisme s'avère être avant tout un ordre du temps témoignant d'une brèche, voire d'une crise du temps proprement dit. Alors, adhérer passivement à cette temporalité comme tendre sa voile à un vent qu'on croit propice à avancer, suffit-il pour pouvoir se réclamer vivre «pleinement» les impératifs de son temps, contemporain, ou encore, le «fils de son temps» ?

Nous n'avons tenté, à travers cette étude, que d'esquisser les traits d'une réalité : derrière le statut privilégié qu'on ne cesse d'attribuer à l'art d'aujourd'hui, et au-delà du goût inconditionné et circonstanciel que l'on accorde aux œuvres se revendiquant comme telles, gît une adhésion à l'immédiat, à ce qui relève de la fugacité du moment présent, variantes d'un présentisme se voulant plus que jamais autarcique et généralisé.

Nous avons par ailleurs voulu mettre l'accent, sur le court-termisme et la nouvelle événementialité suscités par l'omniprésence des appareils parmi nous ; il en va d'une temporalité discontinue et plurielle, d'une perception d'événements éclatés et fragmentés. Compte tenu de cet état des lieux, comment peut-on saisir une quelconque expérience du temps - soit une expérience classique de concordance des temps - dans un milieu technique³¹⁷ comme celui qu'on connaît aujourd'hui ? Sommes-nous, soit dit brutalement, munis d'un appareil communicant dans la poche, contemporain des choses de la même manière que lorsqu'on est sans ? Est-il possible, dans ce sens, qu'une sérieuse réflexion sur le contemporain puisse être dispensée de la nécessité de prendre en considération ce nouvel *éthos* procuré par l'usage fréquent des appareils, suscitant un nouveau type de temporalité ?

Ces questions, aussi capitales soient-elles, demeurent pour nous d'une extrême importance, car encore une fois, nous persistons à considérer qu'une étude du contemporain - notion impliquant forcément le présent comme catégorie historique - ne peut être menée sans un examen préalable de la nature de l'ordre du temps qui lui est inhérent. Rien d'étonnant alors, que comme nous venons de l'exposer tout à l'heure, maints discours dédiés à l'art contemporain se montrent comme emportés - peut-être contre leur gré - par cette vague de présentisme qui, enveloppant les œuvres d'une certaine «aura de présence», les conduit à des généralités où la notion de «contemporain» se trouve comme noyée. La question serait de se

³¹⁷ Georges Friedmann, un des premiers à avoir problématiser cette notion, s'interroge sur le «façonnement» (dès l'enfance) des individus par l'éducation, mais aussi par le milieu technique et en particulier les communications de masse. Voir à ce sujet : Georges Friedmann dans *Sept études sur l'homme et la technique*, Paris, Gonthier, 1966, p. 201.

demander ce que pourrait valoir le contemporain autrement que l'œuvre d'un souci de périodisation. Or, ce qui menace en même temps cette entreprise, c'est que le présentisme, en majeure partie héritier de l'idéologie de la présence moderniste, paralyse toute aspiration à un sens du contemporain susceptible de renvoyer à autre chose qu'une désignation désintéressée d'un certain «aujourd'hui de l'art». C'est dans ce sens que, redisons-le, le présentisme, à lui seul, cultive cette survalorisation du contemporain en même temps qu'il l'entretient, cédant ainsi la place à un contemporanéisme brouillant et homogénéisant ; il en va de miner les pistes de toute tentative de déceler dans le contemporain autrement qu'un qualificatif désignant une praxis ou une quelconque esthétique particulière.

Sans prétendre couvrir ici la totalité de la question - ce qui devrait se faire au fur et mesure que l'on avance dans notre raisonnement - nous souhaitons nous arrêter ici sur ce point qui nous semble d'une extrême importance : en effet, nous tenons à préciser que le présentisme dont il est question, tel qu'on l'a décrit, en tant que régissant les phénomènes sociaux divers (comme l'expansion des marchés financiers, la crise des sciences historiques et les objets techniques, etc.) demeure, remarquons-le, une temporalité commune, au moins sociétale, sinon collective. Ayant comme source l'instrumentalisation et l'expression d'un ordre du temps dominant, celle-ci fait l'objet, pour ainsi dire, d'un temps quantitatif collectif, et en aucun cas subjectif³¹⁸. Cette temporalité qui nous est procurée du dehors serait donc à appréhender comme étant l'opposée de toute temporalité intérieure authentique particulière, distinguant la singularité individuelle de chacun. Pis encore : nous allons jusqu'à considérer que cette temporalité, ainsi conçue, pourrait même être vue comme un handicap pour celle-ci.

Tout de même, il est à préciser que penser cet ordre du temps comme étant une «brèche», creusant un fossé entre le passé et le futur, laisse entendre que le présentisme, plus qu'autre chose, incarne une mise en suspension d'une représentation du temps défaillante³¹⁹, plutôt qu'une catégorie historique autonome passant sous le nom de «présent». Se contenter de ramener telle ou telle œuvre à une pareille condition temporelle ne serait-il pas l'équivalent d'attacher de l'importance à l'œuvre comme s'il s'agissait de ses déterminations objectives, plutôt que de lui attribuer le privilège d'appartenir à un présent singulier et authentique ? Soumettre la production actuelle artistique à cet ordre du temps régnant, ne revient-il pas finalement à être injuste vis-à-vis de la temporalité authentique subjective propre à telle ou telle œuvre ? Au final, et afin de dissiper tout risque de malentendu à ce sujet, disons que l'ordre du temps dont il est question ici concerne une temporalité régnant presque *par défaut*,

³¹⁸ Ce point sera approfondi davantage quand nous en aurons entamé l'examen à partir de la réflexion sur le temps de G. Deleuze.

³¹⁹ F. Hartog s'interroge, dans son livre précédemment cité, sur la nature temporelle du présentisme, à savoir s'il s'agit d'une temporalité «pleine» ou «par défaut». Cela fait d'ailleurs l'objet du titre de son introduction.

une sorte d'«imaginaire d'un temps mondial»³²⁰, plutôt que - comme on aurait tort de le croire - une temporalité «pleine» et consistante.

Nous opposons, par conséquent, à ce présentisme atmosphérique et social, une supposée temporalité individuelle propre à chacun ; car comme nous allons le mentionner dans la partie qui suit, ce présentisme n'est pas sans quelque implication sur notre mode de présence au monde, et c'est à ce prix que l'identification de sa nature temporelle (partie prenante, comme nous le montrerons, de la supposée temporalité en soi des œuvres autant que de celle de son auteur) aurait bien sa place au sein de notre réflexion sur le contemporain. Ainsi, en montrant qu'il en va des attributs du présentisme comme il en va d'un état de la subjectivité (en tant que prenant part à une expérience du temps), les différents aspects soulignés de cet ordre du temps révèlent en filigrane les paramètres fondamentaux constitutifs de l'expérience du contemporain telle que nous voudrions l'analyser. Si cet ordre régit nos expériences du temps tel que les conditions subjectives d'individuation³²¹ de l'homme, elles devraient alors être repensées : c'est en prenant en compte ces constats que nous menons à présent nos tentatives d'analyse de la notion de «contemporain» tel qu'appliqué à l'activité créatrice.

³²⁰ Zaki Laïdi, *op. cit.*, p. 111.

³²¹ L'«individuation», concept prôné en grande partie par Gilbert Simondon, (in *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Millon, 2005), découle d'une définition attribuée par ce dernier à l'individu, lequel représente, selon lui, non pas seulement une *unité*, mais une *singularité*. L'individuation humaine consiste alors à la formation, aussi bien biologique, que psychologique et sociale, de l'individu toujours en devenir, inachevé. Cette notion, vu qu'elle reviendra d'un bout à l'autre de notre thèse, sera progressivement affinée selon les contextes d'usage.

**3^{ème} partie : De la temporalité au *partage* temporel :
subjectivité, durée et affects**

Introduction

Nous avons précédemment souligné certaines limites³²², restées jusqu'à présent à l'état d'ébauche, déduites de l'état de la question du contemporain. En effet, ce présent volet de notre étude n'aura pas d'autre ambition que d'en développer les points soulevés, et ce, dans le seul et unique but d'en extraire certaines pistes qu'il serait utile ici d'explorer. Car, s'il nous a été donné d'insister, pour ce qui est de traiter la question du contemporain en général, sur la nécessité méthodologique de s'arrêter sur l'état de la temporalité intrinsèque au sujet ainsi que sur l'ordre du temps en question, l'éclairage tout à l'heure jeté sur le présentisme n'en est que le révélateur. C'est que les différents attributs sociétaux du présentisme, dans la mesure où ils constituent à eux seuls des expériences du temps, vont jusqu'à modeler, façonner, autant notre conscience individuelle que notre rapport au monde. Cela fait l'objet d'un constat³²³ lequel ne va sans une prise en considération de la nature temporelle de chaque élément constitutif de l'expérience concernée (une communauté quelconque, un artiste face à une œuvre, un sujet se revendiquant «contemporain» à une époque donnée, etc.), à commencer déjà par celle du sujet, principal acteur de cette expérience.

De ce fait, ce n'est qu'en vertu de telles considérations que nous avons résolu, tant pour la partie qui suit que pour tout le reste de cet écrit, de penser le contemporain avec la supposition d'impliquer une temporalité - fût-ce hypothétique - intrinsèque à chaque acteur de cette expérience, ce qui nous conduira forcément à poser le problème en termes d'*interférence* temporelle, voire de *partage des temps* proprement dit. D'entrée de jeu, rien que formuler les termes du problème de la sorte, ne peut que l'affranchir de tout rapport susceptible de le réduire à une simple synchronisation désintéressée.

Sans doute, la prise en compte, quoiqu'à titre provisoire, d'une *durée* attribuée respectivement à ce à quoi l'on est supposé être contemporain, au sujet comme auteur de cette expérience et enfin, au rapport temporel reliant les deux³²⁴; d'une durée pour ainsi dire conçue et pensée sur le mode de l'échange et du partage, s'avérera insuffisante sans une préalable étude autour de ce que nous entendons communément par «temps». Nous avons alors choisi de nous placer, pour que cette question ne débouche pas sur la question de l'origine du temps - question qui dépasse le cadre de ce travail - du côté d'une vision d'un temps *intérieur*³²⁵, vécu par le sujet. Nous nous focalisons donc sur le temps conçu comme entité, non pas

³²² Notamment dans les sous-chapitres suivants : «limites de l'approche descriptive» et «Constats, limites».

³²³ Comme nous venons de le montrer, à chaque fois qu'il est question de rapport établi sous l'égide d'une expérience de contemporanéité, il s'agit avant tout d'une relation temporelle quelconque, impliquant l'ensemble des acteurs de l'expérience.

³²⁴ Il s'agit là d'un rapport au sein duquel d'ailleurs s'inscrira l'implication de l'ordre du temps en question, à savoir le présentisme dans ce cas.

exclusivement objective et quantitative, mais plutôt comme une donnée perceptive faisant l'objet d'une des dispositions les plus profondes de l'esprit ; ce qui légitime notre recours à la philosophie du temps propre à Edmund Husserl et à Saint-Augustin, et en dernière instance, à celle de Gilles Deleuze. Même la subjectivité ne sera abordée que dans la mesure où elle constitue pour nous un foyer de la perception qui soit dépositaire de fait d'une durée propre, et c'est sous cet angle là que celle-ci retiendra notre attention.

Nous voudrions tout de même préciser davantage la raison de notre intérêt particulier envers la philosophie de G. Deleuze à ce sujet. En effet, la vision deleuzienne du temps, et notamment celle de la *durée* - qui demeure en grande partie héritière de celle d'Henri Bergson - est fort importante pour nous car la subjectivité y est fortement impliquée, ce qui constituera la condition d'accès à une des hypothèses que l'on voudrait plus tard émettre au sujet de l'expérience du contemporain. Cette vision du temps que nous estimons majeure dans le présent cadre de notre étude, déterminant intrinsèquement et fondamentalement le subjectif, révélera son intérêt d'une façon encore plus nette lorsqu'il s'agira d'étudier le mode de rapport du sujet au monde au risque du présentisme, un des volets non moins important de notre approche du contemporain.

Rajoutons que l'idée de la durée prônée par G. Deleuze, comme d'ailleurs par H. Bergson, se caractérise par une autre curieuse spécificité : c'est que celle-ci est définie comme relevant d'une «multiplicité hétérogène» partie prenante de la subjectivité et donc de notre expérience d'être au monde. De là, considérer le contraire risquerait peut-être - précisément dans ce contexte de notre étude - de nous voiler toute considération sur le temps n'engageant pas la subjectivité de l'homme, ce qui par là, limitera pour nous l'accès aux supposées capacités créatrices de celui-ci. Ainsi, comme ce sera le cas dans cette présente étape, la pensée deleuzienne en la matière demeure d'une extrême utilité méthodologique, en ce qu'elle nous incite à traiter le rapport intrinsèque reliant le temps à la subjectivité. Elle ne cesse donc de souligner qu'une pensée du sujet nous amène inéluctablement à une pensée du temps, qui à son tour, nous mène à une considération de la subjectivité.

Autre point à souligner : l'éclairage deleuzien nous détournera aussi de toute conception d'un sujet préétabli au sens de Descartes. En effet, aux yeux de G. Deleuze, l'expérience du réel serait une constellation de forces faisant que les individualités et les objets naissent et connaissent constamment, et ce, sous forme de *processus*. Cette vision du sujet demeure pour nous un outil à penser d'une extrême importance, en ce qu'elle nous sort de toute

³²⁵ Dans un premier temps, et à titre provisoire, nous conférons à cette dimension intérieure du temps la conscience d'une durée individuelle propre. Mais au fil des hypothèses à venir, le phénomène du temps dont il est question révélera pour nous progressivement une dimension *impersonnelle*.

considération empirique voulant qu'un sujet soit lié temporellement au monde comme s'il s'agissait de deux entités préalablement séparées.

Enfin, nous ne nous étonnerons pas, par conséquent, que cette étude qui se veut avant tout dédiée au temps - et qui ne va pas sans avoir des répercussions sur la notion de «contemporain» en général - débouche sur un examen où prédomine une compréhension de la subjectivité tout court, ce qui n'est pas sans quelque utilité quant à l'importante place qu'occupe la corrélation sujet/objet et ses enjeux sous l'égide de ce que nous appellerons l'expérience du «partage des temps».

1- Temporalité *intérieure* et subjectivité

1.1 - Partage des temps ou : comment procéder ?

Une forme de contemporanéité qui ne soit pas réduite à un simple qualificatif descriptif que l'on se contente d'attribuer à telle ou telle œuvre est-elle envisageable ? Est-il possible de situer la contemporanéité au-delà de toute catégorie historique, fût-ce présentiste ? Peut-on la libérer de l'emprise du présent ? Enfin, une compréhension de la contemporanéité susceptible, somme toute, d'engager l'activité créatrice, est-elle possible ?

Ce n'est qu'en réaction à ces interrogations permanentes qui parcourent en filigrane l'entièreté de notre étude - et que nous rappelons ici afin de ne pas perdre de vue notre principale problématique - que nous supposons l'existence d'une forme de contemporanéité qui soit de nature temporelle, et par là examiner sa place dans une situation-type³²⁶ réunissant hypothétiquement un spectateur quelconque et une œuvre, les deux termes étant compris dans leur sens le plus courant (une réceptivité et un objet se voulant comme tel). En effet, si cette expérience repose sur une supposée temporalité commune que partageraient un spectateur avec une œuvre, dans ce cas, au moment même où celle-ci se déroule, où est-ce qu'il conviendrait de la situer ? Serait-ce chez l'artiste lui-même ? «Entre» l'artiste et l'œuvre ? Autrement dit, à quel acteur de cette expérience doit-on l'a priori empirique de cette relation temporelle ?

Nous souhaitons ici, avant de procéder à un éclairage sur le Temps d'une manière générale, nous pencher sur une situation donnée réunissant un regardeur et une œuvre, dans le seul but d'en souligner les spécificités et les enjeux. Il suffirait, à ce propos, d'être attentivement à l'écoute de toute expérience de contemporanéité appréhendée comme impliquant non seulement, comme l'on a tendance à le croire fréquemment, un quelconque rapport de coïncidence temporelle, mais un inévitable *échange*³²⁷. Prenons en guise d'appui une observation de Daniel Arasse, historien, en ce qu'elle nous paraît être le prototype d'une expérience ordinaire réunissant un regardeur et une œuvre :

«Dans l'art contemporain, tout n'est pas contemporain, et pour qu'il y ait contemporanéité, il faut qu'il y ait *partage des temps* entre l'œuvre et ceux qui la regardent. L'œuvre du XV^{ème} siècle est donc ma contemporaine

³²⁶ Cette situation constituera pour nous un support réflexif important sur lequel nous aurons à revenir, d'un moment à l'autre, tout le long du reste de notre thèse.

³²⁷ Il s'agit là d'un échange de temporalités qui soit effectué entre l'auteur de l'expérience et son objet, à défaut de quoi d'ailleurs cette expérience ne signifierait pas autre chose que ce à quoi elle renvoie étymologiquement.

puisque'aujourd'hui, je la regarde ; celles que je ne regarde pas ne sont pas mes contemporaines [souligné par nous-même]»³²⁸.

D. Arasse s'exprimant lui-même ici en tant que regardeur - donc forcément en tant que récepteur - se considère comme producteur ou source de cette forme de contemporanéité, en ce qu'il se revendique comme témoin oculaire de l'œuvre. Toutefois, cette vision du contemporain ne fait pas l'exclusivité. On en retrouve curieusement une chez Alain Diot, pour qui : «toute œuvre est contemporaine à celui qui la regarde»³²⁹. En délimitant le champ de l'expérience de la contemporanéité de la sorte ; en la réduisant à ses axiomes de base, il devient déjà plus aisé de remarquer, qu'à la différence des approches du contemporain qu'on a jusque-là relevées, il n'était plus question de ramener la contemporanéité à un trait d'époque, aussi général et homogène qu'il puisse être. Elle est pour ainsi dire réduite classiquement à un rapport perceptif réunissant le regardeur et l'œuvre, le tout épuré par l'inévitable réciprocité que présuppose tout échange de regard se voulant comme tel. Alors, si une telle hypothèse autour de l'expérience du contemporain peut être établie, nous aurons progressé dans notre exploration en la matière puisque nous nous démarquons, en empruntant cette démarche, de toute considération selon laquelle être contemporain (d'une œuvre, d'un artiste) se réduirait au simple fait de coexister avec une date quelconque.

Ainsi, nous nous proposons de retenir cette idée de *partage des temps*, vu la place capitale qu'elle occupe dans notre réflexion sur le contemporain, ce qui nous autorisera à y réagir - phénomène de partage exige - à travers trois moments :

1. Nous examinerons d'abord la dimension temporelle intrinsèque à la subjectivité propre à l'acteur de cette expérience. Ce choix découle du constat, si évident, selon lequel si partage des temps il y a, cela présuppose forcément que celui-ci soit doté d'une temporalité qui lui est singulièrement propre³³⁰.

2. Ensuite, il s'agira de jeter un éclairage sur la temporalité attribuée aux œuvres dites d'art d'une manière générale, ce qui nous conduira à y relever les conditions de partage. Autrement dit, nous questionnerons sous quelle forme de réceptivité s'effectue cette expérience de partages de temps.

3. Enfin, puisqu'il est question au fond, dans le sillage de cette expérience de partage, d'une temporalité intermédiaire située quelque part *entre* le sujet et l'œuvre ; les modes de temporalité dominants - et en premier l'ordre du temps (comme le présentisme dans notre cas)

³²⁸ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Edition Gallimard, 2004, p. 337.

³²⁹ Alain Diot, «Être contemporain», publié in *le phénomène contemporain*, «Encrages», N° 4, Cahiers d'art et d'esthétique, Paris, publication de la Sorbonne, (dir.) Michèle Atchadé, 2004, p. 8.

³³⁰ Nous partons ici de l'hypothèse selon laquelle se consacrer du temps pour soi va de pair avec le développement d'une conscience d'une temporalité intérieure qui nous est propre.

- en tant qu'ils conditionnent notre relation au monde, n'y sont pas exclus : ce sera l'objet du dernier volet de cette étude, où il s'agira d'examiner cette expérience de partage des temps au risque du présentisme et des autres expériences actuelles du temps.

En souhaitant avoir communiqué les enjeux caractérisant cette expérience de partage des temps ainsi abordée, ce n'est qu'au prisme de ces trois paramètres, qu'un bref éclairage sur la notion du temps tout court s'impose, tout en reconnaissant les limites d'une telle entreprise dans le cadre de notre étude sur le contemporain³³¹. Cette tâche introduira l'examen du premier acteur de l'expérience du partage des temps telle que nous l'avons décrite, à savoir celui réservé au regardant livré à l'œuvre.

1.2 - Le temps conjugué

Arrivé à ce stade-là de notre examen de l'expérience de la contemporanéité, le moment est opportun, nous semble-t-il, de dépoussiérer la notion du Temps que nous n'avons employée jusque-là qu'à titre provisoire, ce qui reviendrait à rafraîchir son sens galvaudé par le langage courant. Il s'agira alors de procéder à un examen de cette notion en tant que vécue, éprouvée par l'homme, ce qui constitue en soi une étape préliminaire indispensable pour esquisser une des conditions d'existence de ce phénomène de partage des temps tel qu'introduit plus haut.

D'une manière générale, par «temps» nous attribuons le plus souvent formellement un qualificatif à cette entité abstraite à laquelle on ramène l'aspect évolutif, croissant, de certains phénomènes physiques comme le vieillissement, le pourrissement des choses. Mais à examiner cette notion de près, on peine à saisir sa substance fuyante, dont on ne retient, toutefois, que l'enveloppe formelle, qu'une écorce sans sève. C'est ainsi que, n'étant pas de l'ordre du perçu, à l'instar de son corollaire l'«espace» par exemple, le temps résistant à l'épreuve de l'investigation humaine se trouve être plus conjugué, relativisé, mesuré, vécu, senti, qu'abordé frontalement comme entité identifiable à part. Comment peut-on aborder cette entité abstraite qui, pourtant, s'avère être organisatrice de notre vie, souvent éprouvée, mais rarement identifiée en tant que telle ? Dans quelle mesure peut-on prendre conscience de son écoulement ? Sous quelle forme celui-ci nous atteint-il ?

À penser le temps, on peut d'abord se référer à l'étonnement philosophique³³² primordial qui - et nous le savons au moins depuis l'école de Thalès - ayant eu comme objet primordial l'«être», puisait dans la sphère de l'immuable et de l'éternel, par opposition au devenir, qui

³³¹ Le problème du temps sera traité ici d'un angle de vue spécifique : il s'agira essentiellement d'une temporalité ramenée à un sujet, dans un sens qui saurait servir notre problématique de départ. À défaut, cette étude déborderait sur des considérations autour du phénomène du temps en général, inutiles quant à nos principales interrogations.

³³² Dans le sens où l'entend Jeanne Hersch dans *L'étonnement philosophique*, Paris, Collection Folio essais, 2005.

lui, relève de l'éphémère ; ce qui fait le caractère originel et axiomatique de cette tâche. Souvenons-nous de la célèbre phrase d'Héraclite : «tout s'écoule». Philosophiquement, l'écoulement était donc d'abord assimilé comme inévitable condition de tout objet matériel éphémère, voué à la disparition. C'est ainsi que, selon la *Physique* d'Aristote, le temps est défini comme le nombre du mouvement selon l'avant et l'après, c'est-à-dire ce qui sert à mesurer le déplacement d'un point à un autre³³³. Le temps, *chronos*, étroit, ou encore garantit le mouvement téléologique de la nature, ce qui trouve tout son sens à travers ces propos qu'on doit à Michel Ribon : «l'effet générateur de la nature dans son déploiement temporel ou, plus précisément, cette poussée indivise de la nature qui, par ses opérations créatrices, porte tout être vers la plénitude de sa forme visible»³³⁴. C'est sous cette optique que la Nature, en physique, sera conçue à partir d'un ensemble de corps qui se meuvent ; le temps étant la durée que mettent les corps au cours de leur déplacement. Il s'agit donc, essentiellement, d'un temps téléologique, ponctué par la finalité des choses.

La pensée du temps de Platon et de Plotin est prônée, non pas par homologie au mouvement, mais par opposition à l'éternité (l'Aiôn). Le temps étant, en termes platoniciens, une image mobile de l'éternité. Chez Plotin, il s'agit d'un temps séparé de l'«être véritable», une identification de la condition éphémère de l'homme ; d'où d'ailleurs sa moralisation. Or, il s'avère que cette sensation d'écoulement et de flux nous traversant et qu'on appelle «temps», semble apparaître différemment selon les époques, et à chaque fois, faute de le saisir, nous y pensons d'une façon en quelque sorte anthropocentrique.

D'une façon générale, remarquons bien que curieusement, plus que tout chez Homère et Hésiode, mais chez les Anciens en général, le temps n'est à aucun moment de leurs œuvres considéré comme un sujet à part entière. En effet, si temporalité il y a, ce serait pour indiquer seulement une durée, servant plus à fixer et à limiter des délais, aussi approximatifs soient-ils. L'idée du temps que prennent les choses pour mûrir, et la durée de l'attente en sont un exemple représentatif. Le temps y est donc presque moralisé, il est un auxiliaire, mais aucunement quantifiable. Autrement dit, il ne s'agit nullement de jours, de semaines et de mois, mais proprement de temps transformateur de choses, continu, presque à l'état pur.

C'est au moment où les Grecs ont commencé à se détacher de ces récits qu'ils ont fait intervenir le temps comme entité identifiable. Phérécyde en est un prototype, où le temps est devenu un personnage au même titre que Zeus, Gaïa, la Terre, etc. Le temps dès lors révèle et rend justice ; il est tantôt vengeur, tantôt réconciliateur : voilà que *Cronos*³³⁵ devient père de

³³³ Aristote, *Physique IV* (10) dans *Physique I-IV*, trad. De Henri Carteron, Paris, Les Belles Lettres, 1990, 218b, 219a, 219b, p. 148-149-150.

³³⁴ Michel Ribon, *L'art et l'or du temps essai sur l'art et le temps*, Paris, Edition Kimé, 1997, p. 32.

³³⁵ Le plus jeune des Titans, Kronos (ou Cronos) détrône son père. Afin de ne pas subir le même sort, Cronos dévore ses enfants au fur et à mesure qu'ils naissent.

tout le monde et domine nos vies. De même pour les Tragiques³³⁶, où on a affaire à des expressions du genre «le temps m'accompagne», «dort avec moi», ce qui vérifie ces propos : «ni totalement dehors, ni totalement dedans, il est encore à mi-chemin d'un personnage extérieur et du principe interne à nos vies»³³⁷.

Ce n'est que progressivement que le temps intervient plus tard comme un redressement de cette première version olympienne de la divinité, comme une sorte de rationalisation de cette figure de transcendance, de laquelle d'ailleurs, si étonnant que cela puisse paraître, on ne s'est toujours pas émancipé : n'est-ce pas que cette même mythologie du temps qui nous a toujours hanté l'esprit, qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui encore ? Cependant, ce qui accompagne cette dimension du temps de perplexité, c'est qu'elle est toujours ramenée, une fois soumise à un usage humain, à un sujet quelconque. Le temps, ainsi pris dans le filet du verbal, n'existe en quelque sorte pas effectivement, ou, si l'on veut, il a une existence incertaine : en tant que conjugué, il demeure toujours «quelque chose», il n'«est» pas réellement. Le questionnement d'Aristote sur l'existence effective du temps n'en est-il pas témoin³³⁸ ?

C'est cette existence étrange du temps qui fera dire à Saint-Augustin - et dont la vision du temps constituera pour nous un support réflexif - pour répondre à la question de ce que serait le temps, en soulignant le caractère fuyant de celui-ci : «qu'est-ce que donc le temps ? Si personne ne me pose la question, je sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus»³³⁹. Que peut-on dire de ce temps qui paraît préalablement clair par le langage et insaisissable pour la pensée ? Aux yeux de Saint-Augustin, ce n'est autre que la grammaire latine, dont l'expression est relative au lieu, qui a configuré la pensée occidentale du temps, et qui fait qu'il est conjugué à un présent conçu comme un point sans existence effective. Soulignons bien cela : en effet, au chapitre XXVIII, l'étude de Saint-Augustin sur le temps en arrive à un constat selon lequel le temps n'est rien d'autre qu'une «distension» de l'esprit, si bien que sa mesure, son passage, devrait s'opérer *dans* l'esprit lui-même. Il explique, à cet égard, que cela n'est possible que par un va-et-vient entre la mémoration et l'attention, activité cristallisée en ces termes : «l'esprit attend (*expectat*) et il est attentif (*adtenedit*) et il se rappelle (*meminit*), de sorte que ce qu'il attend, traversant ce à quoi il est

³³⁶ Nous pensons aux plus célèbres d'entre eux comme Eschyle (525-456 av. J.-C), Sophocle (496-406 av. J.-C) et Euripide (485-406 av. J.-C).

³³⁷ François Julien, «Envoi : faisons confiance au *déroulement* face au *devancement*» in *Forum Philo, Où est passé le temps ?* : acte d'une rencontre philosophique, *op. cit.*, p. 232.

³³⁸ «Que d'abord il n'existe absolument pas, on n'a qu'une existence imparfaite et obscure, on peut le supposer d'après ce qui suit ; pour une part il a été et n'est plus, pour l'autre il va être et n'est pas encore [...]». Aristote, *Physique IV* (10), *op. cit.*, 218a, p. 147.

³³⁹ Saint-Augustin, *Les Confessions*, 11, 28, 38, in *Œuvres de Saint-Augustin*, 14, Paris, Bibliothèque Augustinienne, 1996.

attentif, passe dans ce qu'il se rappelle»³⁴⁰. Ce serait par là que nous analysons progressivement l'aspect problématique que revêt cette notion, et qui, coupant le temps en des séquences uniformes, prône le passé/présent/futur à partir du sujet.

Notons que, selon cette vision, le temps ne se présente pas à nous comme une donnée palpable et tangible : plus qu'un a priori de la sensibilité, au même titre que l'espace selon Kant, il se meut et se métamorphose dans notre esprit, c'est-à-dire «en nous», ce qui fait que chaque être est doté d'un sens ou d'une perception du temps qui lui est propre et qu'il ne cesse de projeter sur le monde qui l'entoure (cela s'effectue à travers des conventions comme les montres, les calendriers, etc.). Sous cette optique, le temps relève essentiellement, pour ainsi dire, d'une disposition de l'esprit : il en va d'une piste sur laquelle nous aurons à revenir dans la partie qui suit. Mais que l'on se focalise d'abord sur la nature de cette expérience du temps que chacun de nous est supposé pouvoir mener naturellement.

Revenons à Saint-Augustin : en prenant l'exemple du chant³⁴¹, et dans le but de résoudre le problème de la mesure du temps, il montre que l'esprit s'appuie sur trois socles pour se représenter le temps : l'attention, l'attente, et la mémoire. Par un perpétuel aller-retour entre la *distension* et l'*attention*, on parvient à sentir le temps passer en nous. Celui-ci n'exprime pas autre chose lorsqu'il écrit : «plus cette action avance, plus s'agrège l'attente et s'allonge la mémoire, jusqu'à ce que l'attente tout entière soit épuisée, quand l'action tout entière est finie et a passé dans la mémoire»³⁴². L'*attente* s'avère ainsi une condition du processus de mémorisation qui détermine le temps comme durée. Ainsi ne cesse-t-on, vivant, de nous imprégner de cet écoulement abstrait qu'est le temps, ce qui revient, selon l'éclairage jeté plus haut, à «nourrir» en quelque sorte notre mémoire de temporalité. L'attente s'oriente vers ce qu'on va faire, vers le futur de l'action envisageable, et la mémoire en est le réceptacle. Alors, dans cet «entre-deux», entre ce futur absorbé par une attente active, et un fait à peine produit qu'il est absorbé par la mémoire, réside ce que l'on est supposé savoir sur la durée.

Cette vision du temps qui n'est rien d'autre qu'une identification de l'esprit à un phénomène sonore aussi conventionnel que la musique, ne demeure pas sans quelques correspondances, quoiqu'anachroniquement, avec celle d'E. Husserl, qui lui, s'exprime en termes d'«objet temporel»³⁴³. Ce serait, selon lui, ce qui s'écoule - en l'occurrence il s'agit ici de l'exemple de la musique - simultanément avec le temps de la conscience en question. Autrement dit, c'est une forme d'instantanéité, coïncidence partagée par l'objet avec la

³⁴⁰ *Ibid.*, 11, 28, 37.

³⁴¹ Saint-Augustin, *Les Confessions*, *op. cit.*, pp. 11-28-38.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1964, p. 36. Nous reviendrons sur cette notion plus tard, lorsque nous aurons abordé l'impact du présentisme sur notre conscience de l'écoulement du temps.

conscience qui lui est conférée ; la conscience étant tout de même flux, écoulement. Mais E. Husserl rajoute à son tour, à cet exemple de la musique pris comme objet temporel, l'idée du tissu de *réentions* et de *protentions*. Dans le «maintenant» d'une mélodie, l'instant présent du temps serait à l'image de la note qui retient en elle la note précédente, mais en même temps celle qui vient après. C'est pour cela qu'à ses yeux, le fil du temps est fait de flux d'instant qui défilent, et qui n'est perçu qu'au moyen d'une intentionnalité³⁴⁴. Là aussi, remarquons au passage que *mémoire* et *attente* chez Saint-Augustin ne signifient pas autre chose : vacillant entre la fonction de la mémorisation et de l'anticipation, elles permettent à elles seules d'embrasser la durée de l'objet temporel en question. Le temps n'est donc pas l'œuvre d'une quelconque donnée abstraite ; il n'a pas la moindre existence antérieure ou originelle : la conscience du temps comme phénomène de *réention* et de *protention* suffisent pour constituer l'essence même de ce flux temporel³⁴⁵.

Précisons tout de même que l'exemple du chant en lui-même, pris par nos deux auteurs cités (E. Husserl et Saint-Augustin), n'est pas pour nous sans importance : les conditions éthiques de cette expérience révélatrice de la durée et du temps, non pas des moindres, reposent sur l'activité d'un sujet livré à lui-même, et qui tente d'extérioriser un élément de sa mémoire (qui est le chant qu'il dit connaître dans ce cas). Il faudrait à ce prix souligner le fait que la perception de la durée aura nécessité un travail de remémoration ; il s'agit donc d'une démarche *mnémonique*. Retenons alors, avant de passer à un examen plus approfondi, que «temps», «attention» et «mémoire» sont intimement liés ; ils vont de pair, si bien que l'acte de se remémorer proprement dit ne va pas sans l'expression d'un ensemble de dispositions mentales de l'esprit.

1.3 - L'écoulement du temps : introduction à la pensée de Gilles Deleuze

Comment percevons-nous le temps s'écouler ? Sous quelle forme a-t-on conscience de l'actualité de notre présent ? Afin de mieux centrer la vision du temps élucidée plus haut au sein de notre problématique de départ, il est temps de la spécifier, l'affiner davantage, grâce à un éclairage autour de ce que G. Deleuze appelle l'«opération fondamentale du temps». En revanche, une telle tâche serait peut-être quelque peu précipitée sans un aperçu préalable, aussi bref soit-il, de sa philosophie à ce sujet, d'autant qu'il ne demeure pas si évident d'extraire sa conception du temps d'une bonne part de son univers conceptuel : dans la mesure où toute réflexion deleuzienne concernant le temps demeure intimement liée à ce qu'il

³⁴⁴ Selon E. Husserl, toute conscience est «conscience de quelque chose» : celle-ci n'est donc pas perçue comme récipient vide qui se remplirait d'images, de sensations. L'intentionnalité désigne alors le caractère fondamentalement orienté de la conscience vis-à-vis d'un objet, quel qu'il soit ; elle détermine, d'une manière générale, le fait d'«être conscient de». Cette notion conservera ce même sens pour le reste de notre étude.

³⁴⁵ Ces notions seront traitées d'une manière plus approfondie dans le sous-chapitre intitulé : «La durée intérieure au risque de la destruction du temps», où il s'agira de les examiner d'un point de vue stieglerien.

appelle l'*actuel* (désignant en gros un certain type d'état perceptif nous liant au monde), nous sommes contraint d'élargir sa vision du temps à celle du monde sensible tout court.

En effet, aux yeux de G. Deleuze, le monde de l'effectivité, désignant le monde concret³⁴⁶, est avant tout conçu comme étant un agrégat de corps, joints de leurs facultés, leurs actions et leurs passions, mais aussi des états de choses correspondants : c'est proprement un mélange entre les corps qui déterminent l'état de choses et leurs passions. Cependant, il faudrait être attentif à ce point selon lequel la pensée ontologique de G. Deleuze se différencie de toute philosophie traditionnelle en la matière : c'est que ce monde corporel, effectif, est perçu comme étant en perpétuel épuisement de l'être. Dans la pensée platonicienne, au contraire, le transcendantal, ou encore, le monde des Idées, est conçu comme un reflet immatériel du monde sensible des simulacres. G. Deleuze, par contre, considère qu'à la surface de cet être *subsiste* un extra-être, incorporel, incarnant des effets, des événements, qui résultent des actions et des passions des corps. Cet extra-être - qui n'est autre que le champ transcendantal chez G. Deleuze - demeure celui de l'immanent (ce qui aspire à être), alors que l'être comporte l'ensemble des faits, des actions réalisées (ou actualisées).

Remarquons que ce qui relève de l'idéal n'est alors plus le propre d'un monde intelligible qui s'élèvera au-delà du monde sensible. Il se positionne plutôt à la limite de la surface des choses, représentant une pure virtualité qui tend constamment à s'actualiser dans la sphère de l'effectivité, mais sans arriver à en épuiser l'ensemble. Alors, le monde est pensé comme étant constamment traversé d'un potentiel sous-jacent, une force dont l'intensité le déborde. C'est ainsi que le champ transcendantal chez G. Deleuze est constitué de pure virtualité : sa nature, composée de singularités nomades, impersonnelles et pré-individuelles³⁴⁷, est perçue comme intensive. Les singularités constitutives du transcendantal tendent à *s'individualiser* dans le monde effectif, c'est-à-dire, en termes deleuzien, à s'actualiser³⁴⁸.

Récapitulons en disant que, G. Deleuze, tout comme H. Bergson d'ailleurs, pense le concret comme un mixte de dualités : chronos /Aïôn, molaire /moléculaire, etc. Il faudrait alors considérer le temps comme une composante de cette grille de lecture du monde effectif, c'est-à-dire une sorte de *dédoublement*, lequel est semblable à une sorte de perpétuel

³⁴⁶ Afin de procéder à cet éclairage visant à introduire la philosophie de G. Deleuze d'une manière générale, nous nous sommes résolu de nous appuyer essentiellement sur l'étude faite par Mireille Buydens in *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Collection Librairie Philosophique J. VRIN, 1990.

³⁴⁷ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 14. En effet, cela correspond également à la lecture que fait G. Deleuze du «dehors foucauldien», lequel demeure un «dehors informel [...] une zone de turbulence et d'ouragan, où s'agitent des points singuliers, et des rapports de forces entre ces points». Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 129.

³⁴⁸ Ce concept est presque l'équivalent de ce qu'est le *processus d'individuation* chez Gilbert Simondon. Cette notion sera élucidée d'une manière plus détaillée dans une étape ultérieure.

tiraillement entre deux concepts fondamentaux, à savoir l'*actuel* et le *virtuel*³⁴⁹. En exposant le champ du monde concret et le champ transcendantal de la sorte, on aura introduit ce qu'il en est : l'actuel, en gros, englobe le monde des actions réalisées, tandis que le virtuel serait celui de la transcendance. Ainsi, revoir ces deux notions d'une manière plus approfondie nous permettra d'en dégager des pistes qui nous seront utiles pour les hypothèses auxquelles nous voulons aboutir.

L'actuel, qui désigne la présence corporelle individuelle propre à chacun de nous - c'est-à-dire notre perception immédiate du monde qui nous entoure - ne devrait en aucun cas être confondu avec ce que nous appelons vulgairement : «présent». *Chronos*, aux yeux de G. Deleuze, ne désigne pas autre chose : c'est la temporalité déterminant notre rapport sensible au monde sur le mode de la succession chronologique des faits, celle de la matière d'où il tire sa consistance ; soit, un temps pour ainsi dire mesurable. En revanche, découlant d'Aiôn, le virtuel, quant à lui, relève plus de la mémoire du sujet ; il n'est donc pas une donnée chronologique linéaire. C'est un temps subdivisé en un futur proche et un passé imminent : «pure ligne droite à la surface, incorporel, illimité, forme vide du temps, indépendant de toute matière»³⁵⁰. Il pourrait même être conçu comme une «révolte dissolvante contre chronos et ses sages successions de présents emboîtés»³⁵¹. Ce qui demeure important pour nous à retenir de tout cela pour les conclusions à venir, c'est cette caractéristique d'Aiôn comme «forme vide», incorporelle, de ce temps.

Alors que l'actuel concerne de près la perception sensible du monde qui nous entoure à l'instant même où nous le percevons, le virtuel ne cesse d'apparaître sous forme d'un caractère latent, potentiel, mais surtout intrinsèquement inhérent à l'actuel, prêt à resurgir au moment propice : «il n'y a pas d'objet purement actuel. Tout actuel s'entoure d'un brouillard d'images virtuelles»³⁵². C'est bien là que réside le sens de ce dédoublement : l'objet perçu n'est jamais aussi neutre que l'on croit. Il apparaît aussitôt avec son dédoublement et ce, à travers des couches psychiques que l'on cumule intérieurement. C'est dans ce sens que les images virtuelles agissent en quelque sorte sur les images actuelles. G. Deleuze attribue aussi une autre caractéristique au virtuel, à savoir qu'il est soumis à une vitesse qui dépasse celle du temps pensable, d'où d'ailleurs sa quasi-indétermination : «une perception actuelle s'entoure d'une nébulosité d'images virtuelles qui se distribuent sur des circuits mouvants de plus en plus éloignés, de plus en plus larges, qui se font et se défont. Ce sont des souvenirs de

³⁴⁹ Ce n'est que vers la fin de sa vie que G. Deleuze avait rédigé ce texte inédit sur l'*actuel* et le *virtuel*, ce qui justifie peut-être son aspect fortement synthétique, et plus que tout hermétique. Ce texte est publié dans *Dialogues, avec Claire Parnet*, Paris, Collection Champs Flammarion, 1996, p. 179.

³⁵⁰ Gilles Deleuze, *Logique du sens, op. cit.*, p. 87.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 225.

³⁵² Gilles Deleuze, *Dialogues, avec Claire Parnet, op. cit.*, p. 179.

différents ordres : ils sont dits images virtuelles en tant que leur vitesse ou leur brièveté les maintiennent ici sous un principe d'inconscience»³⁵³. Ainsi, les cercles des images virtuelles forment l'impulsion totale de l'objet qui n'est que couches elles-mêmes virtuelles, dans lesquelles l'objet actuel ne cesse à son tour d'aspirer au virtuel.

Remarquons que des notions comme «souvenir», «inconscience», surgissent de ce qui vient d'être énoncé, ce qui nous amène à mieux spécifier la nature du champ d'action propre au phénomène du temps ainsi défini. À cet égard, la vision de H. Bergson, cristallisée notamment dans son *Matière et mémoire*, est susceptible d'apporter un éclairage supplémentaire sur la virtualité du souvenir et son actualisation. Ce dernier avance à ce propos : «elle (la perception extérieure) crée [...] la perception présente, ou plutôt elle double cette perception en lui renvoyant soit sa propre image, soit quelque image-souvenir du même genre»³⁵⁴. Par cette réflexion, H. Bergson soutient l'idée selon laquelle une perception est à même d'éveiller des souvenirs, à l'instar d'un solide tombant à l'eau et provoquant des ondes³⁵⁵. D'après lui, cela se fait au prix d'une sorte de circuit intérieur³⁵⁶, où le souvenir est l'image virtuelle contemporaine de l'objet actuel, son double, ou encore son image en miroir. Ainsi, en parcourant de telles données sur la question du temps, nous pouvons retenir de l'ensemble de cet éclairage que l'écoulement essentiel du temps s'effectue au gré d'un dédoublement, qui, comme un fleuve se scindant en deux, fait passer le présent et conserve le passé³⁵⁷. Ce phénomène de dédoublement a d'ailleurs un nom chez G. Deleuze : c'est le *cristal*. Il le définit en ces termes : «cet échange perpétuel du virtuel et de l'actuel définit un cristal ; c'est sur le plan d'immanence qu'apparaissent les cristaux»³⁵⁸. Il en ressort que le circuit reliant l'actuel et le virtuel ne constitue plus seulement une actualisation, mais aussi une cristallisation. G. Deleuze, décrit, en bon héritier de H. Bergson, ce phénomène, de la sorte :

«Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et

³⁵³ *Ibid.*, p. 180.

³⁵⁴ Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Œuvres Complètes, Paris, PUF, 1959, p. 246.

³⁵⁵ «La perception actuelle a son propre souvenir comme une sorte de double immédiat» in Gilles Deleuze, *Dialogues, avec Claire Parnet, op. cit.*, p. 183.

³⁵⁶ Henri Bergson, *Matière et Mémoire, op. cit.*, p. 249.

³⁵⁷ «La distinction du virtuel et de l'actuel correspond à la scission la plus fondamentale du Temps, quand il avance en se différenciant suivant deux grandes voies : faire passer le présent et conserver le passé». in Gilles Deleuze, *Dialogues, avec Claire Parnet, op. cit.*, p. 184.

³⁵⁸ *Ibid.*

passé, qui diffère l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes dont l'une s'élançait vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé. Il faut que le temps se scinde en deux jets dissymétriques dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé. Le temps consiste dans cette scission, et c'est elle, c'est lui qu'on voit dans le cristal»³⁵⁹.

À titre d'un premier constat déduit de cette affirmation, nous remarquons d'emblée que le temps n'est pas pensé selon la trilogie classique passé/présent/futur, ce qui entraîne forcément le dépassement de toute forme d'historicité. Car, dans la mesure où cette trilogie attribue un sens chronologique à ces trois catégories supposées être successives dans le temps, elle présuppose implicitement l'idée d'un présent figé, arrêté. Du reste, focalisons-nous sur la nature et le sens de ce dédoublement dont il est question ici : dans quelle mesure l'idée d'une «image-cristal» est-elle possible ?

En effet, *le dédoublement du temps entraîne forcément un dédoublement du réel*, se déroulant comme on l'a montré, entre l'actualité de l'objet et *sa propre* image virtuelle. Il n'y a pas de donné neutre, indépendant de nos transformations ; l'actuel n'atteint sa forme pure que lorsqu'il est immédiatement projeté sur une couche psychique parcourant le sujet. D'une manière cristalline, ce dédoublement du réel instaure un circuit intérieur où l'actuel et *son* virtuel s'échangent, se courent l'un derrière l'autre : G. Deleuze appelle *vision*³⁶⁰, la formation d'une image mentale constituée d'un ensemble de traits objectifs. En fréquentant l'objet, le sujet en développe d'autres aspects qui forment à leur tour de nouvelles couches psychiques ; ce n'est donc pas là qu'un phénomène de l'ordre d'une représentation : il s'agit d'une méditation incessamment renouvelée, et dont le *cristal* serait un flux de circuits jaillissant à partir de ce dédoublement fondamental du réel.

Nous pouvons constater, à ce propos, que le passé n'est donc plus conçu comme une seconde temporalité doublant le temps ; il n'y a pas *un* passé, ancien présent, pour *un* présent devenant lui-même le passé ; mais une incessante scission du temps, une constante démultiplication à travers des couches, où les présents se succèdent. En ces termes, G. Deleuze rend clairement compte des mécanismes fondamentaux régissant ce phénomène de démultiplication du temps : c'est que ramenés à leurs bifurcations perpétuelles, nos effectuations, nos «présents», ne cessent de se démultiplier, mais n'aspirent en aucun en un

³⁵⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, pp. 108-109.

³⁶⁰ À ce sujet, G. Deleuze prend l'exemple des agencements respectifs qu'échangent Hans et le cheval d'omnibus, où chaque nouvel aspect exprimé par l'un (le cheval) éveille une nouvelle couche psychique chez l'autre (Hans) ; la vision étant l'œuvre d'un couplage où se confrontent mutuellement des caractéristiques propres au cheval et des images mentales aussitôt produites. Nous retrouvons cette réflexion dans : Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps, op. cit.*, pp. 62-66.

seul et unique présent global. À ce propos, la rose de sable forme un cas exemplaire en ce qu'elle donne à voir l'œuvre éphémère du temps qui passe, et dont le phénomène intérieur du temps, c'est-à-dire le temps intériorisé, n'est que phénomène analogue. Il s'agit là de ce que G. Deleuze appelle la synthèse de l'Aiôn et de Mnémosyne, désignant cette temporalité «multiple» réservée au donné en tant que tel, où s'étagent l'ensemble de strates de passé pur : il nomme ainsi Cronos cette synthèse du nom du titan qui dévore ses enfants³⁶¹.

1.4 - Durée et multiplicité

Nous voudrions maintenant, dans le cadre de cet éclairage deleuzien sur la notion du temps, nous pencher en particulier sur le *virtuel*, ce qui nous conduira à nous tourner plutôt vers la notion de la «durée». En effet, comme nous le démontrerons plus tard, cette notion demeure si capitale pour nous en ce qu'elle constitue le temps fondamental, *pure*, celui de l'Aiôn, principal objet de cette étape de notre étude. Ainsi, à travers cette tâche que nous menons, le but serait d'élucider un des principaux aspects de la durée que nous aimerions retenir ; à savoir que celle-ci pourrait être assimilée comme engageant un nouveau mode de subjectivité, sur lequel reposerait cette *expérience du réel* qu'on a évoquée plus haut et dont on étayera d'ailleurs le fonctionnement au fil des pages qui suivent. Cependant, un détour par H. Bergson demeure ici indispensable, vu que la vision de G. Deleuze en la matière en dérive à plus d'un égards.

Nous nous proposons donc, pour ce faire, de partir d'une donnée précédemment énoncée sur le temps, et que nous rappelons : nous aurons sûrement fait remarquer que ce que nous avons défini sous le nom d'«actuel», est pensé avant tout comme *état perceptif* inhérent à un sujet, en tant que suscitant chez lui - comme nous l'avons montré avec Saint-Augustin - un entretien sensible avec le réel, et dans le sillage duquel le phénomène du temps prend forme. En revanche, le virtuel serait plutôt le champ, non pas de la perception immédiate - c'est-à-dire celui de Chronos - mais d'un temps d'une autre nature, le même que H. Bergson appelle d'ailleurs : «durée». Que signifie cette notion ? Sous quelle forme en prend-on conscience ? En voici une définition de laquelle nous pouvons démarrer :

«Il faudrait [...] ne retenir que la continuation de ce que précède dans ce qui suit et la transition interrompue, multiplicité dans divisibilité et succession sans séparation, pour retrouver enfin le temps fondamental. Telle est la durée immédiatement perçue, sans laquelle nous n'aurions aucune idée du temps»³⁶²

³⁶¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 109.

³⁶² Henri Bergson, *Durée et simultanéité : à propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Librairie Félix Alcon, 1922. p. 55.

Nous pouvons extraire de ce passage que la durée consiste en une succession *continue* d'un objet quelconque, succession même qui prolonge le passé en le projetant sur l'immédiateté de la perception. Multiple et transitionnelle, elle fait, par là même, l'objet du temps fondamental, en ce qu'elle incarne son écoulement originel. Dans son *vocabulaire de Bergson*, Frédéric Worms commente ce phénomène de la sorte : «en tant que succession et continuation de *quelque chose*, ou plutôt de quelque chose qui précède dans quelque chose qui suit, donc par cette différence et par cette inséparabilité, elle est constitution d'un tout individuel, ou d'une multiplicité différenciée et indivisible [souligné dans le texte]»³⁶³.

Soulignons, en faisant pour le moment abstraction de la question de la multiplicité - tâche à laquelle nous nous adonnons ci-après - que cette conception de la durée s'oppose à toute considération d'un temps homogène, à tout découpage temporel reposant sur la trilogie du présent, du passé et du futur, ou d'autres qui seraient de l'ordre de ce que nous appelons vulgairement «minutes» ou «instants» : c'est qu'il s'agit presque d'un archétype. La durée ne peut être qu'un mode singulier, une action³⁶⁴ aurait dit H. Bergson, dont l'intensité varie selon la qualité de la perception en question ; elle gravite quelque part en nous, et garantit la «vie» de notre mémoire en réalisant la perpétuité du passé dans le présent et ce, d'une façon immanente : «la durée intérieure est la vie continue d'une mémoire qui prolonge le passé dans le présent»³⁶⁵. Or, si nous examinons cette notion de près, nous en distinguons, chez H. Bergson, deux acceptions : l'une qui est saisie sur le mode de l'*écoulement*, et l'autre définie plutôt comme «pure», laquelle est pensée sur le mode *des états de conscience*. Pour ce qui est de la première, il s'agit de notre expérimentation habituelle du passage du temps, mais en tenant compte de ce paradoxe : en effet, nous expérimentons une transition d'un état à un autre, mais cette transition est vécue «artificiellement», conformément à cette définition : «l'écoulement n'impliquant pas des états par lesquels on passe : la *chose* et l'*état* ne sont que des instantanés artificiellement pris sur la transition ; et cette transition, seule naturellement expérimentée, est la durée même»³⁶⁶. En soulignant l'aspect illusoire de cette impression de «transition» revêtant ce phénomène (notamment en employant l'adjectif artificiellement), H. Bergson prône une vision de la durée ne concernant en aucun cas le temps linéaire causal ; bien au contraire, il s'agit d'un écoulement immanent, saisi sous le joug de l'instantanéité, expérimental avant tout.

³⁶³ Frédéric Worms, *Le vocabulaire de Bergson*, Paris, édition ellipses, 2000, p. 21.

³⁶⁴ C'est là que réside la dichotomie séparant la philosophie de la durée propre à H. Bergson de celle prônée par Gaston Bachelard : alors que le premier considère la durée comme *action*, le second voit plutôt un *acte*. Pour en savoir plus à ce sujet, voir Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Editions Gonthier, Paris, 1996, pp. 20-21.

³⁶⁵ Henri Bergson, *La pensée et le mouvement, Essais et conférences*, Paris, PUF, 1934, p. 200-201/1411.

³⁶⁶ Henri Bergson, *Durée et simultanéité : à propos de la théorie d'Einstein*, op. cit., p. 55.

Pour ce qui est de la seconde, il s'agit plus d'une forme «idéale» de la durée, qui effleure en quelque sorte l'intemporel en tant qu'elle est élevée au-dessus du présent et du passé. C'est plus spécifiquement d'une durée *pure* dont il est question ici. H. Bergson l'énonce comme suit : «la durée toute pure est la forme que prend *la succession de nos états de conscience* quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs [c'est nous qui soulignons]»³⁶⁷. Autant que la première approche, cette forme de durée ne se soumet aucunement à un temps chronologique ; elle s'en distingue dans la mesure où elle signifie un temps presque figé, suspendu, *qualitatif* : c'est bien cette compréhension de la durée qui retient notre attention pour le reste de notre étude.

Par ailleurs, dans les définitions que nous avons annoncées, il a été à maintes reprises question de *multiplicité*, concept sur lequel il nous faudra nous arrêter de par son importance, tant dans la philosophie de H. Bergson que dans celle de G. Deleuze. Voyons ce que cette notion pourrait nous apporter comme éclairage supplémentaire à ce sujet.

En effet, chez H. Bergson, pour autant que la durée consiste en ce qui change et dure continuellement, elle est pensée avant tout comme forme de *multiplicité*. Ce concept engage fondamentalement une pensée de la durée comme changeante³⁶⁸ ; mais ce qui est particulier ici, c'est que, ce qui s'y transforme, affecte à la fois les parties et le tout. Cette multiplicité qui caractérise et anime la durée n'est donc pas composée de plusieurs «un» (ou du type $n + 1$). C'est ainsi que, quand H. Bergson emploie le mot «multiplicité»³⁶⁹ au sens fort du terme - ou encore comme un substantif - cela ne veut absolument pas signifier une multiplicité de nombres. Autrement dit, il ne s'agit pas là de la multiplicité traditionnelle qu'on oppose dialectiquement à l'«Un»³⁷⁰. L'«élan vital», comme la durée d'après H. Bergson, n'est ni «un», ni multiple : elle incarne seulement un type de multiplicité. De là, nous pouvons retenir deux types de multiplicité : l'une, qui serait le propre de l'actuel et de l'espace physique, multiplicité de juxtaposition, en ce qu'elle est numérique, quantitative et matérielle. L'autre se veut plutôt multiplicité de pénétration, qualitative, une multiplicité pour ainsi dire confuse, virtuelle, organisée. Précisions, à ce propos, que ce serait ce type de multiplicité, virtuelle et intensive, qui nous occupera à présent, en ce qu'elle constitue ce par quoi G. Deleuze fonde le rapport qui lie le subjectif et la durée³⁷¹.

³⁶⁷ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., pp. 67-75.

³⁶⁸ Anne Sauvagnargues, *Deleuze : l'empirisme transcendantal*, Presses universitaires de France, 2009, p. 102.

³⁶⁹ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, 1889, pp. 59-65.

³⁷⁰ Presque l'ensemble de la philosophie de H. Bergson est au rebours de toute dialectique selon laquelle la chose va à son opposé.

³⁷¹ En effet, la multiplicité qualitative, c'est le cas où, à titre d'exemple, en entrant dans un lieu, le nombre de personnes rencontrées dépassent tel notre capacité de les dénombrer visuellement qu'on se dit : «il y a beaucoup de monde». C'est le même phénomène qui se produit lorsqu'on regarde un ciel chargé d'étoiles : c'est un état de choses, qui est descriptif. En revanche, les coups d'horloges, c'est numérique ; mais quand on est distrait, ceux-

G. Deleuze va partir de cette vision de la durée comme multiplicité, en reconnaissant les mêmes caractéristiques que celles constatées par H. Bergson : il s'agit d'une organisation d'un multiple qui n'a pas besoin de l'«un» pour former un système ; soit, une multiplicité produite des relations réciproques de singularités³⁷². Selon lui, elle ne peut donc être totalisée, «cernée», mais seulement pensée. Or, G. Deleuze va, au moins l'investir, sinon l'*opérer* dans le champ du virtuel, ce qui n'est pas sans liaison avec le transcendantal tel que nous l'avons défini plus haut. C'est de cette manière qu'il va déterminer et spécifier le fonctionnement de l'Aiôn comme virtualité, et par là engager une compréhension du subjectif. En procédant de la sorte, G. Deleuze reconnaîtra une autre spécificité à la multiplicité : transcendante selon lui, elle n'est pas réductible à une subjectivation ; elle demeure de nature *a-subjective*. En effet, cette force transcendantale (la multiplicité), toute entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel³⁷³, n'admet pas de données qui soient là, d'entrée de jeu. Caractérisant fondamentalement la multiplicité, celle-ci est par essence nomade et en perpétuel mouvement : «chaque multiplicité pourrait être pensée comme un Sahara, dont la carte serait toujours à refaire au gré des sables»³⁷⁴. Il en va de la fluidité du transcendantal selon G. Deleuze, sa liberté et sa capacité productive incessamment innovante.

C'est là que réside l'importante particularité de la multiplicité comme force transcendantale: appelée à être *construite* par l'homme, elle est libre et ouverte, elle peut être renversée, sujette à des montages, mise en chantier. Par cette considération, on en arrive à une des réflexions fondamentales de G. Deleuze sur le réel, selon laquelle : *rien n'est donné, tout est produit*. Il faudra construire ses multiplicités, les créer, linéariser les formes : le champ du possible sera toujours ouvert, disponible, puisque le transcendantal demeure un plan intensif et a-formel. Cela étant avancé, et avant d'esquisser la particularité de la subjectivité selon G. Deleuze à part, nous considérons que si nous avons fait comprendre la multiplicité comme force transcendantale *a-subjective*, nous aurons franchi d'un pas les étapes jusque-là parcourues de notre éclairage.

ci rentrent dans une multiplicité non numérique, qualitative.

³⁷² L'agencement est assuré par une sorte de structure floue et fluide, qui est désignée, selon G. Deleuze, par le terme «série» ou «rhizome». D'une façon générale, le rhizome, c'est la structure de la multiplicité. Les figures occasionnelles et éphémères générées au sein du rhizome font l'objet d'heccité : ce phénomène désigne une entité de composantes hétérogènes, qui s'oppose à l'individuation «classique» des personnes et des choses. Pour en savoir plus, voir : Mireille Buydens, *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze, op. cit.*, p. 25.

³⁷³ Mireille Buydens, *op. cit.*, p. 28.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 23.

1.5 - De la multiplicité au subjectif

Comment le subjectif pourrait émerger du champ transcendantal multiple ? Comment de l'a-subjectif se crée du subjectif, de l'individuel ? Quelle pensée du sujet peut-on en tirer ? Ce sera là ce à quoi nous voulons en venir à travers cet éclairage. Il s'agira de vérifier dans quelle mesure cette compréhension de la multiplicité va engager une nouvelle compréhension du subjectif³⁷⁵.

Afin d'introduire ce qu'il en est, nous pouvons partir de ce postulat : il suffirait de montrer comment, d'une multiplicité transcendantale (virtuel), pourrait s'effectuer un processus d'*individuation*. En effet, si le champ du pré-individuel est composé d'un ensemble de singularités hétérogènes, la multiplicité, du moins telle que la conçoit G. Deleuze, constitue une force transcendantale déterminant intrinsèquement ce champ. D'une manière plus exacte, ce sont les singularités qui s'agencent en des *multiplicités*, et qui ne sont rien d'autre que les *événements*³⁷⁶ et les *idées* qui s'actualisent *en* choses et états de choses. Le rapport liant le transcendantal et les multiplicités est décrit par Mireille Buydens en ces termes : «le transcendantal peut être conçu comme un grouillement de singularités pré-individuelles, et se superpose ontologiquement à cela des multiplicités»³⁷⁷. Dans ce sens, les singularités ne peuvent donc pas être représentées comme des infinitésimaux (atomes) ; elles jouissent d'une nature *intensive*³⁷⁸. D'où vient cette intensité ? Comment est-elle produite ?

Il faudra entendre le transcendantal avant tout comme une forme de métastabilité³⁷⁹. Et pour que le pré-individuel se manifeste sous l'égide d'une énergie potentielle, une «relation d'hétérogénéité»³⁸⁰ (de dissymétrie) relativement à un autre support énergétique est indispensable. Alors, décrite par G. Deleuze comme conscience individuelle hétérogène, la multiplicité ne cesse de devenir aussi hétérogène à elle-même dans son *évolution créatrice*, champ où réside la source de l'invention, de la création de formes et par là, de l'élaboration continue de l'absolument nouveau³⁸¹. L'idée de *différence*, telle que formulée par G. Deleuze,

³⁷⁵ «La multiplicité de fusion ouvre ainsi sur une définition nouvelle de la subjectivité». Anne Sauvagnargues, *Deleuze : l'empirisme transcendantal, op. cit.*, p. 104.

³⁷⁶ G. Deleuze attribue un statut philosophique particulier à l'événement. En effet, l'événement demeure, selon lui, intrinsèquement lié à l'Aiôn ; il relève d'un temps mort, d'un pure instant où il ne se passe rien. Toutefois, nous aurons à revenir sur cette notion d'une manière plus approfondie selon les contextes adéquats.

³⁷⁷ Mireille Buydens, *op. cit.*, pp. 19-20.

³⁷⁸ Mireille Buydens, *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze, op. cit.*, p. 17.

³⁷⁹ Selon Gilbert Simondon, la réalité pré-individuelle est quantique : elle se manifeste comme onde ou corpuscule, une énergie métastable.

³⁸⁰ À chaque fois qu'il s'agit de cette notion dans ses réflexions, Gilles Deleuze fait référence, parfois d'une manière implicite, à Gilbert Simondon dans *L'individu et sa genèse physico-biologique*, PUF, 1964, p. 76.

³⁸¹ Cela prend forme dans une pensée de la multiplicité formulée par G. Deleuze, où il s'agit de penser le nouveau comme véritable création. Cette vision est exposée dans son livre *Différence et répétition* (PUF, 1968).

n'est autre que celle faisant référence à une différence de niveau (ou degré) d'intensité, condition pour que l'énergie se crée (Car pour qu'une énergie soit potentielle, il faudrait un autre système d'énergie, c'est-à-dire une relation d'hétérogénéité). Ainsi peut-on déduire qu'une énergie potentielle devrait d'abord être une *différence* de potentiel. Qu'en est-il maintenant du passage du pré-individuel à l'individuel, du *virtuel* à l'*actuel* ?

Rappelons-nous de ce que nous avons avancé autour du concept d'actuel : en effet, si l'individu demeure le produit d'une réalité pré-individuelle, lorsque celle-ci s'actualise, elle ne pourrait exister que comme une seule entité, séparée de l'ensemble des éléments déjà actualisés. En effet, l'individu s'actualise en prolongeant avec/en lui *potentiellement* l'hétérogénéité pré-individuelle multiple dont il est issu. Grâce à ce bref aperçu préliminaire, nous aurons introduit une des considérations les plus capitales autour du virtuel comme force de multiplicité, en ce qu'elle démontre le rapport fondamental liant l'Aiôn comme temporalité qualitative (et non numérique) à la subjectivité. À cet égard, nous retenons ces lignes, que nous commentons :

«*Le subjectif, ou la durée, c'est le virtuel. Plus précisément, c'est le virtuel en tant qu'il s'actualise, en train de s'actualiser, inséparable du mouvement de son actualisation [C'est nous qui soulignons]*»³⁸².

Afin de saisir le sens du subjectif comme processus d'actualisation (virtuel *en train de* s'actualiser, ou individuation comme nous venons de la définir), un principe fondateur de cette expérience mériterait ici d'être prise en compte ; en effet, c'est en tant qu'*affecté* que le pré-individuel se meut en individuel, que le virtuel (jusque-là a-subjectif) se converti en subjectif (individuel). Si nous avons clarifié ce donné, nous aurons justifié la curieuse équivalence attribuée par G. Deleuze à la trilogie subjectif/durée/virtuel. C'est là une idée majeure qui nous accompagnera en filigrane pour le reste de notre étude. Ainsi a-t-on à parcourir deux pistes :

- La première consiste à visiter cette notion de l'«affect» et la façon dont celle-ci implique ce processus d'actualisation. Ce faisant, cette tâche pourrait nous fournir un sens du subjectif en partant de son irréductible lien avec la durée comme multiplicité, ce qui justifie d'emblée l'intérêt que nous portons à une telle entreprise (à savoir qu'une problématique de la durée est indissociable d'une appréhension du subjectif).

- La seconde, conséquence de la première, nous fait déboucher sur une compréhension du sujet comme *devenir*. Il en ressortira la nécessité méthodologique de s'investir dans le sens

³⁸² Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, PUF, 1966, p. 36.

donné par G. Deleuze à ce qu'est le *subjectif* d'une façon générale, abstraction faite de tout éventuel lien de celui-ci avec le temps : ce sera le but définitif de cette présente étude.

1. *La question des affects* : G. Deleuze retient de *l'Éthique* de Spinoza une double fonction des *affects* : l'une qui est ontologique, partie prenante des phénomènes de subjectivation, et l'autre qui est constitutive de la *durée* chez le sujet. De là, un bref aperçu sur ce qu'est l'«affect» chez Spinoza demeure ici indispensable. Comment celui-ci conçoit-il cette notion ?

Chez Spinoza, une théorie de l'affect est indissociable d'une vision de l'être selon laquelle nous sommes des degrés plus au moins variés de puissance. Les affects, provenant essentiellement des événements et choses qui nous entourent - et auxquels nos sens sont constamment confrontés - sont identifiés, définis en ce qu'ils augmentent, diminuent ou pas, les degrés de puissance que nous sommes. La tristesse, par exemple, serait celle des affects diminuant notre degré de puissance, contrairement à la joie qui, elle, l'augmenterait. Une affection sera ainsi, par définition, ce *passage* vécu d'un état à un autre, un passage d'un état antérieur à un état actuel³⁸³. Or, à examiner de près ce phénomène tel que décrit par Spinoza, on se rend compte qu'il ne fait pas l'objet d'entités extérieures qui viennent intervenir dans notre être pour en augmenter ou diminuer la puissance. En effet, les affects sont par eux-mêmes les diminutions et les augmentations de puissances vécues. Voici ce qui est mieux dit : d'une manière générale, la chose (ou l'affect) qui nous procure de la tristesse, c'est la chose dont les rapports ne conviennent pas avec les nôtres. Autrement, il s'agira de joie, d'affects de joie, aussi longtemps que l'on rencontre quelque chose dont les rapports se composent avec les nôtres. Dès lors que se crée une harmonie des rapports réunissant l'individualité que nous sommes et celle d'un objet, naît comme un «troisième individu» : c'est la composition, le rapport adéquat reliant les deux. Seulement sous ces conditions là, nous sommes en droit de dire que notre puissance est en expansion, ou qu'elle augmente. Ainsi en va-t-il de l'éthique selon Spinoza, laquelle ne repose pas, comme il est le cas dans toute conduite morale, de distinguer le «bien» du «mal», ou d'agir au nom d'un quelconque percept obéissant à une supposée hiérarchie des valeurs : il serait plutôt question de *sélectionner* les situations susceptibles de nous procurer des affects de joies, à eux seuls susceptibles d'augmenter notre puissance³⁸⁴.

Par ailleurs, aux yeux de Spinoza, ce *passage* d'un état à un autre, résultante d'une *affection*, admet une particularité : c'est qu'il n'est pas en soi réductible à son tour à un état, (ce que toute affection enveloppe). En tant que phénomène vécu, transition, ce passage ne

³⁸³ «Vous faites des coupes aussi nombreuses que vous voulez, vous n'obtiendrez que des états». Gilles Deleuze, *Spinoza*, cours du 20/01/81 [En ligne] La voix de Gilles Deleuze en ligne, URL http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=39, page consultée le 8 novembre 2012.

³⁸⁴ Baruch Spinoza, *L'Éthique, Proposition XI, op. cit.*, pp. 136-137-138-198.

s'avère être rien d'autre que la *durée* même, et c'est ce qui constitue, par là même, la troisième appartenance de l'essence chez Spinoza³⁸⁵.

En adoptant cette idée de la durée comme intrinsèque à une augmentation (ou diminution) de puissance, la conception de G. Deleuze demeure héritière de celle de Spinoza selon laquelle il y a, à l'origine de toute forme d'existence, une détermination affirmative de la puissance d'être. L'affect serait, selon lui, une puissance d'affirmation et d'agir, susceptible d'être le catalyseur d'une augmentation de puissance³⁸⁶. C'est seulement sous cette optique d'ailleurs que la question des affects demeure, plus que tout chez G. Deleuze, une donnée fondamentale quant aux conditions d'émergence et d'affirmation du subjectif comme puissance d'être. Or, bien au-delà de cela, G. Deleuze va souligner une particularité : l'affect sera conçu comme fondamentalement non-personnel, gravitant en dehors de toute intériorité, et ne constituant aucunement une qualité intrinsèque à l'être. Surgissant d'un «plan d'immanence»³⁸⁷, et aucunement ramené à un sujet, l'affect sera alors conçu comme processus immanent qui attend à être construit, *fabriqué* : ce plan n'admet pas d'emblée des formes pré-structurées, ni des faits accidentels, mais constitue plutôt un champ dynamique (puisqu'il s'agit de degrés de puissance) et cinétique (vitesses et lenteurs) variable où les affect gravitent en tant que composés (affects-passions, affects-actions, etc.)³⁸⁸.

2. *La question du devenir* : le sujet en tant qu'*affecté* est un sujet en perpétuel *devenir* : c'est ce que nous tenons à vérifier ici. En effet, l'idée du *devenir* chez G. Deleuze caractérise cette expérience du dédoublement du réel sous l'égide de l'*actuel* et du *virtuel*, expérience qui fait l'objet - comme nous l'avons montré dans une partie précédente - d'une véritable *expérience du réel*. Si le champ du transcendantal, comme nous l'avons défini, demeure fondamentalement *a-subjectif*, ce qui relève proprement du subjectif consiste alors en une mise en œuvre des réseaux de combinaison effectués entre les différentes figures multiples peuplant le champ de la transcendance : ce virtuel aspirant à s'actualiser, c'est le *devenir*. Nous pouvons nous contenter d'une déduction de ce qui vient d'être énoncé comme définitions pour avancer que, d'une manière générale, le phénomène du *devenir* n'a strictement rien à voir avec l'idée d'une transformation qui soit effectuée dans un temps chronologique, comme

³⁸⁵ Les trois appartenances de l'essence selon Spinoza sont les suivantes : l'essence appartient à elle-même sous la forme de l'éternité, l'affection appartient à l'essence sous la forme de l'instantanéité, l'affect appartient à l'essence sous la forme de la durée. Baruch Spinoza, *explication de la définition VIII, op. cit.*

³⁸⁶ «S'affecter de joie, multiplier les affects qui expriment ou enveloppent un maximum d'affirmation». Gilles Deleuze dans *Dialogues, avec Claire Parnet, op. cit.*, p. 76.

³⁸⁷ G. Deleuze définit ce concept en ces termes : «l'immanence ne se rapporte pas à quelque chose comme unité supérieure à toute chose, ni à un Sujet comme acte qui opère la synthèse des choses : c'est quand l'immanence n'est plus immanente à autre chose que soi qu'on peut parler d'un plan d'immanence». D'après «L'immanence : une vie», in *Philosophie*, n° 47, Paris, Minuit, 1995.

³⁸⁸ Chantal Delourme et Jean-Jacques Lecercle, «Affect», in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (sous la dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis n° 3, Printemps 2003, pp. 32-33.

laisserait croire son sens premier. En effet, ce qui est recherché à travers ce concept, ce n'est nullement ce à quoi tend un devenir de «quelque chose», mais plutôt le devenir lui-même en tant que tel. Par là, le sujet en devenir n'admet d'intériorité propre que dans la mesure où celle-ci est *produite* et fait l'objet d'une projection de ses affects sur l'objet identifié. Dans ce sens, on n'a qu'à penser à l'exemple³⁸⁹ pris par G. Deleuze de Hans projetant sur le cheval les trajectoires de sa libido : l'erreur serait justement de croire que ce miroir reflète une image narcissique de *devenant*. D'ailleurs, ce n'est qu'en réponse à cette problématique que G. Deleuze invente le concept de cristal : c'est qu'il y a un *moment* d'indiscernabilité où le petit garçon se voit pâtir dans le cheval, projette ses propres affects sur les accidents de ce dernier³⁹⁰.

Ce qui est important pour nous à signaler ici, c'est que ce sont les affects en jeu (ou l'effet des choses sur nous) - véritables composantes de l'expérience réelle - qui sont les choses mêmes, en ce qu'ils constituent ce par quoi on s'identifie à l'objet. Dans ce sens, il y a lieu de constater, au sein même de cette expérience du devenir, une identification du sujet à l'objet, voire une *fusion* de l'un dans l'autre, comme le soulignent ces propos : «le trajet se confond avec la subjectivité du milieu lui-même en tant qu'il se réfléchit chez ceux qui le parcourent. La carte exprime l'identité du parcours et du parcouru. Elle se confond avec son objet, quand l'objet lui-même est mouvement»³⁹¹.

Retenons de tout ce qui précède cette acception majeure attribuée par G. Deleuze à l'Aiôn : le sujet, au sein de cette expérience, n'est pas conçu comme une entité prédéfinie livrée à l'objet ; l'*affect*, aussitôt construit, agencé avec d'autres combinaisons (joie, passion, etc.) crée ainsi les deux termes du devenir³⁹². En somme, cette multiplicité de nature fusionnelle - qui oblige souvent la pensée, comme l'a toujours dit G. Deleuze, à «lâcher prise» - et que l'intelligence sensorimotrice entend tenir sur les choses, est à même de s'ouvrir sur une véritable expérience du *devenir* vécue dans son hétérogénéité fondamentale. Cette multiplicité ne comprend pas la pluralité comme la répétition d'unités juxtaposées, mais comme un tout en devenir qui change sans être divisible en unités constituantes invariables. L'affectivité permet ainsi au sujet l'acquisition d'une durée propre, participant ainsi à son individuation (d'où l'équivalence du subjectif et du virtuel).

³⁸⁹ Voir note 360 p. 112 de ce texte.

³⁹⁰ Reste maintenant à clarifier le statut empirique de ces rencontres, en ce qu'elles laissent croire, à première vue, une prédétermination de l'objet. Dans son commentaire de G. Deleuze, François Zourabichvili explique cette impression de préexistence de l'objet - illusoire à ses yeux - en ces termes : «cette illusion de préexistence vient seulement de ce que le donné préformé de l'expérience possible précède l'accès au donné pur de l'expérience réelle, qui n'est constitué que de mouvements et de lenteur, d'«images-mouvements»». François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Edition Ellipses, 2004, p. 21.

³⁹¹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 81.

³⁹² Exemple cher à G. Deleuze, selon lequel il y a un devenir-abeille chez l'orchidée, et vice-versa.

1.6 - Le moi comme *pli*

En résumé, il apparaît désormais clair, d'après l'exposé précédent, que la durée incarne cette marge intermédiaire déterminant le processus d'actualisation du champ du virtuel, champ où baigne un moi qui s'y transforme aussitôt qu'il évolue. Ainsi, coexistant intrinsèquement dans le champ du virtuel, nous aurons démontré que *subjectivité* et *durée* vont de pair : il en ressort de cette vision que toute durée *pure* est par essence subjectivité dans la mesure où elle détermine temporellement le découpage authentique du champ de la contingence. De là, quelle pensée du subjectif peut-on enfin retenir de cette équation durée/multiplicité/virtuel ?

L'idée de l'intériorité comme *pli*³⁹³ pourrait nous aider à synthétiser et par là affiner ce que nous avons jusque-là tenu comme propos autour du subjectif. En effet, secondaire à la surface, le pli est toujours un phénomène dérivé, dès lors que le substrat est pré-formel à celui-ci. Ainsi le réel est-il peuplé de formes, et qui ne sont que les plissements d'un «dehors»³⁹⁴ lisse. La constitution, l'expression du subjectif comme pré-individualités en *devenir* est pour le virtuel intensif ce qu'est le pli pour la surface : Il va falloir, à cet égard, imaginer un dehors plus lointain que le monde extérieur, un dehors qui soit pré-formel, potentiel et intense.

Par ailleurs, G. Deleuze décèle chez M. Foucault une pensée de la subjectivation à partir de cette idée du pli, mais impliquant cette fois-ci un rapport dedans/dehors où l'un détermine l'autre ; ce constat prend forme en ces termes : «[...] une matière mouvante animée de mouvements péristaltiques, de plis et plissements qui constituent un dedans : non pas autre chose que le dehors, mais exactement le dedans du dehors»³⁹⁵. Par là, on comprend d'emblée que le dedans comme intériorité est une production plus au moins transitoire, l'accident survenu à un substrat pré-formel, si bien que toute subjectivation ne peut qu'être le pli d'un pré-subjectif³⁹⁶. Dans le sillage de cette intention d'en finir avec l'intériorité du moi classique, M. Foucault fonde sa réflexion sur le subjectif à partir du thème du Double : celui-ci, comme le pense d'ailleurs G. Deleuze, n'est pas une projection, une représentation de l'intérieur ; c'est l'intériorisation de ce même dehors : «ce n'est pas un dédoublement de l'Un, c'est un redoublement de l'Autre»³⁹⁷.

De ce bref détour par M. Foucault, nous pouvons tirer deux façons de penser (donc de vivre) la subjectivation, et qui valident ce que nous avons jusque-là retenu du subjectif tel que

³⁹³ G. Deleuze emprunte ce concept à Leibniz.

³⁹⁴ Pour G. Deleuze, le dehors demeure la limite absolu de la pensée. Ainsi, la subjectivité est définie comme une capacité à *intérioriser* et à *plier* les forces du dehors.

³⁹⁵ Gilles Deleuze, *Foucault, op. cit.*, p. 105.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 104.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 105.

nous voudrions l'entendre : la première, la plus admise, est celle du Pouvoir³⁹⁸. Il s'agit d'un moi stratifié qu'on peut surveiller, cloisonné par l'Essence, et qui n'admet donc pas d'échappatoire : l'individu comme Forme irréfugable y est donc donné à priori. La deuxième prône un moi comme découpage du monde : un moi indéterminé, qui attendrait d'être construit à l'épreuve du réel, où il s'agira de recueillir la vie comme puissance du «dehors»³⁹⁹. C'est ainsi que, si, selon le modèle classique, le sujet est conçu comme une essence déterminée d'emblée par des qualités (je suis une chose qui pense, la pensée comme attribut de l'essence de l'homme, etc.), à l'opposé de ce modèle, M. Foucault, autant que G. Deleuze, prônent, au contraire, l'idée d'un sujet-enveloppe, où les plis ne cessent d'être façonnés par des agencements et des groupes de singularités.

Par conséquent, on ne peut parler de moi «fixe» proprement dit, mais seulement d'une *zone de subjectivation* qui reste de tout temps à créer : il s'agira de *plier* un dehors potentiel conçu avant tout comme intensités, afin de «constituer un dedans qui se creuse et se développe suivant une dimension propre»⁴⁰⁰. Toute idée classique d'Essence, de «profondeur», sera alors substituée par un dehors dont les vicissitudes laissent place à des accidents plutôt qu'à des intériorités closes. Le sujet ne peut donc plus être pensé comme une entité présupposée, préexistante, mais au contraire, comme un produit d'un processus de subjectivation dont la dynamique créatrice est tirée d'un champ pré-individuel fait de différence, de multiplicité : de *nouveau*. C'est dans ce sens que G. Deleuze décrit le sujet comme étant un ensemble de courbes, figures composant en lui des singularités et des pré-individualités qui le constituent : un devenir.

Ainsi l'individu est-il défini comme une «concentration, accumulation, coïncidence d'un certain nombre de singularités pré-individuelles convergentes»⁴⁰¹. La subjectivation s'avère être une affaire de construction, un affect de *soi* par *soi* où l'individualité-homme émerge comme rapport de forces⁴⁰². De là, du moins pour ce qui est de la vision du subjectif sur laquelle nous souhaitons désormais bâtir notre vision du contemporain, que l'on en retienne au final que nulle place n'est réservée ici à un essentialisme clos : en tant que résultat de conjonction de forces et de circonstances, le sujet-homme signifiera pour nous le foyer toujours renouvelable d'individuations, où d'autres agencements produiraient incessamment d'autres formes pour ainsi dire impersonnelles⁴⁰³.

³⁹⁸ Un système de domination, politique ou autres, mis en place à une époque donnée.

³⁹⁹ Gilles Deleuze, *Foucault, op. cit.*, p. 102.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁰¹ Gilles Deleuze, *Le pli*, Paris, Minuit, 1988, p. 85.

⁴⁰² Mireille Buydens, *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze, op. cit.*, p. 34.

Nous touchons enfin, grâce à une telle élucidation par voie dérivée, à notre but : le circuit conceptuel emprunté à travers cet éclairage autour du temps, en parcourant la durée, puis le subjectif, pour basculer au final sur la question de l'affect, ne fait que révéler, sinon mettre en avant les données réflexives que nous estimons indispensables quant aux cas d'étude que nous exposons dans la partie qui suit. Ce dispositif théorique permettra par la suite d'asseoir nos postulats quant au sens que nous voudrions attribuer à ce que serait *être contemporain* selon nous.

1.7 - Récapitulons

Nous nous proposons à présent, et en resituant tout au sein de notre réflexion sur le temps (à savoir comment le temps (ou l'Aiôn) peut *faire* en quelque sorte le subjectif) de retenir de l'éclairage venant d'être mené les points suivants, constituant les principaux axes de lecture à travers lesquels nous aborderons nos cas d'étude :

1) La durée comme constitutive du subjectif *s'intériorise* par l'*affectation* (G. Deleuze et Spinoza) :

À l'opposé de la théorie aristotélicienne du temps comme donnée objective - selon laquelle celui-ci est conçu comme dissocié du sujet - la vision deleuzienne conçoit la durée (ou le temps pure, fondamental) comme donnée fondamentale, partie prenante du temps qualitatif *par lequel* (et non pas en cours duquel) s'effectue le processus d'actualisation du champ du virtuel ; le subjectif étant cet acte même. Ce n'est que de la sorte que le temps est vécu comme dédoublement constant de l'*actuel* et du *virtuel*. Mais il va falloir que le sujet *s'affecte* (ou encore se laisse affecter) par l'Aiôn, pour qu'il puisse s'individuer tout en préservant en lui une force transcendantale multiple. L'affectivité demeure ainsi le facteur important intrinsèque aux phénomènes de subjectivation, tant que *l'acquisition d'une durée intérieure demeure intimement liée à notre capacité/pouvoir d'être affecté*.

2) La durée *s'intériorise* sous l'égide d'un passage d'un état à un autre par la *perception* (H. Bergson) :

Ce que nous aimerions retenir des conceptions bergsoniennes de l'écoulement du temps⁴⁰⁴, c'est que celui-ci est considéré comme un flux nous traversant intérieurement, et que nous saisissons le plus souvent en éprouvant des états. D'ailleurs, H. Bergson ne souligne-t-il pas l'inéluctable interpénétration de celui-ci avec notre vie intérieure en ces termes : «il n'est pas douteux que le temps ne se confonde d'abord pour nous avec la continuité de notre vie

⁴⁰³ À ce propos, G. Deleuze écrit : «un courant d'air, un vent, une journée, une heure de ma journée [...] ont une individualité non personnelle». Dans *Signes et événements*, propos de Gilles Deleuze recueillis par R. Bellour et F. Ewald, Magazine littéraire, sept. 1988, p. 20.

⁴⁰⁴ Ces conclusions nous serviront pour examiner la durée au risque du présentisme.

intérieure»⁴⁰⁵ ? Nous rajoutons toutefois à ce constat une donnée sur laquelle nous n'avons peut-être pas suffisamment insisté ; à savoir que pour H. Bergson, cette forme de temps, en tant qu'indissociable de notre vie intérieure, demeure inconcevable sans un *lien perceptif* (affectif selon G. Deleuze) avec le sensible, champ empirique de l'*actuel* proprement dit (aussi bien pour H. Bergson que pour G. Deleuze). En d'autres termes, on ne peut sentir effectivement le temps «passer» que lorsqu'on est traversé par l'effet permanent qu'exerce constamment sur nous notre le sensible, nous faisant par là passer d'un état («état» signifie ici l'effet sensible et affectif du réel sur nous) à un autre, à l'instar d'un fleuve qui creuse son lit⁴⁰⁶. En l'occurrence, ce qu'on appelle communément le présent, ou, si l'on veut, le présent ramené à l'échelle individuelle, demeure dans ce sens, aux yeux de H. Bergson, à distinguer du présent collectif comme donnée algébrique comprise linéairement entre un passé révolu et un passé à venir. Suscité avant tout par une sensation sans laquelle celui-ci demeure imperceptible, H. Bergson écrit à ce sujet : «il faut donc que *l'état psychologique* que j'appelle «mon présent» soit tout à la fois une perception du passé immédiat, en tant que *perçu*, et [...] une *sensation*, puisque toute sensation traduit une très longue succession d'ébranlements élémentaires [souligné par nous-même]»⁴⁰⁷. Comme on peut aisément le lire à travers ces lignes, la perception du présent se révèle l'œuvre d'un état psychologique, d'une sensation ; il s'agit là d'un présent sensori-moteur, lié à la conscience que l'on a de la capacité réceptive de notre corps et de ses perceptions. Ainsi, à partir de ces considérations, nous pouvons d'ores et déjà conclure que des catégories temporelles connues classiquement sous la supposition d'un «passé/présent/futur», devraient pour nous revêtir, du moins dans le cadre de cet éclairage, d'autres significations.

3) À l'épreuve d'une traversée du phénomène de la durée, le sujet se meut en une succession d'*états intérieurs*.

Ce constat surgit d'une synthèse, qui se veut exhaustive, des deux premiers points initialement retenus, mais qui ne va sans signaler une remarque d'une importante envergure : il s'agit d'attirer l'attention sur la curieuse persistance de la question des états (*perceptifs* selon H. Bergson, *affectifs* selon G. Deleuze et Spinoza), traversant presque l'ensemble des acceptions exposées autour de la notion de «durée». Tout compte fait, il en ressort que c'est le plus souvent en éprouvant des états intérieurs - fût-ce sur le mode du *passage* (Spinoza) ou sur celui de la succession (H. Bergson) - que nous saisissons l'écoulement du temps fondamental. Nous pouvons concevoir ce fait de la sorte : comme si la durée, dans son élan immanent, ne cessait de nous «couper» (nous, en tant que *devenir*) en une multitude d'états

⁴⁰⁵ Henri Bergson, *Durée et simultanéité : à propos de la théorie d'Einstein*, op. cit., p. 54.

⁴⁰⁶ Nous l'avons montré à travers la définition de la durée pure comme succession d'états de conscience.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 153.

successifs, seules traces instantanées des perceptions et affections reçues. À cet égard, remarquons au passage, et avant de conclure, que cette conception du temps nous situe malgré tout sur une ligne de réflexion kantienne. À ce propos, dans sa *Critique de la raison pure*, Kant déclare : «le temps n'est autre chose que la forme du sens interne, c'est-à-dire de l'intuition de nous-mêmes et de *notre état intérieur* [...] il n'appartient ni à une figure, ni à une position, etc. ; au contraire, il détermine le rapport des représentations dans notre état interne [souligné par nous-même]»⁴⁰⁸. Adeptes de la vision d'un temps qui n'est envisageable que comme conjugué à un sujet, plus loin il ajoute : «le temps n'est donc qu'une condition subjective de notre (humaine) intuition (qui est toujours sensible, c'est-à-dire qui *se produit en tant que nous sommes affectés par les objets*), et il n'est rien en dehors du sujet [souligné par nous-même]»⁴⁰⁹. Sous cette optique - que nous adoptons ici d'ailleurs - le temps n'a de consistance objective que par rapport aux représentations que nous nous faisons des phénomènes observés. Mais cela présuppose, pour que celui-ci ait une forme identifiable, une affectation provenant de ces mêmes phénomènes. Par conséquent, si la durée ne s'éprouve que sous la supposition d'une affectation extérieure telle que mentionnée par Kant, ne devrions-nous pas y voir une affirmation de l'idée selon laquelle ce phénomène *intérieur* (qu'est celui de la durée), serait à son tour en intime liaison avec notre capacité réceptive aux affects, sans quoi il resterait inconcevable ?

Compte tenu de cela - et en ayant ainsi avancé dans cet éclairage - nous nous apercevons que ce n'est qu'en tant que résultante d'une affection, d'une sensation, que le temps est intérieurement vécu, entraînant par là une succession d'*états intérieurs*. Et pour notre part, nous tenons à préciser que nous n'avons parcouru tout ce circuit réflexif que pour appuyer ce constat ; car nous avons ici de quoi témoigner de ce qui serait une étoile directrice nous accompagnant pour le reste de notre étude, à chaque fois qu'il s'agira d'élucider l'acception que l'on assignera à la notion d'«état».

2 - Conséquences théoriques sur la notion de «contemporain»

2.1 - Expérience du temps, dédoublement du réel

Maintenant qu'on a élucidé les paramètres fondamentaux sur lesquels repose l'expérience du temps telle que nous l'avons définie - et qui s'avère d'ailleurs être, sous plus d'un de ses

⁴⁰⁸ Kant, *Critique de la raison pure*, trad. De Trémesaygues et Pacaut, Paris, PUF, 1964, pp. 63-64. Curieusement, nous retrouvons chez Tarkovski, réalisateur russe, la même vision du temps conçu comme un «état», où il dit : «ni l'histoire ni l'évolution ne sont encore le temps. Elles sont toujours des conséquences. Le temps est un état, la flamme où vit la salamandre de l'âme humaine [...] Le temps que nous vivons se dépose dans nos âmes comme une expérience dans le temps» in Tarkovski, *Le temps scellé*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004, pp. 67-69.

⁴⁰⁹ Kant, *Critique de la raison pure*, op. cit., pp. 63-64.

aspects, une véritable *expérience du réel* - nous réorientons de nouveau l'ensemble des données que nous avons retenues des conclusions précédemment tirées vers notre principale interrogation autour du contemporain⁴¹⁰. En les ayant en vue, à quel niveau pourrait-on situer les possibilités d'un échange temporel quelconque ? Ou encore, toujours sous l'égide du champ conceptuel deleuzien, *de quoi sommes-nous réellement contemporains ?* Selon quels mécanismes s'articulent les acteurs et paramètres de cette expérience ? Comment, dans le sillage d'une subjectivité ainsi définie, deux temporalités pourraient-elles interagir, interférer ?

À s'en tenir seulement aux concepts de l'actuel et du virtuel définis par G. Deleuze, il est aisé d'en extraire des pistes de réponses à ces questions : c'est que, de fait, il y a lieu d'une simultanéité entre deux temporalités hétérogènes, et dont G. Deleuze lui-même ne s'empêche d'affirmer la *contemporanéité*⁴¹¹. Il en va d'un rapport de simultanéité réunissant d'une part, l'enchaînement chronologique de nos effectuations dans un présent englobant (c'est-à-dire l'actualité de nos perceptions sensibles), et d'autre part, le passé virtuel, c'est-à-dire l'éternité paradoxale (l'Aiôn) des *devenirs* qui leur correspondent, ce qui constitue leur dédoublement immédiat. À ce propos, il importe de préciser de nouveau que G. Deleuze, au même titre que H. Bergson, ne considère en aucun cas le temps comme succession de passé (ou le présent devenu ancien), présent, futur⁴¹². On en arrive à une vision du présent qui s'écoule tout en étant présent, un présent qui soit voué constamment à être contemporain de *son* propre passé (et non pas du passé tout court). L'exemple du «bloc d'enfance» que prend G. Deleuze en est un prototype frappant : «[...] perdre la mémoire : il faudrait plutôt dresser des «blocs», les faire flotter. Un bloc d'enfance n'est pas un souvenir d'enfant. Un bloc qui nous accompagne, est toujours anonyme et contemporain, et fonctionne dans le présent»⁴¹³.

Par conséquent, ce qui agit en nous sous un certain rapport relevant du contemporain, ce serait l'image virtuelle doublée de sa perception actuelle, autrement dit, l'image perçue et son double, éveillée subitement en nous à l'épreuve d'un état où interagissent nos affects. Et c'est cette même image ainsi conçue, à elle seule, qui nous est contemporaine, car ce «bloc du passé» est toujours potentiellement susceptible de se manifester dans le présent ; il est donc en devenir, tant qu'un stimulus extérieur aussitôt identifié le fasse surgir. Remarquons ici l'usage que fait G. Deleuze de l'idée de la contemporanéité : sans qu'elle soit considérée comme faisant l'objet d'un concept en soi à part entière, elle rend compte d'une des conditions subjectives de l'homme en devenir. Elle jouit de la particularité d'être pensée comme vécue

⁴¹⁰ Nous renvoyons ici aux conclusions que nous venons de retenir de la partie précédente.

⁴¹¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p.111.

⁴¹² Cela revient en quelque sorte à considérer que le présent enveloppé par le couplage passé/futur est un présent quelque part statique, ce qui pourrait même freiner l'élan de l'Aiôn.

⁴¹³ Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet*, op. cit., extrait du texte de la quatrième de couverture.

intérieurement, ce qui constitue pour nous un de ses aspects les plus importants et que l'on souhaite retenir.

Il suffit de la confronter, fût-ce à titre explicatif, aux approches du contemporain exposées plus haut (notamment comme celles de C. Ruby ou de G. Agamben), pour se rendre compte que l'expérience du contemporain dont il est question ici s'en distingue en ce qu'elle n'engage aucunement le propre d'un supposé sujet livré à un présent donné. Car plus qu'un état subjectif déterminé, elle ne cesse de *travailler* le sujet intérieurement, et par conséquent ne considère pas l'objet en question (le présent dans ce cas) comme distant, mais en tant qu'il implique la subjectivité en ce qu'elle est à même de s'en doter d'un qui lui est propre. Il ne s'agira donc aucunement d'un *je* livré à un présent problématique, mais plus spécifiquement d'une subjectivité propulsée dans un champ perceptif fonctionnant *avec* son être ; soit, le fonctionnement de l'actuel.

Aussi, force est de constater que, n'étant en aucun cas définie comme une qualité attribuée à l'objet de l'expérience («bloc d'enfance» dans le cas de G. Deleuze, art «contemporain» d'une façon générale), une contemporanéité perçue comme un des mécanismes intrinsèques au fonctionnement du subjectif (comme virtuel en devenir) se démarque tellement de toute vision descriptive de la question du contemporain qu'il est presque inutile de la confronter aux approches historiques précédemment abordées. En ce qu'elle ne relève pas des expressions du type «je suis contemporain de» (c'est-à-dire d'un rapport reliant un sujet à un objet donné), elle prône plutôt un échange temporel, une contemporanéité où le sujet et l'objet sont potentiellement inclus non pas comme donnée préexistante, mais comme *devenir*. Cela est dû, bien entendu, au trait distinctif de la philosophie de la subjectivité propre à G. Deleuze, et sur laquelle il serait utile de s'arrêter de nouveau.

À ce titre, rappelons ce que nous avons dit à propos du concept du «devenir» et de ce qu'il implique comme compréhension du sujet et de l'objet : en effet, *devenir* ne signifie en aucun cas se transformer. Il ne s'agit pas d'un sujet qui devient «quelque chose» ou «quelqu'un», ni d'un sujet qui imite un rêve, ou un fantasme : «le devenir doit être considéré en lui-même, comme une pratique d'alliance et de contagion, une connexion mouvante qui file suivant sa propre ligne «entre» les termes mis en jeu (ainsi, la guêpe et l'orchidée forment un bloc de devenir mouvant)»⁴¹⁴. Les deux termes du devenir sont produits, selon G. Deleuze, au prix d'un *agencement* entendu comme un accident circonstanciel éphémère d'une situation donnée ; ainsi, le mouvement deleuzien tend vers une forme de dissolution, vers le devenir-imperceptible⁴¹⁵. Or, comme nous l'avons déjà précisé, il n'y a pas d'objet neutre, sans adresse, attendant d'être perçu par le sujet : cette expérience du réel ne naît ni chez le sujet, ni

⁴¹⁴ Mireille Buydens, *op. cit.*, p. 50.

⁴¹⁵ Il s'agit là de la définition même de l'«empirisme supérieur» chez G. Deleuze.

chez l'objet, mais entre les deux, au milieu, comme l'herbe aurait dit G. Deleuze. C'est dans ce sens que nietzschéen à cet égard, G. Deleuze se situe en deçà du corrélationnisme kantien, c'est-à-dire ce système de pensée reposant sur la dualité sujet/monde. Il est plutôt question d'une subjectivité hétérogène où tout est imbriqué potentiellement, force intensive *ouverte* sur l'objet au point de le contenir au gré d'un pli affectant une surface. G. Deleuze exprime sa réticence vis-à-vis de cette dualité en ces termes : «le sujet et l'objet donnent une mauvaise approximation de la pensée. Penser n'est ni un fil tendu entre un objet et un sujet ni une révolution de l'un autour de l'autre. Penser se fait plutôt dans le rapport du territoire et de la terre»⁴¹⁶. Si sujet/objet il y a, ceux-ci, sans jouir d'une existence préalable, co-naissent ensemble en rencontrant l'objet ; le sujet comme potentialité pure, s'y identifie, si bien que l'objet à son tour en devient un et acquiert de la consistance en tant que devenir.

Là encore, toute pensée classique de l'homme-sujet se trouve amenée à être décentralisée en vertu de l'imperceptible qui gît derrière le sujet⁴¹⁷, ainsi que du «bloc de sensations»⁴¹⁸ qui régit le degré de puissance que nous sommes : les systèmes sujet/objet laissent la place à l'*éjet*⁴¹⁹, qu'Arnaud Villani formule en ces termes : «l'homme devient le *trajet* qui parcourt tous les degrés d'affect en cascade, du plus large et lointain, l'univers, au plus étroit et proche, la maison, dès lors indiscernables»⁴²⁰. Sans doute, une redéfinition des données et des acteurs de l'expérience du temps s'impose ici : on comprendra d'emblée, que ce qui est apparu précédemment comme «sujet» prédéfini, peut désormais être défini comme un dédoublement suscitant par lui-même une certaine forme de contemporanéité ; un *je* qui doit être entendu comme un dedans (ou intériorité selon G. Deleuze) qui soit ouvert au dehors, où l'objet n'est plus qu'un devenir, et en aucun cas une entité extérieure autonome. En d'autres termes, il y a un véritable échange faisant que l'individualité et l'objet aussitôt intériorisé interagissent sur un même mode processuel.

De ce qui précède, retenons qu'une individualité vue comme submergée par les forces du dehors, le temps défini comme associée aux phénomènes des affects ; tous ces éléments fondamentaux qui déterminent en souterrain le subjectif, constituent les socles théoriques sur lesquels repose désormais notre approche de l'«être contemporain créateur», dont nous aurons déjà commencé, chemin faisant, à esquisser les traits généraux⁴²¹.

⁴¹⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *qu'est ce que la philosophie ?*, Paris, éditions de Minuit, 1991, p. 82.

⁴¹⁷ Cette idée est l'équivalent de ce que Nietzsche qualifie d'«Océan de forces en tempête». Nietzsche, *Fragments Posthumes*, Edition Gallimard, 1884, 38 (12), pp. 334-344.

⁴¹⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ?*, Paris, éditions de Minuit, 1991, p. 183.

⁴¹⁹ Arnaud Villani, *Logique de Deleuze, op., cit.* p. 103.

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ Nous reviendrons sur cette vision de la subjectivité et sa dimension pratique quand nous aurons entamé les cas d'étude.

2.2 - Face à l'irrésistible *tempo* des œuvres

Alors que nous estimons avoir clôturé cette phase théorique autour de la subjectivité à l'épreuve du temps (étape qui concerne le premier volet de l'expérience des partages des temps⁴²²), il ne nous reste à présent qu'à nous pencher sur le deuxième volet de la situation-type dont d'ailleurs nous sommes parti, à savoir la place réservée au rapport de partage des temps réunissant le regardeur et l'œuvre. Et comme nous l'avons déjà dit au début de ce chapitre, cela nous incite *a priori* à supposer l'existence d'une temporalité intrinsèque à l'œuvre en question : ce serait l'objet de cette étude.

Précisons tout de même que cette tâche n'implique pas de près, reconnaissons-le, l'avancement de notre raisonnement concernant le contemporain. Afin de mieux clarifier l'idée des partages des temps, nous voudrions ici, plutôt que de se vouer à une étude consacrée spécifiquement à la temporalité de l'œuvre, mettre l'accent sur les enjeux pesant sur une telle entreprise, sinon d'en souligner les risques ; car malgré tout, est-il possible, dès lors qu'on se réclame contemporain de telle ou telle œuvre (c'est-à-dire de prétendre être du même temps que cette œuvre) de passer sous silence sa supposée temporalité ontologique ? L'idée même de partage des temps n'admet-elle pas, comme évidence, la dimension temporelle des œuvres dites d'art comme partie prenante de toute expérience de la contemporanéité ? À ce sujet, nos propos n'auront toutefois d'impact sur notre investigation sur le contemporain que si l'on considère l'œuvre comme *objet temporel* (au sens de E. Husserl) conditionnant la conscience du regardant, plutôt que comme objet dont la temporalité est dissociée du sujet⁴²³. Autrement dit - et d'un point de vue deleuzien - c'est en tant que *mouvement*, devenir, que la rencontre avec l'œuvre engagera notre compréhension de l'expérience du contemporain en tant que tel. Nous y reviendrons.

Qu'il soit sous-jacent à l'œuvre, ou suggéré comme une quelconque donnée représentative, l'être temporel propre à un espace pictural, aussi hypothétique et impalpable soit-il, ne constitue pas pour autant son objet, si bien qu'il est l'essence même de sa singularité. Parallèlement, il en va de même pour l'œuvre musicale, assimilable à une enveloppe sonore épousant l'écoulement insaisissable du temps. En effet, l'indétermination empirique du temps traversant l'œuvre consiste en ceci qu'il pourrait être un temps à la fois *dans* et *par* l'œuvre ; mais pour l'un (l'espace pictural) comme pour l'autre (l'œuvre musicale), suggéré qu'il est, il se donne à être perçu, mais en aucun cas de la même façon, ne jouissant pas non plus du

⁴²² Voir pp. 103-104 de ce texte.

⁴²³ Si, dans cette partie de notre étude en particulier, il s'agit de l'œuvre comme objet temporel, plus loin, il nous arrivera d'extrapoler notre vision sur un rapport temporel avec les choses tout court, quelle qu'en soit la nature. Du reste, nous précisons d'avantage que le but de cet éclairage sera aussi de dissiper un malentendu - combien fréquent de nos jours - selon lequel être contemporain d'une œuvre serait «coïncider» avec sa date de production, abstraction faite de la temporalité qui lui est intrinsèque.

même statut perceptif. C'est que l'œuvre soumise à l'épreuve du temps est moins un support où se manifeste une certaine illustration allégorique de celle-ci, qu'une entité qui lui est intrinsèque, tissée au travers de ses éléments constitutifs mêmes ; il en va du temps métaphorique comme de la vieillesse, de la laideur⁴²⁴ comme œuvre du temps, où celui-ci n'est pas donné à voir comme une notion abstraite, mais exprimée comme un phénomène d'ordre moral quelconque. Autrement dit, un temps pictural qui régit la représentation figurative demeure un temps narré, différent de l'espace esthétique où le temps, non occulté, y devient une donnée intérieure relevant plus du vécu du regardeur, favorisant par là une interactivité entre lui et l'œuvre. Alors, à côté du temps de l'exécution de l'œuvre, si inévitable soit-elle, et celui que met le regard pour se promener dans le tableau, il y a dans toute œuvre se voulant comme telle une authenticité, une singularité qui ne se révèle qu'à un certain contact d'un temps fugitif vécu, et qui ne devrait être confondue avec la durée d'une scène allégorique représentée. En d'autres termes, il y a du temps qualitatif, une sensation partagée entre l'élément pictural et le reflet d'une temporalité singulière.

Michel Ribon, dans son essai consacré au rapport de l'art au temps, l'affirme en ces termes: «l'œuvre d'art est toujours, de quelque façon, liée à la temporalité. D'abord parce que, dès qu'elle surgit, elle s'inscrit dans un contexte historique, un temps culturel»⁴²⁵. Il est possible de pousser encore plus loin cette affirmation pour dire que la temporalité de l'œuvre ne succède pas à son supposé surgissement, mais y est de fait, au fur et à mesure qu'elle voit le jour. De par l'inévitable vie historique de l'œuvre, ainsi que son aspiration à traverser les siècles par son actualité, le temps chronologique, entendu dans son sens le plus large, demeure malgré tout partie prenante de son processus créateur menant à son individuation. Quoiqu'à son contact, à l'épreuve de son rayonnement esthétique, l'œuvre nous ouvre toutefois sur une temporalité d'une *autre* nature : plus d'un exemple de l'histoire de l'art en témoigne.

Sans nous attarder spécifiquement sur un cas particulier, nous tâcherons ici d'élucider - au-delà de l'inévitable généralité réductrice que comporte toute vue d'ensemble se voulant comme telle - la façon dont la temporalité se montre intrinsèque à l'essence des œuvres, ce qui revient en gros, à projeter spontanément ce qui surgit en premier de nos souvenirs des écrits et d'œuvres choisies pêle-mêle de l'histoire. Néanmoins, nous nous focaliserons plus exactement sur la manière dont cette temporalité pourrait être interactive, nous invitant par là à une expérience de partage qui soit d'ordre temporel. Là encore, abstraction faite de toute hypothèse selon laquelle il y aurait interférence des temporalités (où le sujet insufflerait de «son temps» dans l'œuvre au point qu'il y aurait pour nous scrupule à en extraire la spécificité

⁴²⁴ Il en est aussi question à chaque fois qu'il s'agit, à titre symbolique, de fleuve, de cercle ou de labyrinthe : trois images archétypales du Temps dans l'art. D'après Michel Ribon dans *L'art et l'or du temps essai sur l'art et le temps*, Paris, Edition Kimé, 1997, p. 45.

⁴²⁵ Michel Ribon, *op. cit.*, p. 22.

de chacune) ; soumettre le problème des partages des temps au prisme d'une expérience esthétique réunissant un sujet (regardant) et un objet (œuvre) ne peut que nous inciter à procéder de la sorte. Or, une telle entreprise pourrait-elle être possible sans une reconnaissance de la temporalité, aussi hypothétique soit-elle, spécifique aux œuvres ?

D'une manière générale, exposons ce qu'il en est de la sorte : ce n'est pas lorsque la temporalité est assujettie par l'œuvre, mais c'est en tant qu'elle l'articule fondamentalement, que celle-ci devient perceptible, et donc interactive. Selon ce critère-là, Rachida Triki, philosophe, nous invite à percevoir dans l'art moderne un exemple significatif. Dans son *Esthétique du temps pictural*⁴²⁶, elle considère la modernité dans l'art comme ayant une part dans une sorte de renvoi du regard à une temporalité intérieure, dans une «réactivation d'instant de souvenirs, de désir et de projection»⁴²⁷. Cela est opposé à «la peinture classique figurative», pour reprendre son expression, où le temps découle d'une conception aristotélicienne, où la sensation de la durée est tributaire d'une organisation spatiale : soit l'anecdote du sujet-événement remontant à l'antiquité grecque⁴²⁸. Si, comme elle le souligne, «il y a consubstantialité de la conscience et du temps dans le champ de la praxis»⁴²⁹, et que toute expérience perceptive est originairement une praxis, c'est que la durée traverse l'œuvre en prenant part de son essence même. C'est dire que le temps n'y est pas un élément «de trop», anecdotique, mais substantiellement ontologique, essence même de ses éléments sensoriels. C'est là la différence fondamentale entre les deux esthétiques, soulignée par notre philosophe : par la séparation fond/arrière-plan, le schème pictural classique laisse place à la succession des figures, à des relations illustratives et narratives qui prennent sens dans un temps chronologique. Tributaire du récit homérique, l'imaginaire grec avait favorisé la vision d'une représentation-récit ayant pris le dessus sur les procédés picturaux. Ce qui n'est pas le cas, par exemple, de l'art égyptien, lequel est pictographique, et dont la juxtaposition ne fait aucunement allusion au temps : car ce mode d'expression manifeste l'événement comme une portion du temps détachée d'un processus qui le dépasse.

À ce propos, il n'est pas inutile de rappeler que d'emblée, le temps de la perspective est un temps assigné, enfermé dans l'espace et admet un seul point de vue : ordre, histoire et récit se soutiennent dans les limites de l'espace. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que la perspective entretient dans la peinture représentative classique un lien de parenté avec l'historiographie,

⁴²⁶ Rachida Triki, *Esthétique du temps pictural*, Centre de publication universitaire, 2001.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁴²⁸ «La conception aristotélicienne qui pose les principes des choses sensibles comme sensibles se trouve être plus apte à faire saisir par la figuration le monde de l'avant-plan scénique du tableau figuratif. En mettant en relation le temps avec le mouvement local, Aristote donne l'occasion d'un statut d'intelligibilité à l'organisation des scènes-événements, sorte de séquences du monde sublunaire, et qui ont constitué les thèmes de la peinture figurative, des siècles durant». *Ibid.*, p. 34.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 12.

comme le passé et le présent se posent sur le mode objectif d'une successivité imagée : «le temps y est à la fois figure de la répartition et instrument de distinction et de classification»⁴³⁰. Or, libérant le temps et l'espace des limites organisatrices de la construction perspective, l'art moderne s'annonce plutôt comme une temporalité irréductible à un lieu quelconque. À travers l'autosuffisance de l'acte pictural, ne se référant à nulle autre chose qu'à lui-même, le spectacle se convertit en temps de recreation, en suspension. Plus précisément, spécifiquement avec la peinture moderne, il ne s'agit plus d'espace-plan, représentatif, uniforme et homogène, mais d'un espace fragmenté de lumière, de tracés et de couleurs. Les règles de la perspective sont donc transgressées : la ligne de fuite et l'horizon comme séquence temporelle sont substitués à une multiplication de points de vue, une présentation bidimensionnelle. Le fond devient lui-même forme. Le sujet se noie dans des parcelles de fragments éparpillés, au point qu'il y aurait scrupule à distinguer le plan de la forme. Que l'on pense au Cubisme ; n'y est-il pas question de rompre avec la vision frontale des choses pour une ouverture sur une multiplication de points de vue, autrement dit avec la possession cartésienne du monde ? Par un rapport de surgissement et de répétition de plans, l'espace se démultiplie et devient topologique. Défragmentées, coupées, systémique et en écho à un temps devenu tellement quantifié à l'époque, les peintures cubistes, somme toute, suggèrent une temporalité à l'image de leurs formes. Par ailleurs, à travers une démarche similaire et presque inverse, les futuristes, quant à eux, feront de la vitesse une esthétique : les touches effacées et le flou des surfaces rendent compte d'un mouvement figé par le peintre, captant le déplacement du corps dans le mouvement le plus intime.

Nous pouvons résumer ce qui précède comme suit : c'est dans la mesure où l'art moderne rompt avec un certain temps anecdotique qu'il rend compte d'une véritable expérience du temps, et non d'une représentation de celui-ci. Sous cette optique, ce ne sont plus les scènes de vies ou historiques qui constituent l'événement : c'est l'élément pictural qui devient événement. À travers ces espaces indéterminés «se conjuguent durée et évasion en des temps intérieurs, éveillés»⁴³¹. De là, le regard n'est plus réduit qu'à un simple témoignage oculaire contemplatif. Il agit comme un processus transitoire menant à une dimension temporelle intérieure suscitée au contact de l'œuvre : «faire sentir par la forme même du visible et de la matière l'équivocité du temps, c'est être capable de transformer esthétiquement l'espace narrable de la représentation en lieu de passage transitionnel où se réfracte le signifiant. Le regard y travaille, en faisant et défaisant par les affects, le corps-sujet du spectateur en une stratification de temps hétérogènes, sollicités par l'ouverture de l'œuvre peinte»⁴³². En

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁴³¹ Rachida Triki, *op. cit.*, p. 62.

⁴³² *Ibid.*, p. 54.

revanche, la figure comme construction géométrique de l'espace exprimant le chronologique demeure réductrice de la dimension interactive du temps, dans la mesure où elle en occulte la nature fuyante et indéterminée.

Reste à voir comment ces procédés de la peinture, si matériels soient-ils, permettent de donner à sentir les flottements du temps vécu et l'intermittence de l'instant⁴³³. Ce qui revient à se demander par quel moyen plastique les peintres ont rendu le temps perceptible une sensation. Il faudrait, à cet égard, se rendre à l'idée que la sensation du temps émerge, en réalité, par la genèse des formes et leur déploiement, et en aucun cas par l'anecdote. Ajouté à cela le temps balisé du traitement des formes en soi. C'est ainsi que, plus que tout les artistes modernes, par la mise en œuvre de la conscience intérieure de la temporalité comme flux, ont été amené à rompre - comme nous venons de l'élucider - avec la forme-figure comme représentation du temps. Toutefois, le regard s'ouvre à une durée quand l'œil est invité à suivre les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre. Ce serait une forme de temporalité que l'on peut qualifier d'*objective*, et qu'on retrouve par exemple dans *Signes végétaux*⁴³⁴ de Paul Klee, où il s'agit de tracés multidirectionnels qui entraînent l'œil dans des labyrinthes. Dans *Théorie de l'art moderne*, P. Klee explique ce phénomène optique en ces termes : «le facteur temps intervient dès qu'un point entre en mouvement et devient ligne [...] seul le point mort est intemporel»⁴³⁵. La perception de l'œuvre ne s'aligne-t-elle pas, dans ce cas, avec la trajectoire de l'œil soumis au mouvement des trajets, au même titre que, livré aux éclaboussures superposées d'un Jackson Pollock, on est soumis au temps de l'exécution des *dripping* ?

Plus loin dans le passé, par une synthèse entre la doctrine chrétienne et la pensée gréco-romaine (une synthèse que l'on pourrait qualifier de néo-platonicienne), il est permis aussi de retrouver un temps suggéré par la distanciation fond/forme habitant la conscience du *Quattrocento*. Ce temps est à l'image d'un monde sensible périssable, copie du «monde immuable» : représenter un arrière-fond stable et infini opposé à un avant-plan en mouvement en est le parfait exemple. En effet, la structure scénique de la peinture figurative de la Renaissance, par l'action, épouse une forme de temporalité, ce qui constitue une sorte d'imitation mobile de l'éternel. L'humanisation du sacré va de pair avec son inscription dans la temporalité, c'est-à-dire avec une sorte de profanation du temps ; celui-ci sera pris comme générant l'écoulement des choses, donc quelque part source inépuisable de nouvelles possibilités. Dans ce sens, en évoquant la ligne «flexueuse», onduleuse et serpentine (qui régit chacun de nous) dont parle L.D. Vinci dans son *traité de la peinture* ; cette ligne mentale

⁴³³ *Ibid.*, p. 12.

⁴³⁴ Paul Klee, *Signes végétaux*, 1932, aquarelle sur toile, Fondation Klee, Berne.

⁴³⁵ Paul Klee, *Théories de l'art moderne*, Paris, Gonthier, 1975, p. 37.

définie comme l'axe générateur de toute forme concrète, Michel Ribon souligne : «représenté par le mouvement, le temps *dans* l'œuvre est aussi, chez Léonard, celui *de* l'œuvre ; il transcende le temps dans lequel vit le modèle, il en fait voir, comme dans ses portraits, la vérité cachée [souligné dans le texte]»⁴³⁶. Ainsi, par la formule «le temps *dans* l'œuvre est aussi celui de l'œuvre», il nous est déjà possible de constater que la structure temporelle de l'œuvre pourrait être constitutive de l'œuvre elle-même, voire sa substance la plus profonde. Ce n'est pas le temps qu'elle véhicule dont il est question, mais le temps comme garant de sa condition d'être.

De ce bref parcours à travers des exemples choisis anachroniquement de l'histoire de l'art, nous pouvons constater au demeurant, que ce n'est qu'en explorant les modes d'esthétisation de la temporalité ⁴³⁷ - et non le temps «théâtral» véhiculé par sa mise en scène - que l'on se rende compte de l'essence temporelle de l'œuvre. Rendre le sentiment esthétique apte à traduire la pluridimensionnalité du temps sur un espace-plan, sans tomber dans la représentation-récit, voilà qui était un des défis majeurs relevé par les Modernes. C'est dire que l'œuvre se disant temporelle ne l'est pas par l'unique fait qu'elle *raconte* le temps, le décrit ou le représente ; elle se doit de contenir en elle une temporalité ontologique, régissant activement son essence. Que l'on retienne au final que l'œuvre vue sous cet angle n'emprisonne pas en elle le temps : elle en est aussi créatrice et libératrice, en tant que dépositaire d'une durée qui lui est propre. Ce qui ne peut que nous inciter à nous munir des précautions théoriques nécessaires à chaque fois qu'il s'agit de prétendre être contemporain d'une quelconque œuvre.

Maintenant qu'on a rendu compte de la nature propre à la dimension temporelle de l'œuvre, il est possible d'entamer le mode de partage temporel effectué entre spectateur et œuvre, ce qui constitue d'ailleurs pour nous la véritable motivation de cet éclairage. Face à une œuvre, comment s'établissent les conditions de partage temporel ? Sous quelles réserves est-il possible pour nous de rentrer en phase, sinon *de partager son temps* avec une œuvre donnée ? Ou encore : comment la temporalité de l'œuvre nous emporte-t-elle en quelque sorte ?

Si l'on veut rester deleuzien sur cette question - ce qui revient à inscrire nos propos dans la continuité de l'éclairage précédemment jeté sur la subjectivité - il suffirait de s'exprimer en termes de *rythme* plutôt que de temps proprement dit⁴³⁸. Le rythme qui émane d'une peinture,

⁴³⁶ Michel Ribon, *op. cit.*, p. 32.

⁴³⁷ Il s'agit là d'un phénomène exprimé par la singularité des formes picturales.

⁴³⁸ Nous retrouvons la même idée chez Henri Maldiney, qu'il formule en ces termes : «aussi, le rythme pourrait constituer la forme en ce qu'elle est en proie à la temporalité qui la détermine intrinsèquement ; il est pour ainsi dire l'articulation de son temps impliqué». in *Regard, parole, espace*, Ed. l'âge d'Homme, 1973, p. 160.

nous apprend G. Deleuze, s'exprime à travers une puissance vitale qui transcende les domaines sensitifs, une «force première originelle»⁴³⁹. Selon lui, l'interactivité (affective et temporelle) entre spectateur et œuvre ne se déroule pas autrement que par la sensation. En effet, qu'il soit le cas de la pomme de P. Cézanne ou celui des figures de F. Bacon, il ne s'agit nullement d'objets (c'est-à-dire de l'objet-pomme, de l'objet-corps) comme entité définitivement figée sur la toile, mais plutôt de quelque chose en devenir, soit ; un événement, enveloppant en lui la sensation : «le corps, non pas vécu en tant qu'il est représenté comme un objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation»⁴⁴⁰. C'est dans ce sens que, pour ce qui est des corps tordus de F. Bacon, il n'est pas question de figures cernées par un contour, mais plutôt d'une captation de forces, à même d'exciter directement le système nerveux. Plus exactement, le sujet peint devient un acte en soi, une libération intensive des forces qui le régissent intérieurement, de façon à nous atteindre de front. Décrivant cette expérience, G. Deleuze écrit, à ce propos : «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 [...] moi spectateur je n'éprouve que la sensation qu'en entrant dans le tableau, en accédant à l'unité du sentant et du senti»⁴⁴¹.

Alors, le rythme ne doit pas être compris comme une quelconque caractéristique objective du donnée picturale : il s'agit avant tout d'un milieu, d'une «zone de connexion», qui consiste à articuler le senti et le sentant. Nous retrouvons dans cet extrait que nous devons à M. Buydens, tiré de son commentaire de l'esthétique de G. Deleuze, de quoi mieux affiner nos propos :

«Le rythme apparaît donc comme une sorte d'instant critique ou de pointe mobile, à l'intersection idéale de la sensation (côté sujet) et de la force (côté objet). Les éléments fondateurs du rythme ne seront dès lors pas plus de phénomènes matériels que des vécus de conscience, puisque celui-ci se joue tout entier dans ce «no-man's land» essentiel qu'est le point de contact de notre être avec le monde [souligné par nous-même]»⁴⁴².

Le rythme jaillit, selon cette définition, d'un espace d'indiscernabilité où gravitent, sans que l'un prenne le dessus sur l'autre, la vie de notre conscience et les phénomènes perceptifs comme force. Or, n'étant ni objectif ni subjectif, le rythme se définit principalement comme un interstice, un «entre-deux» qui vire toutefois, malgré son statut problématique, vers le

⁴³⁹ Mireille Buydens, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁴⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, op. cit.*, p. 27.

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² Mireille Buydens, *op. cit.*, p. 101.

champ transcendantal plutôt que celui de l'effectivité (l'actuel). Ce qui confirmera que la temporalité qui lui est octroyée n'est autre que l'Aiôn (le virtuel). Le temps propre au rythme prend alors forme dans un présent presque intemporel, et qui transcende par là les limites de la subjectivité. Cette vision du rythme comme temporalité interactive aura des répercussions importantes sur l'état d'avancement de notre raisonnement autour du problème du contemporain, et c'est selon deux aspects qu'elle nous accompagnera pour le reste de notre étude : spatial et temporel.

- Temporel en tant qu'elle fait l'objet d'un temps qu'on peut qualifier de «flottant».
- Spatial en ce qu'elle gravite quelque part *entre* le sujet et l'objet.

Conclusion

Si notre intention de départ était, dans ce chapitre, d'élucider le phénomène du partage des temps et ce qu'il implique comme conséquences sur les différents acteurs de l'expérience de la contemporanéité, rien d'étonnant à ce qu'une telle tâche débouche sur un examen des paramètres fondamentaux constitutifs de la subjectivité. C'est que la durée définie ne s'avère être simplement qu'une portion temporelle quelconque : faisant l'objet d'une véritable expérience sensible, affective, elle engage tout un mode d'être au monde proprement dit.

Aussi nous a-t-il été donné de retenir, du moins à partir de l'éclairage consacré à H. Bergson et Spinoza, que notre expérience de la durée admet comme condition une certaine aptitude à éprouver des états, renvoyant à notre pouvoir de recueillir des affects du monde extérieur. Alors, s'ouvre à nous inévitablement une certaine nuance quant à notre appréhension du présent, constituant par là même une sorte d'arrière-fond de ce qui sera traité plus tard en la matière, et sans quoi d'ailleurs, nos hypothèses à venir ne tiendraient qu'avec peine. En effet, de par le présent *collectif*, caractérisant en l'occurrence un ordre du temps comme le présentisme, il y a toujours lieu à un présent singulier propre à chacun, et qui est éprouvé, à en croire G. Deleuze, comme étant un état perceptif (l'actuel). De là, nous pourrions admettre que des considérations réductrices du contemporain révèlent leurs sources d'équivocité, voire leur aspect quelque part «simpliste» ; car au fond, à partir d'une telle vision de la subjectivité - où se mêlent consubstantiellement multiplicité et affects - osons-nous dorénavant nous aventurer à réduire l'expérience de la contemporanéité à une quelconque coïncidence temporelle réunissant un sujet et un objet ? Compte tenu de cela, peut-on toujours ramener la contemporanéité à un présent «commun» ?

Par ailleurs, nous étions contraint de réorganiser en quelque sorte les éléments constitutifs de la subjectivité, qui, faute de bien les assimiler, un risque de faire fausse route aurait été possible. Il en ressort qu'une contemporanéité *allant de soi* («synthèse passive» selon G. Deleuze) en tant que devenir, opère au niveau de notre subjectivité enchaînant par là même un dédoublement du réel, ce qui fait que cette expérience du temps peut être considérée comme une expérience du sensible engageant notre appréhension de celui-ci. Alors, si l'on s'en tient à une telle compréhension de la subjectivité, la scission sujet/objet est susceptible de constituer obstacle quant à la manière dont on pourrait situer l'échange des temps en question. C'est que cet échange en soi n'est pas le propre d'une quelconque ligne temporelle reliant extérieurement un sujet à un objet. Une subjectivité admet en elle, notamment dans ce processus de dédoublement qu'on a évoqué, une durée hétérogène où grouillent instantanément les affects et leurs états correspondants.

De telles considérations ne font qu'avancer notre raisonnement, nous fournissant déjà comme donnée jusque-là acquise, le sens d'une contemporanéité qui soit considérée comme force *active* articulant la subjectivité «de l'intérieur». Or, si cette forme de contemporanéité, en tant qu'elle est éprouvée comme condition d'«être dans le temps» que nous sommes, pourrait paraître à première vue comme passive, il reste maintenant pour nous à prouver dans quelle mesure elle fait au contraire l'objet de capacités créatrices⁴⁴³, ce qui nous rapprochera davantage du cœur de notre problématique.

C'est dans ce sens que ce chapitre écoulé, se voulant être avant tout l'arrière-fond théorique à partir duquel sera esquissée plus tard notre hypothèse d'un «être contemporain créateur», ne peut par là que nous armer de la prudence nécessaire quant à toute situation où il est question d'échange temporel - aussi différente que ce soit sa nature - et dont l'état réceptif du sujet devrait en être partie prenante. Ainsi, de par l'utilité méthodologique de définir les différents acteurs de l'expérience du contemporain un par un, cette même tâche donnera lieu, par la suite, à l'examen de la dimension exacte où se joue l'impact de l'ordre du temps⁴⁴⁴ - en l'occurrence le présentisme - sur nos expériences actuelles du temps, piste restée jusque-là en suspend. Ce corpus théorique sera alors illustré par l'étude de cas dont il s'agira dans la partie qui suit : en ce qu'ils en seront la cristallisation, ces cas fourniront, en quelque sorte, une assise empirique à notre vision ultérieure de ce que sera édifié, selon nous, sous la formule d'une contemporanéité vécue comme état de conscience.

⁴⁴³ Il s'agit là de la distinction que fait G. Deleuze entre la «synthèse passive» et la «disjonctive». Cette distinction est expliquée d'une manière détaillée à travers ces lignes : «[...] le sujet, toujours issu d'un «synthèse passive» qui lui permet d'exister en «contractant» les forces d'où il procède, ne peut aller que d'une «synthèse disjonctive» à une autre, en changeant constamment de «point de vue» et en faisant communiquer les différents points de vue qu'il expérimente». Elisabeth Rigal, «Désubjectivation», in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (sous la (dir.) Robert Sasso et Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis n° 3, Printemps 2003, p. 76.

⁴⁴⁴ Ce n'est qu'en mettant en lumière quelques mécanismes internes régissant intrinsèquement la subjectivité que nous pouvons, par la suite, préciser la manière dont l'ordre du temps la façonne.

4^{ème} partie : Cas d'étude

Introduction

En parcourant les cas d'étude auxquels nous nous consacrerons tout le long de ce présent chapitre, nous ferons remarquer avec certitude l'existence d'une constance les parcourant souterrainement, en ce qu'ils dénotent d'une synthèse pratique propre au corpus théorique élaboré précédemment autour de l'idée de *partages des temps*. Le choix de mettre en dialogue ces textes, en les confrontant les uns aux autres, n'obéit qu'à ce constat : nous ne nous sommes permis d'aligner les passages dont il sera question au crible d'un examen théorique reposant essentiellement sur ce que nous avons jusque-là retenu comme concepts⁴⁴⁵, que dans la mesure où ils véhiculent communément l'expérimentation d'une forme de contemporanéité dont la nature constitue ce à quoi nous souhaitons aboutir au terme de notre thèse.

Que l'on ne se hâte pas de signaler la référence, si timide soit-elle, faite à la temporalité : car dans le sillage de ces expériences aussi relevées par les auteurs choisis - à savoir Nietzsche, R. Musil et J.-J. Rousseau - la temporalité en tant que telle, comme d'ailleurs nous le vérifierons au fur et à mesure, n'est pas assujettie, chose que toute tâche menée autour du contemporain aurait naturellement souhaité retrouver à l'épreuve de ces cas d'étude. En effet, c'est seulement en se consacrant du temps pour eux-mêmes ; en adoptant pour ainsi dire une disponibilité d'esprit, que de curieuses expériences s'offrent à eux. Par ailleurs, l'ordre de succession établi en vue de traiter nos cas d'étude ne repose pas sur une trame chronologique. Ainsi exposés, ils sont anachroniques. Le choix, en l'occurrence, de situer le cas de Nietzsche au commencement, n'obéit qu'au fait que son étude engage une lecture deleuzienne qui sera à même de servir de grille de lecture pour le cas de R. Musil et dont l'examen, à son tour, fournit des outils d'analyse pouvant œuvrer pour le cas de J.-J. Rousseau. L'étude du premier cas, celui de Nietzsche, fonctionnera ainsi comme le spectre conceptuel qui vaut pour l'étude des cas suivants⁴⁴⁶. Alors, le sens de lecture de ces trois cas d'étude est conçu comme susceptible de tendre théoriquement vers une vérification progressive de l'unité fondamentale caractérisant ceux-ci.

Bien entendu, il ne s'agira nullement d'exposer un prototype illustratif de concepts deleuziens précédemment évoqués. Il sera plutôt question de montrer, par quels mécanismes subjectifs et selon quel mode de rapport au réel, nos auteurs, réussissent à établir un lien avec leurs contemporains. En effet, s'il est couramment convenu que l'on rencontre nos contemporains (au sens le plus commun que peut prendre ce terme) dans les endroits publics qu'on fréquente quotidiennement, ou qu'une communauté intellectuelle nous donne le

⁴⁴⁵ Nous en retenons principalement la subjectivité comme «devenir», la «durée intérieure» et l'«affect».

⁴⁴⁶ Nous laissons toutefois l'analyse approfondie de ces cas d'étude (que nous entamons à partir d'un spectre d'analyse deleuzien) pour le chapitre d'après, où il s'agira d'ailleurs de les confronter.

privilège de nous faire accéder à une forme de temporalité commune, aussi fantasmée soit-elle ; aux yeux de nos écrivains, il va falloir plutôt «creuser»⁴⁴⁷ cette *durée* supposée être commune (l'Aiôn comme champ de partage entre le dedans et le dehors) qui, à l'instar d'un lit de fleuve, permet enfin de joindre dans le même «bassin de réception» un champ virtuel où interfèrent des temps échangés. C'est dans ce sens que, nous situant au carrefour de ces trois cas d'étude, une certaine quête d'*états de conscience* persiste, notion-clé constituant pour nous un paradigme majeur qui nous accompagnera durant le reste de cet écrit. Néanmoins, nous nous contenterons, dans ce présent chapitre, d'exposer chacun des cas d'étude séparément, en réservant l'analyse approfondie pour l'étape d'après.

L'étude de ces expériences s'ouvrira alors sur trois axes relatifs à la supposition d'un partage des temps qui soit potentiellement susceptible de faire œuvre, c'est-à-dire fondamentalement créateur (ce qui prolonge par là même ce que nous avons jusque-là avancé autour de la question de la subjectivité) : le premier axe rend compte d'une certaine forme de partage des temps qui, que l'on s'en étonne ou non, n'est pas évoquée explicitement, mais carrément *vécue*. Le second repose sur le fait selon lequel si contemporanéité il y a (chose qu'on vérifiera au fur et à mesure que notre étude évoluera) celle-ci est inhérente à une capacité réceptive qui se veut avant tout une perméabilité aux affects. Enfin, qu'une solitude exigée soit une condition d'accès à une temporalité consciente, parce que maîtrisée, voilà ce qui réunit éthiquement les trois cas d'étude, et qui constitue par là même le troisième axe.

Que ce soit pour ce qui est des états délirants de Nietzsche, de la retraite de J.-J. Rousseau, ou encore, des aventures affectives de R. Musil, il s'agira d'être amené à poser le problème de la contemporanéité, non du côté de l'œuvre en soi, ni de sa datation, mais du côté d'un certain *mode de présence* du sujet au monde : ce n'est qu'à ce prix d'ailleurs que se révélera plus tard pour nous, avec la clarté requise, quelques implications du présentisme sur les conditions d'existence de ce type d'expériences et qui, faute d'en mesurer l'envergure, s'en trouveraient comme court-circuitées.

⁴⁴⁷ «Creuser» est entendu ici au sens «créer du vide». On retrouve cette approche de la création par élimination (ou création négative) dans un commentaire de l'œuvre de Mallarmé réalisé par Bertrand Marchal dans «créer, creuser» chez Mallarmé, in *L'Acte créateur*, colloque organisé à Loches en 1992, études réunies par Gilbert Godoffre (dir.), Robert Ellrodt (dir.) et Jean-Michel Maulpoix (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 55.

1 - Nietzsche et les états

1.1 - «Machine désirante»

Dans *l'Anti-Œdipe*⁴⁴⁸, G. Deleuze et Félix Guattari rebondissent sur une intrigante spécificité caractérisant les correspondances de Nietzsche vers la fin de sa vie, notamment où celui-ci signe tantôt le Crucifié, tantôt Dionysos⁴⁴⁹. Réagissant à ce fait, tant pour l'affranchir des préjugés y voyant un quelconque «délire» que pour tenter d'en déceler le sens profond, ils écrivent :

«Il n'y a pas de moi-Nietzsche, professeur de philologie, qui perd tout d'un coup la raison, et qui s'identifierait à d'étranges personnages ; il y a le sujet-nietzschéen qui passe par *une série d'états*, et qui identifie les noms de l'histoire à ces états : tous les noms de l'histoire, c'est moi [...] [souligné par nous-même]»⁴⁵⁰

Partout où on est enclin de percevoir dans ce fait ce qui relèverait d'une errance psychologique symptomatique et indéterminée, Deleuze-Guattari⁴⁵¹, quant à eux, y voient plutôt un *processus*, voire l'accomplissement de quelque chose. Mais avant d'avancer plus loin, il demeure nécessaire de situer le passage cité ci-dessus dans son contexte théorique adéquat, ce qui nous contraint d'élucider ce qu'ils entendent par «machine désirante» et *schize*, clé de lecture de cette curieuse expérience nietzschéenne. En effet, Deleuze-Guattari, notamment dans cette partie du livre, traitent du problème de la schizophrénie, mais en dehors, voire à l'encontre de toute approche psychanalytique classique⁴⁵². Curieusement, la *schize* en soi tel qu'entendue par nos deux auteurs, ne dénote en rien d'un certain dédoublement inconscient comme l'auraient admis certaines versions courantes propres à la psychanalyse. Elle est l'acte de fendre, une sorte de bifurcation, un flux incessant, sur quoi s'appliquerait un caractère proprement schizophrénique, soit un flux «qui franchit les barrages et les codes»⁴⁵³ nous conduisant à s'attribuer un nom, un «autre» nom, mais sans le moi.

⁴⁴⁸ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : l'anti-œdipe*, Editions Minuit, Paris, 2005.

⁴⁴⁹ Voir note 31, p. 16 de ce texte.

⁴⁵⁰ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁵¹ Nous utiliserons désormais ce nom composé afin de désigner les deux auteurs de l'ouvrage en question.

⁴⁵² Il est important de noter ici que G. Deleuze, d'un bout à l'autre de son parcours philosophique, avait toujours exprimé des réserves vis-à-vis de la psychanalyse. En voici quelques propos représentatifs : «contre la psychanalyse nous n'avons dit que deux choses : elle casse toutes les productions de désir, elle écrase toutes les formations d'énoncés [...]», in Gilles Deleuze, *Dialogues, avec Claire Parnet, op. cit.*, p. 95.

⁴⁵³ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *op. cit.*, pp. 156-158.

Ainsi, la schizophrénie dans ce contexte en particulier, n'est nullement identifiable à quelque effondrement d'ordre psychologique ; il est même possible d'en extraire seulement un processus, qui ne s'avère au fond, pour G. Deleuze, qu'une libre production de désir. C'est ce qui constitue proprement dit, du moins aux yeux de nos auteurs, ce qu'ils appellent «machine désirante»⁴⁵⁴. Mais qu'est-ce qui pour nous, dans le cadre de notre étude dédiée au contemporain, est digne d'être retenu dans ce concept ?

Aux yeux de G. Deleuze, ce concept est si capital dans la trame de notre expérience du réel que dans le monde effectif, tout fait machine. Sauf qu'on a tort de prendre cette notion comme métaphore, car elle ne fait en aucun cas allusion à la mécanicité et au monde de l'industrie. S'énonçant comme un principe ontologique⁴⁵⁵, une machine est avant tout, pour G. Deleuze, un certain fonctionnement *contemporain* d'éléments disparates, où les choses s'agencent, naissent, produisent et se reproduisent⁴⁵⁶ : «dans les machines délirantes, *tout fonctionne en même temps*, mais dans les hiatus et les ruptures, les pannes et les ratés, les intermittences et les courts-circuits, les distances et les morcellements, dans une somme qui ne réunit jamais ses parties en un tout [souligné par nous-même]»⁴⁵⁷. Mieux encore : étant donc perpétuellement une production de quelque chose, ce «tout en fonctionnement», pourrait être qualifié de *fécond*, puisque donnant lieu à d'incessantes interpénétrations. La machine est un système dont la nature est composée de coupure-flux⁴⁵⁸. Flux et coupure ont chez G. Deleuze dans *L'anti-œdipe*⁴⁵⁹ un équivalent : ils ne renvoient pas à un dualisme ontologique ou à une différence de nature : le flux n'est pas seulement intercepté par une machine qui le coupe, il est lui-même émis par une machine. Il n'y a donc qu'un terme ontologique, «machine», et c'est pourquoi toute machine est machine de machines.

La machine, par ailleurs, est un processus de production de quelque chose engageant un ensemble d'éléments (sein-bouche, guêpe-orchidée, etc.), ce qui fait qu'Œdipe pour G. Deleuze suppose une véritable représentation des «machines désirantes». D'après l'exemple de Mme Pédale, emmenant les schizos en promenade : «ce que le schizophrène vit

⁴⁵⁴ En effet, G. Deleuze considère que le système coupure-flux désigne les véritables activités de l'inconscient (faire couler, et couper), fonctions complémentaires constitutives d'un couplage. Dans le régime d'écoulement d'un flux, couper n'est pas l'opposé de couler, mais une condition de celui-ci, car un flux ne coule que coupé.

⁴⁵⁵ Si la régression à l'infini est traditionnellement connue pour rendre compte d'un signe d'échec de la pensée, (à moins d'imposer la nécessité de s'arrêter, comme le fait Aristote, en ramenant cela à un principe créateur premier), selon G. Deleuze, celle-ci admet comme terme dernier la relation, le couplage, et la relation par un «et». En effet, une ontologie de la machine fait qu'il est permis, selon lui, de penser ce que serait la Machine d'une machine : il n'y a pas de donné qui ne soit produit.

⁴⁵⁶ En gros, selon G. Deleuze, on est entouré de partout par des machines productrices et désirantes, si bien que tout fait machine.

⁴⁵⁷ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁵⁹ *op. cit.*

spécifiquement, génériquement, ce n'est pas du tout un pôle spécifique de la nature, mais la nature comme processus de production»⁴⁶⁰. Aussi est-ce le cas de l'exemple de Lenz et sa promenade, qui va, aux yeux de Deleuze-Guattari, au-delà de la distinction homme-nature ; celui-ci vit la nature pas en tant que telle, mais comme processus de production : «il n'y a plus ni homme ni nature, mais uniquement processus qui produit l'un dans l'autre et couple les machines»⁴⁶¹. Il s'agit là du point de divergence majeur distinguant la vision deleuzienne de la schizophrénie de celle qui est admise communément : investie dans une pure perspective de production, voire de création, elle n'admet selon eux le moindre trait symptomatique. Elle fait l'objet, pour ainsi dire, d'agencement qui s'établit entre l'individu et le monde qui l'entoure, d'une certaine interférence au sein d'un même et unique corps.

Précisons qu'il n'est donc pas question ici de l'homme en tant que «roi» de la création, d'un cogito pensif prédéterminé, mais plutôt de celui qui est touché par la vie profonde de toutes les formes ou de tous les genres, et qui ne cesse de brancher une machine-organe sur une machine-énergie, un arbre, une fleur, un objet quelconque rencontré, dans son corps : «homme et nature ne sont pas comme deux termes l'un en face de l'autre, même pris dans un rapport de causalité, de compréhension ou d'expression (cause-effet, sujet-objet, etc.), mais une seule et même réalité essentielle du producteur et du produit»⁴⁶². Un tel phénomène pourrait être imaginé, à titre explicatif, comme étant une forme de fusion productrice où des éléments de l'inconscient interfèrent avec des attributs disparates provenant du monde extérieur, se produisant en même temps qu'ils sont produits.

Cependant, ce qui attire notre attention plus que tout dans cette idée de la machine comme «fonctionnement», c'est qu'elle prône, à l'examiner de près, la corrélation sujet/objet selon une tout autre logique de réciprocité. Effectivement, la «machine désirante» rejoint en quelque sorte le concept deleuzien de l'immanence⁴⁶³ selon lequel il n'y a ni objet, ni sujet, mais une «co-naissance», une production incessante d'éléments, qui se situe au-delà des distinctions : «même les deux termes de la perception, sujet et objet, dérivent d'un couplage qui les distribue l'un et l'autre comme présupposant réciproquement : l'œil, en ce sens, n'est que pièce d'une machine séparée abstraitement de son corrélat (lumière)»⁴⁶⁴.

Retenons donc de cela que la «machine désirante» est adepte d'une nature conçue non comme image, objet de contemplation, simulacre, mais comme processus de production ; les coupures de flux s'y inscrivent, s'y enregistrent et s'y distribuent. De là, une interrogation

⁴⁶⁰ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶³ Voir note 387, p. 120.

⁴⁶⁴ François Zourabichvili, *op. cit.*, p. 18.

demeure importante puisqu'il s'agit toujours d'examiner ici la nature du sujet-nietzschéen en question : que lui arrive-t-il au juste ? Quel impact aurait cette idée de la « machine désirante » sur le sujet-nietzschéen, et comment celui-ci se trouve-t-il produit sous forme d'« état » ?

L'erreur serait de croire qu'il s'agit là d'un sujet conçu comme entité préétablie, un bloc uniforme qui s'exposerait au monde extérieur. C'est dans cette proportion que le concept de « machine désirante » nous réinvestit de nouveau dans ce que nous avons précédemment avancé autour du sujet : c'est que le sujet en question, acteur de cette expérience où le moi est mis en crise, se trouve être saisi, presque dissous dans ce qu'il devient. Il n'est autre que le produit de la machine sous forme de résidu, circulant à travers les disjonctions⁴⁶⁵ en les absorbant comme autant d'états de lui-même. On comprend par là que chaque état est vécu comme une sorte de station, un plan où le sujet se confronte à des disjonctions de flux : le sujet se démultiplie sous forme d'états, et c'est de cette façon qu'il produit et se produit. Il nous reste maintenant à comprendre comment se fait au juste la production du (ou des) sujet(s), notamment chez Nietzsche.

Comme l'expliquent schématiquement Deleuze-Guattari, des points de disjonction sur un corps sans organes⁴⁶⁶ forment des cercles qui convergent vers des machines désirantes. Le sujet, produit comme résidu à côté de la machine, pièce adjacente à celle-ci, passe par tous les états du cercle en passant d'un cercle à un autre : « il n'est pas lui-même au centre, occupé par la machine, mais sur le bord, sans identité fixe, toujours décentré, *conclu* des états par lesquels il passe »⁴⁶⁷. Soyons attentif à cela : ce sont donc les états par lesquels passe le sujet qui sont producteurs du sujet lui-même, et non le contraire, conformément à ces propos : « l'état vécu est premier par rapport au sujet qui le vit »⁴⁶⁸. Les répulsions et l'attraction du corps sans organes produisent dans la machine une série d'états neutres « à partir de zéro », et le sujet naît de chaque état de la série qui le détermine d'ailleurs à un moment donné⁴⁶⁹.

Ainsi, ce qui arrive finalement au sujet-nietzschéen à l'épreuve de cette expérience de démultiplication du sujet-moi, ou pour mieux dire ; ce qui arrive à l'intériorité nietzschéenne, c'est qu'elle est traversée par des forces centrifuges oscillant entre le centre que celui-ci peine à atteindre et la périphérie, ce qui ne va pas sans altérer son individualité : « de là qu'une identité est essentiellement fortuite et qu'une série d'individualité doivent être parcourues par

⁴⁶⁵ Les « disjonctions » signifient ici des relations, des rapports opératoires régissant intérieurement la machine.

⁴⁶⁶ G. Deleuze emprunte cette formule à Antonin Artaud. Il désigne par « corps sans organe » l'idée d'un corps intensif, qui ne soit pas régi par un ensemble d'organes. Il est donc déterminé par des seuils, des intensités et des niveaux. Nous renvoyons désormais le lecteur à cette définition à chaque fois qu'il en sera question.

⁴⁶⁷ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁶⁹ Cette idée comporte pour nous déjà, d'une manière sous-jacente, la notion du Neutre, et qui sera abordée dans la partie qui suit.

chacune [...]»⁴⁷⁰. Le sujet-nietzschéen s'étale donc sur le pourtour du cercle dont le moi avait déserté le centre : il est par conséquent ce sujet résiduel de la machine qui tire «une prime euphorique» de tout ce qu'elle fait tourner, qu'il identifie d'ailleurs à des «autres» en lui. Les «noms de l'histoire» ne sont donc plus, au final, qu'identifiés à des zones d'intensités du corps sans organe, si bien qu'à chaque fois que le sujet crie : «c'est moi, c'est donc moi !», le *schizo* consomme en une fois l'histoire universelle⁴⁷¹.

À titre de constat, concluons que le sujet-nietzschéen ne rejoint en aucun cas l'individualité-Dionysos (ainsi que les autres noms de l'histoire) dans un temps chronologique linéaire : identifié comme entité affective gravitant *en lui*, il y a là lieu à une sorte de coïncidence, de *durée commune* entre un état identifié (Dionysos) et une zone d'intensités subjectives (le sujet-nietzschéen), intrinsèque à la «machine désirante».

1.2 - Le sujet nietzschéen

Ne nous étonnons pas, si l'on s'en tient à un «sujet-nietzschéen» scindé en une pluralité d'états, d'un sujet pour ainsi dire éclaté, voire complètement dissous, quand on se rend aux sévères considérations si critiques tenues par le philologue lui-même à l'égard de la philosophie traditionnelle du sujet. Deleuze-Guattari, attentifs à cela, en exerçant le concept de la «machine désirante» sur le cas de Nietzsche, ne désignent spécifiquement pas le sujet-nietzschéen d'une manière anodine. C'est que l'expérience en question vérifie clairement une mise en pratique de toute une approche du sujet prônée par Nietzsche au fil de ses écrits, et sur laquelle il serait d'ailleurs utile ici de s'arrêter.

Hâtons-nous d'avancer d'emblée qu'au fond, Nietzsche, comme on le lit clairement à maints moments dans son œuvre, n'a voulu qu'en finir avec toute une acception traditionnelle d'un sujet conçu comme une entité savante figée, prétendant être la cause de ses actes. Cette vision classique du sujet a toujours été, à chaque fois qu'il en était question dans sa philosophie, en proie à de sérieuses déconstructions (qui se veulent, pas des moindres, créatrices, comme nous tenterons de le montrer), au point qu'il serait toutefois difficile de cerner les contours d'un concept définitif qui aurait été décerné à cette notion. Qu'est-ce qui a amené Nietzsche à de telles réticences vis-à-vis du sujet, au point d'y percevoir rien d'autre qu'une forme nouvelle de la superstition de l'âme⁴⁷² ? Quel lien y a-t-il, à ses yeux, entre la notion de sujet et celle de l'âme ?

⁴⁷⁰ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes : par-delà bien et mal, La généalogie de la morale*, divers trad., éd. Par Colli, Giorgio et Montinari, Mazzino, Paris, Gallimard, 1971, p. 17.

Avant d'expliquer ce qu'il en est, il faudra d'abord préciser qu'en critiquant la notion de sujet, notre philologue s'en prend à toute une métaphysique traditionnelle, et qu'il conviendrait de rappeler brièvement ici. En effet, Nietzsche part, dans le § 13 de *La généalogie de la morale*⁴⁷³, du constat selon lequel il y a toujours lieu de confondre, notamment dans le langage populaire de l'époque, le concept de «sujet» avec celui de l'«âme» : la nécessité philosophique de repenser l'un au crible d'une problématisation de l'autre ne tenait à ses yeux qu'à cela. Cependant, nous savons que cela fait écho à une longue tradition philosophique où le sujet - et notamment dans la philosophie grecque - n'est autre que l'âme proprement dite : chez Platon, le «soi», comme nous l'enseigne *Alcibiade*, entendu comme «autre chose que le corps», fait référence à l'âme qui le dirige. Or, ce qui sera particulièrement condamnable pour Nietzsche, c'est le fait que cette quintessence fondamentale de l'homme incarne un principe d'action : si l'homme n'est pas son corps, le *soi* sera le sujet à quoi devrait aspirer l'homme, c'est-à-dire sa supposée dimension supérieure ; soit, en termes platoniciens, le *noûs*, partie supérieure - parce que divine - de l'âme.

L'autre caractéristique de l'âme est son identité comme substance éternellement immuable déterminant intérieurement l'être du sujet : «c'est à ce qui est divin, immortel, intelligible, dont la forme est une, qui est indissoluble et qui reste toujours invariable et identique à soi, que l'âme ressemble le plus»⁴⁷⁴. Que l'âme soit conçue comme l'élément moteur du corps, comme substance, mais surtout comme cause primaire de l'action ; voilà qui fera principalement l'objet d'une cible d'attaque pour Nietzsche, allant jusqu'à remettre en cause cette ontologie ne faisant que réduire à ses yeux le réel (notamment par l'idée d'«êtres identiques» et «immuables»), à un monde ponctué de points de fixations. Il en va également des concepts comme «vérité» et «être des choses», vus comme impassibles et intangibles. Ainsi, figer le devenir par des points de fixations par une ontologie ponctuelle, concevoir le réel comme dualité (être immuable/être immortel) ; de telles considérations ne pourront que solliciter des réserves dans une philosophie qui, comme celle de Nietzsche, prône un réel entendu comme flux continu de mouvement, et pour laquelle une ontologie aussi statique n'est que «momification» des choses.

Mais la position de Nietzsche ne tient pas qu'à cela : il explique cette fiction de l'être et du sujet comme entité statique par l'existence sous-jacente d'un anthropomorphisme qui s'illusionne à prendre l'«être» pour une fausse projection de l'intériorité de l'homme : «de la

⁴⁷³ Nietzsche, *Généalogie de la Morale*, «Bien et mal», «bon et mauvais», trad. Par Henri Albert, Mercure de France, 1964, § 13, p. 48.

⁴⁷⁴ Platon, *Phédon* dans *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, trad. du grec par Bernard Piètre et Renée Piètre, éditions Le Livre de Poche, 1992, 80a, p. 231.

conception du «moi» suit seulement, comme dérivation, la notion de l'être [...]»⁴⁷⁵. De là, l'erreur serait justement de projeter l'être comme substance identique dans le temps et les choses. Si l'être était considéré, à l'image de l'homme, comme étant capable d'être une cause - partie prenante de l'être dans la tradition métaphysique - Nietzsche y voit une persévérance dans la fiction de l'être, car des choses ramenées à des «essences» ne peuvent être que soustraites du flux du devenir.

Nous voudrions ici insister sur cette idée du sujet (ou d'être) comme *cause* (principe premier d'action, capable d'acte), car ce fut aux yeux de Nietzsche le principal motif de son désaccord avec Kant en la matière, malgré la remarquable démarcation de celui-ci quant à la philosophie traditionnelle du sujet. En effet, Kant pense un «je» à l'image d'un sujet empirique synthétisant, en tant qu'il constitue le siège où convergent le flux de perceptions et de représentations. Cette vision du sujet constitue alors une véritable déviation traditionnelle dans la mesure où elle ne le considère aucunement comme une substance ou un principe de l'identité du sujet traditionnel. En revanche, du moment où il est pensé comme étant un chaînon de la causalité de la nature ; du moment où il est défini comme *phénomène*⁴⁷⁶ : le sujet *nouménal* de Kant devient cause, et c'est là où un lien avec le sujet traditionnel n'est complètement rompu. Néanmoins, Nietzsche, à l'instar de Kant, attentif à la capacité perceptive du sujet comme foyer de représentations, va à son tour partir du corps comme réservoir de sensations, à ses yeux seule source de certitude : «[...] sans le fil conducteur du corps je ne crois à la validité d'aucune recherche»⁴⁷⁷. Le «fil conducteur du corps» en question, ce n'est autre que la *volonté de puissance* : voyons ce que cette notion apporte à cet éclairage. Que signifie au juste cette idée de «volonté de puissance» selon Nietzsche, et jusqu'à quel point pourrait-elle nous être utile quant à notre compréhension du sujet nietzschéen ?

Si le corps est la demeure des passions, la vie instinctive qui lui est inhérente, cette «*préforme* de la vie [en italique dans le texte]»⁴⁷⁸, c'est la volonté de puissance. Mais celle-ci n'est pas plus corporelle qu'elle est essentiellement *vitale* : elle transcende le corps, elle est la *vie* même, si bien que le monde lui-même est manifestation d'une volonté de puissance. La vie sera aux yeux de Nietzsche une «volonté de puissance qui, de l'intérieur, se soumet et s'incorpore toujours plus d'extérieur»⁴⁷⁹. C'est de cette mesure que Nietzsche va penser la

⁴⁷⁵ Nietzsche, *le crépuscule des idoles, suivie de Le Cas Wagner*, traduction d'Henri Albert, Denoël/Gonthier, 1970, §5, p. 31.

⁴⁷⁶ Emanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. de l'Allemand par A. Renaud, Paris, G-F Flammarion, 2006, p. 503.

⁴⁷⁷ Nietzsche, *Fragments posthumes*, in *Œuvres philosophiques complètes, op. cit.*, 14 vol. 26 [432].

⁴⁷⁸ Nietzsche, *par-delà bien et mal* in *Œuvres philosophiques complètes, op. cit.*, § 36, p. 55.

⁴⁷⁹ Nietzsche, *Fragments posthumes, op. cit.*, XII, 7 [9].

volonté de puissance à partir du rapport *affectif* que ne cesse d'établir l'homme avec le monde : «la volonté de puissance est la forme primitive de l'affect [...] tous les affects n'en sont que le développement»⁴⁸⁰. Étant alors diamétralement opposée à toute philosophie de l'être en tant qu'entité figée, la volonté de puissance est le fondement de toute chose, matrice sous-jacente aux phénomènes vivants. Avec cette vision d'un être vitaliste, la philosophie de Nietzsche fait l'objet d'une rupture avec toute division établie par la métaphysique traditionnelle entre l'homme et le vivant : l'homme se trouve ainsi réinvesti dans le vivant, et non pas en deçà.

Ce qui, de cet exposé, demeure important à retenir pour notre part, c'est que la «volonté de puissance» n'est pas définie comme substance, mais plutôt comme *processus*. Elle est conçue avant tout comme une volonté de devenir continue, sinon une aspiration toujours croissante à grandir et à s'étendre. Même l'organisme vivant n'est pas perçu comme un être cherchant à s'adapter ; Nietzsche y voit plutôt une tendance à devenir et rien d'autre : «l'être vivant fait tout, non pas pour se conserver, mais pour devenir davantage»⁴⁸¹. Par conséquent, nous tenons à préciser, à cet égard, qu'il ne s'agit pas d'une «chose», mais d'une *action* : elle n'est pas tant le sujet qui agit, qu'elle est cet agir en tant que tel. Ici, s'explique clairement le rejet de Nietzsche de l'idée du sujet comme cause : ce qui pense, ce qui fait que le sujet pense, n'est pas la résultante de ce «petit incubé imaginaire»⁴⁸² qu'est le *je*. Nietzsche se garde d'en faire l'objet d'une certitude immédiate. Selon lui, «quelque chose» pense en nous, et qui n'est pas forcément le *je*, et c'est ce «quelque chose» qui dirige l'action.

Enfin, d'après ce bref éclairage concernant le problème du sujet vu par Nietzsche, nous pouvons du moins retenir cette certitude, qui ne sera pas sans conséquences sur nos conclusions ultérieures : «le sujet n'est pas un donné, mais quelque chose d'inventé-en-plus, de placé-par-derrière»⁴⁸³. Nous ne sommes pas alors, si l'on se fie à un tel percept, ces êtres dotés de prédéterminations intellectuelles (catégories, facultés, etc.) mais plutôt un processus affranchi d'un lien de la causalité. Une telle idée s'affine manifestement dans sa théorie de l'action : dépassant la scission acteur/acte, il faudra, selon lui, réintégrer l'acteur dans le faire, de sorte que celui-ci persiste dans l'acte⁴⁸⁴. Si selon lui «tout est action», c'est que toute action n'a qu'une vocation principale : l'augmentation de puissance, s'accaparer plus et assimiler plus l'extérieur. La volonté de puissance n'est autre qu'une volonté d'expansion et

⁴⁸⁰ *Ibid.*, XIV, 14 [121].

⁴⁸¹ *Ibid.*, XIV, 14 [121].

⁴⁸² Nietzsche, *Généalogie de la morale*, *op. cit.*, I, § 13, p. 50.

⁴⁸³ Nietzsche, *Fragments posthumes*, *op. cit.*, XII, 7 [60].

⁴⁸⁴ À ce sujet, Nietzsche explique qu'«il n'y a point d'être derrière l'action, l'effet et le devenir ; l'«agent» n'a été qu'ajouté à l'action – l'action est tout» dans *Généalogie de la Morale*, *op. cit.*, I, § 13, p. 49.

d'exploration, un processus dynamique d'assimilation continue, et ne rejoint en rien l'unité et l'identité du sujet classique.

1.3 - Désir et expérimentation

Remarquons, d'après cet éclairage sur les états nietzschéens, que le désir est avant tout entendu comme pure expérimentation. En tant qu'aventure affective (au sens de Spinoza), l'expérience du désir n'est pas un fil tendu entre un sujet et un quelconque objet, ce qui mènerait forcément au désir de possession ; il s'agit plutôt d'un devenir, un «voyage» affectif sur un plan machinique⁴⁸⁵. L'expérience nietzschéenne relève ainsi de cette forme de désir producteur⁴⁸⁶, comme nous l'avons montré plus haut, émanant de cette machine⁴⁸⁷ ayant la propriété d'être désirante et productrice de désir. Il est à noter, à cet égard, que la spécificité de la philosophie du désir chez G. Deleuze consiste justement en ce qu'elle est ramenée du côté de la production, et non de celui de l'expression d'un objet absent, comme c'est le cas dans la psychanalyse classique. Le désir produit du réel⁴⁸⁸, et est avant tout expérimentation incessante, montage expérimental. Il en est d'ailleurs, aux yeux de G. Deleuze, de la schizophrénie comme de l'amour : il n'y a aucune spécificité ni entité schizophrénique ; la schizophrénie est l'univers des «machines désirantes» productrices et reproductrices, l'universelle production primaire comme réalité essentielle de l'homme et de la nature⁴⁸⁹. Le refoulement n'est plus que répulsion des «machines désirantes»: les connexions productives donnent naissance à des corps sans organes qui à leur tour forment le sujet⁴⁹⁰. Ainsi a-t-on tort de partir d'un sujet clos qui soit doté d'une capacité désirante inhérente à sa nature en tant que telle, ce qui reviendrait à se représenter le désir comme une faculté toute faite. En réalité, le désir n'est pas donné d'avance, et n'est en rien un quelconque mouvement qui irait du dedans vers le dehors : il naît au dehors, d'une rencontre ou d'un agencement. Explorateur et expérimentateur, il se *construit* d'affect en affect, résultante d'une mise en œuvre d'une «machine désirante» qui *précède la division sujet/objet*⁴⁹¹.

⁴⁸⁵ François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze, op. cit.*, p. 50.

⁴⁸⁶ Nous avons choisi de nous exprimer en terme de «production» proprement dite, vu que ce terme dérive du champ conceptuel propre à la notion de «machine» chez G. Deleuze. Mais au-delà de tout souci de cohérence, nous voudrions surtout attribuer à ce terme le sens commun de *création* ; soit, toute activité dont la fin consiste à donner naissance à de la *différence*, à du nouveau.

⁴⁸⁷ La machine est sociale avant d'être technique. Dans «Milles plateaux», le concept de machine devient agencement ; une composition d'éléments qui constituent le désir. Parmi les «machines sociales», on en énumère : le marché capitaliste, l'État, l'armée, la famille, etc.

⁴⁸⁸ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁹¹ François Zourabichvili, *op. cit.*, p. 51.

En ces termes, voilà esquissées, chemin faisant, quelques considérations préliminaires autour d'un rapport de contemporanéité dont le plan d'effectivité s'avère être situé dans un entre-deux, dans une sorte de zone d'interférence intermédiaire où ni sujet ni objet ne figurent encore. Ne nous hâtons pas, pour l'instant, d'en exposer les caractéristiques plus profondément, tâche qui sera réservée au chapitre suivant. Concluons seulement, en ramenant cet exposé à notre préoccupation principale (à savoir ce qui pourrait éventuellement faire l'objet d'une contemporanéité *créatrice*) que nous pouvons envisager - du moins selon cette vision - la possibilité d'*actualiser* en nous *l'autre* (Les «noms de l'histoire» dans le cas de Nietzsche), aussi antérieure que puisse être son existence temporelle, comme étant un *état* identifié comme tel, et dont une temporalité commune consciente est le garant. C'est que la contemporanéité reliant intrinsèquement les éléments de la «machine désirante», engage en réalité un sujet résiduel produit par celle-ci même, et qui identifie l'autre comme *état*, le tout vécu dans une fusion totale où l'ensemble fonctionne en même temps. En termes plus clairs, il s'agit d'un certain rapport de fusion - donc de temporalité commune - reliant un état et un sujet dont il est le véritable créateur. En s'identifiant dans l'affect, le sujet s'en dérive quelque part comme un produit, ce qui donne lieu à une même et unique durée intrinsèque à la «machine désirante». Mais il s'agit là d'un temps d'une autre nature : un temps qualitatif, s'écoulant sur le mode de l'intensité et de la potentialité pure, et en aucun cas numérique et quantitatif. Les états ainsi définis, alors, fonctionnent comme une sorte de surface de contact, ou encore de plan d'interférence reliant mutuellement le moi et l'objet auquel il est confronté en tant que *devenir* : ces états par lesquels est passé Nietzsche ne sont donc ni l'objet, ni le sujet lui-même, mais constituent plutôt une sorte d'espace intermédiaire entre les deux, engageant à la fois le sujet et l'objet en tant qu'imbriqués l'un dans l'autre. Nous remarquons, enfin, qu'une affectivité active constitue le socle de cette expérience, sans quoi il n'est pas possible de concevoir une forme d'identification temporelle aussi *productive*.

2 - Ulrich et l'expérience du scarabée

2.1 - Quasi-équivalence de l'événement et de l'état

Le cas d'Ulrich ne va pas sans présenter quelques similitudes avec celui de Nietzsche, si bien que le concept de la «machine désirante» ainsi que toute la grille de lecture deleuzienne dont nous nous sommes servi, demeure pour nous jusqu'ici valable. Étant livré à lui-même, et pris dans un état d'amour intense, Ulrich, personnage principal du livre *L'homme sans qualité*⁴⁹², éprouve curieusement cela :

⁴⁹² Robert Musil, *L'homme sans qualités*, *op. cit.*

«Qu'un scarabée, par exemple, passât sur la main de l'homme méditant, ce n'était pas là une approche, un passage, un éloignement, ce n'était pas un scarabée et un homme, mais *un événement qui touchait indescriptiblement le cœur*, même pas un événement, bien que cela advînt, mais *un état*. Grâce à ces silencieuses expériences, tout ce qui fait la vie ordinaire prenait une signification bouleversante, en quelque circonstance que ce fût [souligné par nous-même]»⁴⁹³

Avant de nous aventurer à parcourir les vicissitudes conceptuelles d'une telle déclaration (que nous prenons comme support réflexif orientant nos hypothèses à venir) ; puisqu'il s'agit ici curieusement de ramener une scène vécue à un «état», peut-être conviendrait-il dans un premier temps de nous familiariser quelque peu avec ce que ce signifie cette notion dans l'œuvre de R. Musil. Il est à noter tout d'abord que l'idée de l'*état*⁴⁹⁴, ou plus précisément ce qui est signifié chez R. Musil sous l'expression d'«autre état», est une expression qui revient un peu partout dans son œuvre littéraire, si capitale à ses yeux qu'elle fait l'objet d'une véritable attitude envers le réel. Dans son acception la plus fréquente à l'épreuve de l'expérience littéraire de R. Musil, un *état d'âme* ne se limite aucunement à un quelconque mode d'être, pas plus qu'à une humeur occasionnelle ; il s'agira plutôt d'une sorte de «degré zéro» du ressenti, saisi comme le germe précédant les grandes actions, comme les découvertes, conformément à ces propos : «la pensée qui se meut à la surface, dans la clarté, celle que l'on peut à tout moment ressaisir par les pinces de la causalité n'est pas nécessairement la plus vivante [...] une grande découverte ne s'accomplit que pour une part dans la région éclairée de la conscience ; pour l'autre part, elle s'opère dans le sombre humus intime, et elle est avant tout un état d'âme à la pointe extrême duquel s'ouvre comme une fleur»⁴⁹⁵.

Déjà, on remarque bien, que rien que le choix du terme *humus*, emprunté à la botanique,⁴⁹⁶ véhicule une compréhension de l'acte de découverte compris comme poussée, et dont l'état d'âme se manifeste comme une sensation originelle accompagnant les prémisses de l'éclosion : un processus évolutif menant à une mise au monde de quelque chose de nouveau. À cet égard, ce n'est d'ailleurs pas pour rien, que tout au long de son œuvre littéraire, et à l'image de cette vision d'une pensée qui se veut libératrice des mécanismes causaux, R. Musil tenait à

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁹⁴ Nous nous abstenons, pour l'heure, de nous prononcer sur ce qu'implique le sens que nous voudrions attribuer à ce terme comme conséquences sur nos réflexions, tâche qui sera réservée au chapitre suivant.

⁴⁹⁵ Robert Musil, *Les Désarrois de l'élève de Törless*, Paris, Editions du Seuil, 1960, p. 231.

⁴⁹⁶ Ce terme latin désigne la matière colloïdale du sol issue de la décomposition et de la transformation chimique et biologique des débris végétaux.

inventer d'autres possibilités de narrations qui soient rebelles à toute emprise d'ordre causal. Pour ce faire, il substitue ce qui est de l'ordre de la cause à l'idée de *motif*⁴⁹⁷, ce qui fait basculer sa narration dans un sens non linéaire. Cela consiste à vouloir situer la création en dehors du règne de la cause et de l'effet, sinon au-delà de la représentation d'un monde causal tel qu'il est prôné par tout régime historiciste. En opérant de la sorte, il ne fait qu'affranchir l'état d'âme, supposément l'origine de tout acte de découverte, de cette chaîne de causalité reposant uniquement sur la réciprocité de l'effet et de la cause.

Revenons à notre passage, lequel est extrait de ce moment de l'ouvrage où R. Musil décrit l'état amoureux de son double, Ulrich : enveloppé par cet état, celui-ci dit se réjouir de l'image d'un monde se présentant à lui sans contours, d'une douce vision de cercles toujours renouvelés, où il n'y a quasiment plus de séparation entre les formes ; un curieux état de communion avec un monde fabuleux, chargé de douceur et d'une forte perméabilité⁴⁹⁸. Toutes ces représentations du monde hantaient inlassablement le cœur d'un Ulrich livré à lui-même et à ses inclinations sentimentales. En revanche, ce qui attire notre attention ici même dans ce passage, ce serait avant tout la nature de l'image poétique qu'illustre R. Musil à travers ces lignes : la scène du scarabée rend compte d'un événement d'ordre mineur, à peine perceptible, ou, pour le dire avec les mots de G. Deleuze, d'une *micro-perception*⁴⁹⁹.

Sans doute, les éléments constitutifs d'une «machine désirante» apparaissent ici d'une clarté frappante : c'est que le couple Ulrich-scarabée fonctionne ensemble sous l'égide d'un rapport d'identification (l'événement) où l'un est produit *par* et *dans* l'autre. L'objet (le mouvement du scarabée), imprimé chez Ulrich sous forme d'un état, se trouve être comme intériorisé, enveloppé par l'intériorité de ce dernier. Dès lors, la nature ne se donne plus tellement à être perçue comme objet de contemplation dissocié du promeneur, mais fait l'objet d'un élément parti prenante d'un agencement processuel, d'un fonctionnement machinique à travers lequel la dualité sujet/objet s'estompe en faveur d'une quasi-équivalence, sinon d'un alignement de l'*événement* et de l'*état* : «ce n'était pas un scarabée et un homme, mais un événement».

Du reste, comment se fait-il qu'un événement extérieur puisse être perçu comme état ? En quoi cela rajoute-t-il un élément de réflexion de plus à notre investigation autour de la question des partages des temps ?

⁴⁹⁷ Nous reviendrons sur cette notion d'une manière plus détaillée plus loin.

⁴⁹⁸ Robert Musil, *L'homme sans qualités*, *op. cit.*, pp. 156-157.

⁴⁹⁹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *op. cit.*, pp. 34-351.

2.2 - Sentimentalité atmosphérique

Afin de pouvoir pénétrer le sens profond de cette étrange expérience où une scène aussi anodine se trouve être pratiquement élevée au rang d'un événement bouleversant, il suffirait de considérer que chez R. Musil, le monde sensible est vacillement, chevauchement, entre l'*intérieur* des personnages (leurs pensées, les états psychologiques par lesquels ils passent, les dialogues intérieurs qu'ils mènent, etc.) et les événements vécus leur parvenant du dehors. Autrement dit, le monde musilien prône une dimension de la réalité où l'intérieur est susceptible d'influer sur l'extérieur, et vice-versa. Ce n'est pas sans raison qu'Alfred Kerr, s'exprimant à propos des récits de R. Musil, affirme : «le livre restitue, ce qui me paraît remarquable, l'atmosphère flottant entre ce qui est de l'espace et ce qui est de l'âme»⁵⁰⁰. Abstraction faite de son enveloppe fictive, cette approche du réel demeure pour nous d'une extrême importance vu que tout ce qui en découle théoriquement axera la vérification de nos hypothèses à venir autour de la question du partage des temps. Et pour des raisons d'ordre méthodologique, nous préférons en garder les conséquences théoriques pour la partie qui suit.

Réexaminons maintenant plus profondément le réel tel qu'il est conçu par R. Musil : le monde perceptible (ou le monde de l'effectuation) est ainsi perçu, comme nous venons de le souligner, comme un «entre-deux» entre le monde extérieur et les états intérieurs qu'un sujet éprouve. De là se révèle d'ailleurs la particularité d'une telle approche du réel par rapport au romantisme ambiant de l'époque ; c'est que chez R. Musil, le sentiment ne relève en rien d'une qualité qui vient s'imprimer sur l'âme. Un sentiment est, selon lui, presque atmosphérique ; il habite les choses et est capable de transformations volatiles à l'instar d'une fumée déployée dans l'air. Le monde sensible est un chevauchement entre l'âme et l'espace dans lequel elle se trouve, si bien que ce qui se déroule en dehors de nous n'est qu'une projection d'un quelconque état intérieur.

À ce sujet, nous ne pouvons, bien entendu, ignorer la résonnance des découvertes de la physique quantique de l'époque, et à quoi à plus d'un égard, la vision musilienne d'un monde empirique flottant fait écho⁵⁰¹ : c'est dire qu'une sentimentalité conçue comme telle ne vient

⁵⁰⁰ A. Kerr, cité par Jean-Pierre Cometti dans *L'homme exact : essai sur Robert Musil*, Paris, Editions du Seuil, 1997, p. 39.

⁵⁰¹ Nous en citons quelques unes à titre de rappel : nous savons que la quantification d'un certain nombre d'observables, en l'occurrence l'énergie émise par un atome lors d'une transition entre états excités, sont quantifiés, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent prendre leur valeur que dans un ensemble discret de résultats. A contrario, la mécanique classique prédit le plus souvent que ces observables peuvent prendre continûment n'importe quelle valeur. Que le principe d'incertitude fondamentale de Heisenberg empêche la mesure exacte simultanée de deux grandeurs conjuguées, où il est notamment impossible d'obtenir une grande précision sur la mesure de la vitesse d'une particule sans obtenir une précision médiocre sur sa position, et vice versa ; voilà ce qui porte sévèrement atteinte à notre sens objectif de la réalité. Cette incertitude est structurelle et ne dépend pas du soin que l'expérimentateur prend à ne pas «déranger» le système ; elle constitue une limite à la précision de tout instrument de mesure. Enfin, le principe d'une nature qui joue aux dés n'est pas moins important quant à notre approche perceptive de la réalité : en effet, si l'évolution d'un système est bel et bien déterministe (par

pas témoigner d'une alternative littéraire qui soit exclusivement de l'ordre de la fiction. À cet égard, citons en l'occurrence deux découvertes ayant particulièrement marqué R. Musil ; d'abord, la «contrafactualité» : il s'agit du phénomène selon lequel des événements qui auraient pu se produire - mais qui ne se sont pas réellement produits - influent sur les résultats de l'expérience. Ensuite, la bouleversante découverte selon laquelle l'observation influe sur le système observé : au cours de la mesure d'une observable, un système quantique voit son état modifié. Ce phénomène, appelé «réduction du paquet d'ondes», est inhérent à la mesure et ne dépend pas du soin que l'expérimentateur prend à ne pas «déranger» le système⁵⁰² : toutes ces considérations réunies régissent en filigrane l'œuvre de R. Musil, sa vision du monde, et donc sa manière de concevoir l'espace ainsi que les personnages. Aussi, cette atmosphère flottant entre ce qui est de l'espace et ce qui est de l'âme serait ce champ qui engage l'homme presque au même titre que le monde extérieur.

Par ailleurs, si R. Musil a toujours tenu à restituer le potentiel intellectuel du *senti* chez l'Homme - une faculté qui demeure à ses yeux fondamentale quant à son expérience sensible en tant qu'être au monde - peut-être serons-nous contraint d'explorer la psychologie d'Ulrich ainsi que la place attribuée dans son œuvre au sentiment en général. D'après Renate Von Hey Debrand, la psychologie de *L'Homme sans qualités* est «schizothymique»⁵⁰³ : elle est à l'image de la psychologie d'Ulrich, qui vacille entre *rationalité* et *sentiment*. Ce choix littéraire est dû à un malaise constaté des tournants de la société moderne, une société qui à ses yeux ne pouvait rien admettre qui soit en dehors de l'horizon de la raison. Pour R. Musil⁵⁰⁴, à l'encontre d'une grande part de ses contemporains, le sentiment humain est à situer au cœur de toute crise attribuée à l'esprit et à la culture : la passion de l'«autrement», du différent, en est l'idée majeure. Par là, celui-ci, pourtant romantique à plus d'un égard, en se consacrant à la psychologie des sentiments, réhabilite la vertu du *senti* en plein XX^{ème} siècle : c'est ainsi que, à une époque jugée comme celle d'un rationalisme triomphant, R. Musil voulait opter pour le caractère indéterminé du sentiment⁵⁰⁵.

Ce qui, en revanche, touche de près notre problématique dans le cas d'Ulrich, c'est que celui-ci - comme d'ailleurs le reste des personnages de R. Musil - se caractérise par une exemple, la fonction d'onde régie par l'équation de Schrödinger), la mesure d'une observable d'un système dans un état donné connu peut donner aléatoirement une valeur prise dans un ensemble de résultats possibles.

⁵⁰² Des systèmes peuvent être intriqués de sorte qu'une interaction en un endroit du système a une répercussion immédiate en d'autres endroits. Ce phénomène contredit en apparence la relativité restreinte pour laquelle il existe une vitesse limite à la propagation de toute information, la vitesse de la lumière ; toutefois, la non-localité ne permet pas de transférer de l'information.

⁵⁰³ Jean-Pierre Cometti, *L'homme exact : essai sur Robert Musil, op. cit.*, p. 24.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁰⁵ À propos de l'unité essentielle de l'art et de la science, R. Musil ne sépare pas les deux, bien qu'il ne les confonde pas, comme cela se fait si souvent - selon lui - depuis que l'on s'est convaincu des méfaits de l'intelligence scientifique, de l'objectivité et de l'abstraction.

subjectivité fragmentée, fluctuante et presque à son tour aérienne, reflétant une certaine crise du sujet. Jean-Pierre Cometti souligne à ce propos que : «comme chez Törless, l'expérience des personnages se développe autour des contrastes d'une subjectivité fragmentée, à la lisière de possibilités qui laissent imaginer une autre vie du moi ou du sujet»⁵⁰⁶. Si l'exploration de cette forme de subjectivité volatile ne va pas sans dissimuler, sous couvert d'alternative littéraire narrative, un aveu de dévouement nouveau à la pensée perceptive objective, il reste pour nous utile de concevoir l'expérience du scarabée sous l'angle de l'état d'une subjectivité désindividualisée, dé-personnifiée, fort perméable au monde extérieur. À plus d'une reprise d'ailleurs, dans ses écrits, R. Musil illustre des états transcendant même le langage ; c'est dans ce sens que dans l'exemple de *Törless*, les variations et les métamorphoses du sentiment se tissent en concordance avec des fractures à la fois spatiales et mentales. Le mutisme de *Törless*, symptomatique, demeure indissociable, au fond, de sa prédilection pour certains états d'âme. Paradoxalement, et à l'encontre de toute subjectivité ordinaire, pour autant que celui-ci ramène les événements, les choses et les gens, à lui, un sentiment d'une impénétrabilité totale reste chez lui intacte⁵⁰⁷.

2.3 - Indifférence active

Tout au long des situations vécues par Ulrich, une curieuse neutralité accompagnée d'un profond sentiment de non-agir ne quittait pas son être, au point qu'à ses yeux, tout parfois semble se valoir. Même l'«Action parallèle»⁵⁰⁸ autour de laquelle se réunissent les principaux personnages du roman s'avère être pour lui une action illusoire, à côté des vraies, celles qui émanent des inclinations affectives du cœur. Car si ce roman (*l'homme sans qualités*) rend compte d'une conscience quelque part malheureuse, ou encore d'une étonnante utopie confrontée à un monde désenchanté, les états d'esprit d'Ulrich ainsi décrits, constituent à eux seuls un symptôme, un écho effectif de ce mal de l'époque. Cela étant dit, cette crise présumée du moi, dont on affirmait à l'époque, à la suite d'Ernest Mach, qu'elle ne pouvait être définitivement résolue, pouvait selon R. Musil offrir à l'individu des possibilités d'accomplissement ignorées.

À l'examiner de près, cet état de neutralité est, au fond, mêlé d'indifférence que l'on pourrait qualifier d'active, reflétant dans l'œuvre de R. Musil une maladie qu'on nommait à

⁵⁰⁶ Jean-Pierre Cometti, *L'homme exact : essai sur Robert Musil*, op. cit., p. 46.

⁵⁰⁷ «Entre les événements et lui, même entre ses propres sentiments et il ne savait quoi de plus intime en lui, demeurait toujours une ligne de démarcation qui reculait devant son avidité à mesure où il s'approchait, comme l'horizon». *Ibid.*, p 47.

⁵⁰⁸ Robert Musil, *L'homme sans qualités*, op. cit., p. 114. Il s'agit d'une tentative de réforme de la société, nommée aussi «révolution intellectuelle», constituant le motif d'une organisation politique réunissant les principaux personnages du livre dont le compte Leinsdorf, Diotime, Arnheim et Ulrich lui-même. Le roman relate d'ailleurs, entre autres, l'échec de ce projet.

l'époque «psychasthénie» ; soit, cet état décrit par Pierre Janet comme faisant l'objet de comportement aboulique (difficulté à agir), d'idées obsédantes et d'inhibition⁵⁰⁹. On y relève également des sentiments d'incomplétude, des manies, ou des phobies. Mais c'est précisément le problème de l'inadaptation de l'individu à la vie, et en première instance à la vie sociale, qui constitue le caractère le plus significatif, discriminant et central de la psychasthénie. Il y a à déceler dans le personnage d'Ulrich cette mise en suspens des sentiments, et cette indifférence active, ne laissant agir que le mental. Le sens du possible détache Ulrich des réalités prisonnières de la vie ordinaire : «l'Histoire de la «Majoresse», évoquée dans la première partie du roman, fait apparaître chez l'Homme sans qualités une «disposition» dont les événements qui se produisent par la suite sont un accomplissement»⁵¹⁰.

À chaque fois qu'il s'agit d'un rapport objectif avec les choses, le moi - et avec lui tout ce qui appartient à la sphère des sentiments - se trouve comme exilé ; les événements, y compris ceux qui donnent à l'individu et à ses actes les propriétés d'une variable, acquièrent une réalité indépendante qui justifie la conviction d'un désenchantement dont R. Musil tient ordinairement la science moderne pour responsable⁵¹¹. En effet, tout cela prend corps à travers, aussi bien la manière dont les personnages de R. Musil sont construits, que dans le cadre spatio-temporel dans lequel ils baignent⁵¹² : ces personnages ne sont pas des individualités proprement dites, dotées de personnalités particulières ; il faudrait plutôt y voir des degrés plus au moins variés de *potentialités* vacillant entre *être*, et *être quelque chose*. Édifiés de la sorte, ils sont les supports vivants d'idées plutôt que des *sujets*, sinon des «changements atmosphériques»⁵¹³. Précisons à ce sujet que - et pour ne pas qu'on perde de vue notre souci principal - ce qui demeure pour nous d'une extrême importance, c'est que les personnages de R. Musil rendent compte d'une disponibilité, d'une capacité d'ouverture sensitive aux choses. Pis encore : assurant une interaction affective entre l'intérieur (la subjectivité) et l'extérieur (le monde), ils témoignent inéluctablement d'un moi disloqué, éparpillé.

⁵⁰⁹ Léon Dupuis, Pierre Janet, *Les Abouliques sociales : le scrupule, la timidité, la susceptibilité, l'autoritarisme*, Presses universitaires de France, 1940.

⁵¹⁰ Jean-Pierre Cometti, *L'homme exact : essai sur Robert Musil, op. cit.*, p. 127.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 108.

⁵¹² «Les livres de Musil présentent presque systématiquement deux versants ; sous un premier aspect, directement lié à ce qui en noue les fils, le récit se déroule à la surface des apparences et de la conscience ; une autre dimension de l'expérience, cependant, associée à d'autres possibilités et à d'autres interrogations, s'y laisse toujours entrevoir, et avec elle les fissures qui menacent la carapace de la convention. Törless, Ulrich, Claudine, Home, etc., en sont les acteurs, tantôt heureux, tantôt malheureux, tantôt bénéficiaires, tantôt victimes, passifs ou actifs. Musil explore de cette façon les potentialités que masque à ses yeux la surface conventionnelle des choses». *Ibid.*, p. 43.

⁵¹³ C'est le cas de M. Foucault qui, aux yeux de G. Deleuze, incarne, en entrant dans un espace : «un changement d'atmosphère, une sorte d'événement, un champ électrique ou magnétique, ce que vous voudrez [...] un ensemble d'intensités». Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 156.

Par ailleurs, si l'absence de qualités demeure aux yeux de R. Musil une réalité fondamentale, voire une maladie du siècle, c'est dans la mesure où les qualités, aussi contingentes soit-elles, réservées aux personnages, interfèrent à l'instar des nuages s'enchevêtrant dans un ciel. De ce point de vue, R. Musil décrit un monde sensible dilué, où les choses et l'homme s'entremêlent au point que chacun garde quelque chose de l'autre. Comme si l'intériorité d'Ulrich était diffuse autant que celle des personnages qui, à leur tour, sont « littéralement disposés aux bouleversements qui se produisent dans leur vie »⁵¹⁴. C'est pourquoi nulle qualité proprement dite n'est chez eux durable : « les rapports que l'on peut être tenté d'établir entre telle ou telle figure qui en fait partie et telle ou telle personne identifiable reposent sur des échanges de « qualités » qui n'engagent au fond qu'accidentellement le moi de la personne »⁵¹⁵. Le constat d'une crise propre à la disposition sentimentale humaine a engendré, aux yeux de R. Musil, une crise de l'individualité, donc du personnage. De là, il y a lieu d'y voir un certain goût pour ce qui relève du « solipsisme »⁵¹⁶ : il s'agit de cet état où le sujet pensant se retrouve à refuser à admettre l'existence des autres consciences et des objets extérieurs hors de son moi. Là encore, on n'est pas loin de la *schize* précédemment décrite ; le solipsiste, en se prenant pour l'être unique, se croit capable de remplir à lui seul tous les espaces. Sa personnalité se trouve débordée par cette dispersion dans la totalité du monde. Il en va du voyage de Claudine qui se déroule dans une atmosphère quasi solipsiste : « le « réel », dans la nouvelle de R. Musil, est rejeté dans une dimension avec laquelle Claudine ne communique qu'en apparence ; ce qu'il en reste appartient à la « signification », à l'enchaînement des « motifs », c'est-à-dire à ce qui, du « réel », peut répondre aux sentiments, en devenir l'image ou le reflet »⁵¹⁷. Il y a, en ce sens, un art musilien du personnage pour qui le réel n'est pas un lieu que celui-ci se contente d'occuper : il s'agit d'un véritable reflet immédiat de ses sentiments, au point qu'il est difficile de distinguer la limite insaisissable entre le perçu déjà là et l'immédiate fraîcheur du senti.

Enfin, et pour aboutir bientôt au terme de cet exposé, il nous reste à élucider un point non moins important, et qui concerne spécifiquement la nature propre à l'enchaînement des événements tels que narrés par R. Musil. À ce propos, il a été question, à maintes reprises, d'évoquer l'idée de « motif ». Nous pouvons désormais mieux la définir, en ce qu'elle illustre parfaitement le statut empirique du sentiment et son rapport avec le réel à travers la situation évoquée au tout début⁵¹⁸ : en effet, selon cette idée, les sentiments sont projetés, déployés

⁵¹⁴ Jean-Pierre Cometti, *L'homme exact : essai sur Robert Musil, op. cit.*, p. 48.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁵¹⁶ Cet état est nommé ainsi selon Jean-Pierre Cometti dans *L'homme exact : essai sur Robert Musil, op. cit.*

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁵¹⁸ Nous faisons référence ici à l'extrait dont nous sommes parti au début de cet exposé.

dans le réel, au point de sembler s'exprimer en dehors de la personne censée les éprouver. De la même manière, relater l'histoire de sa vie ou celle des autres, tenter de tisser un lien significatif quelconque entre des événements qui se succèdent chronologiquement, revient, aux yeux de R. Musil, moins à déceler les causes et les effets adéquats que de s'adonner à *se reconnaître* dans les faits. Ce n'est que dans ce sens que dans l'œuvre de R. Musil - et plus que tout dans *L'homme sans qualités* - le motif vient se substituer à la chaîne causale reliant les événements : il s'agit d'un réseau complexe de facteurs qui se substitue à toute forme de narration ayant trait à ce qui relève de l'ordre de l'«avant» et de l'«après», ce qui démolit le sens même linéaire de la trame narrative. Attentif à cela, J.-P. Cometti rebondit d'ailleurs sur ce phénomène en ces termes : «il ne s'agit pas tant de connaître des faits, ni d'en examiner des «lois», que de «reconnaître» en eux quelque chose qui puisse valoir comme sens, c'est-à-dire qui puisse prendre place dans un horizon de croyances et de désirs, d'intentions si l'on veut, qui soit personnellement nôtre et qui puisse être vécu comme tel»⁵¹⁹. En d'autres termes, ce qui importe dans l'histoire d'après ce qui vient d'être cité, c'est moins les faits que la capacité du moi à embrasser le milieu qui l'entoure. La cause étant par définition *extérieure* et souvent antérieure au moi, à l'opposé du motif qui, lui, exprime une identification de la réalité du moi dans la présence de l'objet⁵²⁰. Par conséquent, nous pouvons conclure que le motif «scarabée/main» vécu par Ulrich vérifie pleinement l'ampleur de l'*événement*, où le moi s'identifie sous l'égide d'un changement d'état.

3 - La retraite de J.-J. Rousseau

3.1 - Le bonheur du solitaire

Décrivant ce que ses rêveries solitaires sollicitaient chez lui d'états durant son séjour à l'île de Saint-Pierre, J.-J. Rousseau écrivait ces lignes :

«[...] Mais s'il est un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer tout entière et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé ni d'enjamber sur l'avenir ; où le temps ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de désir ni de crainte que celui seul de notre existence, et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entière ; tant que cet état dure celui qui s'y

⁵¹⁹ Jean-Pierre Cometti, *L'homme exact : essai sur Robert Musil, op. cit.*, p. 109.

⁵²⁰ «Le motif ne se définit pas seulement par la présence d'un objet ; il suppose, comme nous l'avons vu, la découverte d'une affinité à la faveur de laquelle le moi éprouve sa propre réalité dans la présence d'un objet. En ce sens, le motif est subjectif et il n'est pas sans présenter quelque analogie avec le goût, au sens kantien». *Ibid.*, p. 129.

trouve peut s'appeler heureux, ni d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif, tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie, mais d'un bonheur suffisant, parfait et plein, qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir»⁵²¹.

La retraite de J.-J. Rousseau, dans les champs somptueux du nord-est de Paris, jusqu'au château d'Ermenonville, en passant par l'île Saint-Pierre - quoique sévèrement jugée par ses contemporains⁵²² - se montre, au-delà de ce qu'elle laisse croire, moins un détachement social, une quelconque fuite, qu'un retour bienheureux et libérateur allant vers soi, un certain besoin de réconciliation intérieure. Ces rêveries ne sont pas des moments de distractions, pas plus que les signes d'un certain «échec social», comme on aurait tort de le croire. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que l'œuvre posthume en question ait vu le jour vers la fin de sa vie⁵²³, revêtant l'aspect d'un bilan social, sorte d'auto-jugement. Livré entièrement à la douce convivialité de la nature, ce refuge est plutôt, avant tout, un refuge vers soi, mais *via* la nature. J.-J. Rousseau, se consacrant paisiblement à une introspection profonde, concevait qu'il ne pouvait étudier ni comprendre ses contemporains en étant constamment confronté à eux ; il s'agit donc d'un refuge intérieur, impliquant un constat d'une longue expérience sociale où les «autres» sont ramenés à être interrogés, saisis, dans le sillage d'une méditation champêtre.

Il est d'une extrême importance ici de mettre en exergue une des dimensions éthiques de cette quête, à savoir la volonté de retrouver et de maintenir cet état que J.-J. Rousseau décrit comme dépourvu de temps, source de présence et de béatitude. L'état recherché ne se déclenche pas au simple contact de la nature ; il constitue surtout le fruit d'un long travail intérieur, l'œuvre d'un exercice constant de méditation qui relève presque de l'ordre du rituel. Sur ce point, ce qui attire notre attention plus que tout, c'est la série d'états par lesquels J.-J. Rousseau passe, ainsi que leur potentiel onirique et créateur : en effet, lors de sa «cinquième promenade» à l'île Saint-Pierre dans ses rêveries solitaires, J.-J. Rousseau, allongé sur les rives du lac agité, se montre à la recherche de cet état stable, mais surtout imperméable aux affectations extérieures, et, se livrant à la nature, laisse l'âme se suffire à elle-même et jouir de sa plénitude. Il tend à substituer à cet état tourmenté par la contingence des choses ce qui serait ressenti comme l'œuvre de l'instant présent, dépourvu du moindre regret ou désir. Ces

⁵²¹ J.-J. Rousseau, *Rêveries d'un promeneur solitaire*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, France, p. 104.

⁵²² Ce fut le cas de Denis Diderot, lui qui tient qu'«il n'y a que le méchant qui soit seul» (Diderot, *Le Fils naturel*, 1757). Par ailleurs, cette retraite était aussi jugée désastreuse et coupable aux yeux de Chateaubriand, pour qui ne s'isole que celui qui sort d'un échec social.

⁵²³ *Rêveries d'un promeneur solitaire* est un ouvrage inachevé de Jean-Jacques Rousseau rédigé entre 1776 et 1778. Ce livre fut rédigé en France, plus précisément à Paris, puis chez le marquis de Girardin à Ermenonville.

états fugitifs se nourrissent en même temps du fardeau des souvenirs lointains et de quelconques projections dans l'avenir, aussi vagues qu'elles soient.

Ainsi, ne voulant négliger le moindre état d'âme, J.-J. Rousseau développe une méthode, une technique, qu'il illustre comme tel : «j'appliquerai le baromètre à mon âme»⁵²⁴. À vouloir être à l'écoute des variations les plus infimes traversant ses états, cette opération s'apparente à celle d'un oscillogramme sensible à la moindre note musicale : c'est que la stabilité de l'état recherché l'intéresse autant que les états par lesquels il passe. Or, l'état d'âme central recherché par J.-J. Rousseau serait celui qui est susceptible de procurer «un sentiment d'existence dépouillé de toute autre affection»⁵²⁵, sorte de remise à zéro de ses inclinations sentimentales. Les déterminations extérieures s'y trouvent alors comme dissoutes, court-circuitées, par un sentiment se voulant à l'abri des influences environnantes, qu'elles soient d'ailleurs sociales ou autres. C'est cet état vidé de ses résidus affectifs à quoi correspondrait pleinement le qualificatif «neutre»⁵²⁶, et qui n'est cultivable que grâce à une retraite, ou encore un besoin de solitude consciemment exigé : «me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même [...]»⁵²⁷.

C'est ainsi que cet état aspire à quelque chose de l'ordre d'une suspension du temps, au profit de la plénitude du présent que J.-J. Rousseau se dit vouloir préserver le plus longtemps possible. Cette abolition du temps, à son tour, s'accompagne d'une auto-suffisance heureuse, un bonheur suffisant proprement dit, et en aucun cas relatif⁵²⁸. Reste maintenant à interroger la façon dont celui-ci, à travers cet écrit, établit un lien avec ses contemporains, ce qui nous intéresse plus que tout dans le cas de J.-J. Rousseau.

3.2 - Retrouver, créer ses contemporains

Faire le point sur le type de rapport qu'établit J.-J. Rousseau avec ses contemporains, nous contraint à nous confronter inéluctablement à la seconde dimension (la première concerne la dimension subjective et lyrique) de sa retraite à savoir celle dont le fond est sociologique. En effet, il est à noter que l'esprit du livre (le même cité plus haut), dans son ensemble, revêt une dimension lyrique assez prononcée, témoignant en filigrane de l'héritage littéraire de J.-J. Rousseau : Plutarque, Les métamorphoses d'Ovide, les œuvres de Bousset, La Bruyère, pour ne citer que ceux-là. Ce n'est d'ailleurs pas par pur hasard que J.-J. Rousseau développa un

⁵²⁴ J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 41.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁵²⁶ Nous nous arrêterons plus longuement sur cette notion un peu plus loin.

⁵²⁷ J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 33.

⁵²⁸ Nous signifions par là un type de bonheur qui soit relatif aux déterminations sociales, comme la réussite, la paix avec les autres, etc.

goût particulier envers les romans sollicitant la jouissance de la vie intérieure⁵²⁹. Bien que cet écrit se veuille la continuité des *confessions*, on n'y reconnaît pourtant pas aisément le J.-J. Rousseau du *contrat social*, par exemple. À la suite d'un ouvrage savant et chargé d'énonciations et de révélations (*Les confessions*), le voilà en quête de son âme et de ses variations les plus discrètes ; c'est désormais dans son cœur qu'il va *réaliser* le «monde social», cette entité qui à ses yeux n'a cessé de vouloir le façonner. Ajoutons qu'il a été, à quelques moments de sa vie, confronté à ce qu'il considère comme de véritables ennemis⁵³⁰, si bien que ses *rêveries* sont teintées - force est de le constater - d'un certain ressentiment mêlé à une légère envie de vengeance.

Dès sa «première promenade», J.-J. Rousseau révèle clairement une des motivations non moins importantes recherchées à travers sa retraite, à savoir se connaître à travers les «autres», ses contemporains : «mais moi, détaché d'eux et de tout, qui suis-je moi-même ?»⁵³¹. On comprend d'emblée, par là, que l'introspection en question se veut avant tout une certaine quête de soi, mais *à travers* et *par* les autres. J.-J. Rousseau en arrive ainsi à établir un étrange rapport *intérieur* avec ses contemporains : en les interrogeant en lui, c'est comme s'il en savait plus sur son être. Là encore, cet état où l'antériorité chronologique à laquelle appartient ses contemporains est ramenée à un présent singulier, durable (tel que souhaité par J.-J. Rousseau⁵³²) - mais surtout favorable à l'introspection - mènerait à une connaissance meilleure de soi ; et précédée par la recherche d'un positionnement, elle lui permet, en partant d'eux, à en arriver à son être. Mais ce qui est ici surprenant, c'est que toute une sociologie de l'Autre émane de cette introspection qui s'avère être cette fois-ci «clandestine»⁵³³ à certains égards, solitaire, bercée par le chant doux des oiseaux et la beauté des paysages. Alors, J.-J. Rousseau n'a pas dit avoir connu et étudié ses contemporains dans les Salons en dialoguant avec eux en vrai ; ce n'est seulement qu'en entamant un dialogue avec lui-même, dans le but de s'étudier soi-même ainsi que ses «dispositions intérieures»⁵³⁴, qu'il choisit de les «rencontrer» et de les juger.

Arrêtons-nous un instant sur la nature de cet état à travers lequel J.-J. Rousseau va dialoguer intérieurement avec ces contemporains : déjà, il va falloir entendre le mot *rêverie*

⁵²⁹ Nous pensons notamment aux romans de Gauthier de Costes, Sieur de La Calprenède, Honoré d'Urfé, Madeleine de Scudéry, qui intéressaient en particulier J.-J. Rousseau.

⁵³⁰ Voltaire est connu pour être l'ennemi direct le plus célèbre de J.-J. Rousseau. Mais il est toujours utile ici de rappeler que le Parlement parisien avait brûlé l'*Emile* en 1762 sur la place publique, et qu'à l'époque, l'on interdisait à J.-J. Rousseau toute lecture des *Confessions*.

⁵³¹ J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 33.

⁵³² Voir pages 160-161 de ce texte.

⁵³³ Gilles Deleuze, *Dialogues, avec Claire Parnet*, *op. cit.*, p. 13-57.

⁵³⁴ J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 39.

dans son acception la plus ancienne, ne signifiant rien d'autre que délire, errance⁵³⁵. À cet égard, la retraite de J.-J. Rousseau, sous plus d'un aspect, se montre adepte de ce sens. Cependant, ce que nous aimerons retenir au juste de la spécificité de ce cet état, c'est qu'il va jusqu'à rendre compte - non sans présenter quelques analogies avec les cas étudiés plus haut - d'une suspension du moi, allant jusqu'à entraîner l'abolition complète de l'objet en question (ses contemporains). Attentif à cela, Robert Morrissey l'affirme en ces termes : «la rêverie pour J.-J. Rousseau devient un lieu de repli, un refuge qui lui permet de surmonter l'aliénation, de *dépasser l'écart entre sujet et objet, entre le moi et l'autre* [souligné par nous-même]»⁵³⁶.

Le dépassement de l'écart entre sujet et objet tel que vécu à travers les rêveries de J.-J. Rousseau demeure pour nous d'une importance capitale, en ce qu'il nous permettra, dans les étapes ultérieures, d'appuyer nos postulats de départ relatifs à nos cas d'étude. D'autant que c'est à ce niveau même que réside la particularité de l'approche sociologique menée par J.-J. Rousseau à l'aide d'une introspection. L'autre ne se donne pas à être préalablement assujéti par un sujet supposé pensant, savant ; les rêveries de J.-J. Rousseau se veulent autant créatrices de l'autre que du *je* qui leur est voué, l'autre étant une sorte d'un moi *différé*. C'est que ses contemporains sont *retrovés* en lui au prix d'une prolifération auto-générée de sensations et de souvenirs lointains. Ainsi, voilà que l'autre ne signifie plus qu'une entité chimérique presque inventée, ce qui vérifie ce constat de R. Morrissey qu'on retient :

«Pour donner libre cours à son affectivité naturelle, il *se crée* une société chimérique *qu'il peuple* selon les besoins de son cœur [souligné par nous-même]».⁵³⁷

Remarquons, au passage, que nous ne sommes pas loin là de toute idée de subjectivité multiple tel qu'examinée dans les chapitres précédents, mais abstenons-nous pour le moment de nous étendre là-dessus afin d'éviter toute anticipation hâtive à ce sujet⁵³⁸. C'est que peu à peu, au fil des promenades, les contemporains de J.-J. Rousseau et la société dont ceux-ci se réclament, deviennent les sujets d'un univers crée, quittant leurs rôles de simples acteurs

⁵³⁵ La première attestation du verbe *resver* remontant au XII^{ème} siècle signifie délirer à cause d'une maladie, d'une attaque du cerveau, conformément à la définition étymologique du mot qu'est la suivante : *endêver*; pop. (XII^{ème} siècle) signifiait «enrager», «vagabonder», composé de l'anc. fr. *desvr* (XI^{ème} siècle) : devenir fou. *divaguer* (XVI^{ème} siècle) signifiait «errer», «délirer» (D'après Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du Français*, Le Robert, Paris, 2002). Par ailleurs, force est de constater que le sens attribué à ce mot par Montaigne incarne les mêmes significations.

⁵³⁶ Préface de Robert Morrissey, in J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 28.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁵³⁸ Nous faisons allusion ici à la subjectivité selon G. Deleuze, et le moi selon les deux autres cas d'étude. Le développement de ce constat à partir d'un éclairage deleuzien sera réservé à la partie qui suit.

animant l'introspection. Le moi et l'autre seraient, selon cette vision, l'objet d'une même et unique quête, si bien que juger ses contemporains s'avère moins une opinion sociale qu'un auto-jugement. Sauf qu'il aurait fallu, à ce prix, se fier à son «affectivité naturelle» et ses répercussions sur sa conscience imaginative, et dont les enjeux subjectifs nous occuperont un peu plus loin. Contentons-nous, pour le moment, de retenir de tout cela le caractère non causal et créateur des rêveries ainsi entendues.

À cet égard, bien au-delà d'un quelconque repli sur soi, et à côté de ses volets lyriques et poétiques, l'introspection menée par J.-J. Rousseau ne manque pas de basculer sur une théorisation de postulats moraux d'une importante envergure. Pour ce faire, ses expériences sociales, aussi tourmentées qu'elles apparaissent, ne sont plus que vaste champ d'investigation : il en va d'une remise en cause de certains comportements sociaux observés, vécus, et élevés par la suite au rang de préceptes aspirant à une universalité. Citons à ce propos, à titre d'exemple, ses théories relatives à la «vérité» et au «mensonge» : en réaction à un livre de philosophie dont il ne précise pas le nom, dans sa «quatrième promenade», celui-ci développe une réflexion autour de ce qu'il entend par «mensonge» d'un angle de vue moral. Selon lui, il existe deux catégories : les mensonges condamnables, qui risquent d'atteindre les autres, leur réputation, faisant ainsi du tort (par exemple, le mensonge qui cause le renvoi de la servante), et les mensonges innocents, portant sur des choses indifférentes, et qui sont commis soit par plaisir, soit par réflexe (comme la bonté et la timidité). Là encore, pour l'un que pour l'autre, il s'agit bel et bien de constats dont l'assise empirique demeure la vie sociale même telle que J.-J. Rousseau a dû l'endurer, dépourvue qu'elle est de toute référence livresque.

Nous voulons signifier par là que dans ce détachement social à caractère méditatif, il y a curieusement réflexions, pensées remises en cause, invention : création⁵³⁹. Conscient de cet atout majeur caractérisant ses rêveries, J.-J. Rousseau le reconnaît en ces termes : «[...] mais dans ce désœuvrement du corps, mon âme est encore active, elle produit encore des sentiments, des pensées, et sa vie interne et morale semble encore s'être accrue par la mort de tout intérêt terrestre et temporel»⁵⁴⁰. De là, grâce à une activité intérieure reconnue comme telle, les postulats et constats jusque-là esquissés ne se limitent plus à des découvertes passagères que l'auteur se contente de répertorier : ils en arrivent toutefois à le reconforter en apportant remède au supposé «mal» qu'il dit avoir subi auparavant, ce que traduit expressément cette déclaration : «qu'ils me fassent désormais du bien ou du mal tout m'est indifférent de leur part, et quoi qu'ils fassent, mes contemporains ne seront jamais rien pour

⁵³⁹ L'usage que nous faisons de ce terme - si important pour nous surtout à travers les volets ultérieurs - se veut pour l'instant provisoire. Toutefois, il prendra de l'ampleur en même temps que nous puiserons dans la dimension créatrice propre à l'état en question.

⁵⁴⁰ J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 41.

moi»⁵⁴¹. C'est ici que réside au juste la fonction affective «dé-socialisante» des rêveries telles qu'éprouvées par J.-J. Rousseau, véritable aspiration à l'«état de nature»⁵⁴² tant revendiquée par celui-ci.

3.3 - Le désir du Neutre

Nous continuons toujours avec les rêveries de J.-J. Rousseau pour nous consacrer maintenant à un état qui n'est pas des moins valorisés par celui-ci, à savoir ce qui pourrait relever de la *neutralité* proprement dite. Comme nous l'aurons précédemment fait remarquer en substance, en veillant à se dépouiller des affectations extérieures, celui-ci se dit aspirer à retrouver un état de joie et de sérénité qui soit permanent et durable. Nous en retrouvons néanmoins, dans ces quelques lignes, un attribut représentatif, mais le poussant cette fois-ci un peu loin, vers d'autres formes de perception :

«La nuit s'avancait. J'aperçus le ciel, quelques étoiles, et un peu de verdure. Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne me sentais encore que par là. Je naissais dans cet instant à la vie ; *et il me semblait que je remplissais de ma légère existence tous les objets que j'apercevais* [souligné par nous-même]»⁵⁴³

Il va falloir tout d'abord situer ces lignes dans leur contexte : la scène ainsi décrite fait suite à un réveil de J.-J. Rousseau, mi-conscient, après s'être fait renversé par un chien danois, alors qu'il parcourait la descente de Ménilmontant⁵⁴⁴. Curieusement, cet état presque d'inconscience, que J.-J. Rousseau qualifie de singulier⁵⁴⁵, le plonge dans une pure réceptivité au monde environnant, due à cette *légère existence* qu'il dit éprouver. Comme si, étant complètement déchargé de ses affects habituels à cause de son évanouissement, cet instant de réveil où J.-J. Rousseau se dit «être né à la vie» était propice à une disposition à accueillir de nouveau le monde qui l'entoure, au point de voir son intériorité s'y déployer, à l'instar d'une fumée.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁴² Selon J.-J. Rousseau, cet état - que nous pouvons qualifier de pré-social - se conquiert sous la supposition d'une condition humaine rebelle à l'emprise de toute autorité politique. C'est dans cette mesure que l'état de nature est consubstantiel de la liberté humaine.

⁵⁴³ J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁴⁴ «[...] Le chien danois n'ayant pu retenir son élan s'était précipité sur mes deux jambes et, me choquant de sa masse et de sa vitesse, m'avait fait tomber la tête en avant [...]». J.-J. Rousseau, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 48.

Voyons ce que le commentaire de R. Barthes en la matière pourrait nous apprendre à ce sujet : d'entrée de jeu, il nous faudrait donner à savoir que cette expérience éprouvée par J.-J. Rousseau occupe une de ses réflexions sur le Neutre d'une façon générale, notion qui mérite que l'on s'y attarde ici. En effet, en linguistique, R. Barthes, en voulant donner un sens structural à cette notion, en clarifie la signification en ces termes : «je définis le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme [...] le paradigme, c'est quoi ? C'est l'opposition de deux termes virtuels dont j'actualise l'un, pour parler, produire du sens»⁵⁴⁶. Quoique dans le cadre de cette étude, ce n'est nullement le sens linguistique de cette notion qui nous préoccupe, l'on pourrait tout de même comprendre de cette définition qu'il s'agit au fond de se libérer d'une certaine dualité essentielle déterminant virtuellement les mots. Autrement dit, si le «paradigme» en question ainsi défini renvoie à une *opposition*, le Neutre serait ce qui pourrait être à même de s'en démarquer, de s'en affranchir. En revanche, dans le cas de l'expérience vécue relatée par J.-J. Rousseau, nous ne pouvons nous contenter de cette compréhension ; ce qui attire plus que tout notre attention dans cette approche du Neutre prônée par R. Barthes, c'est que cet état n'est pas considéré comme une indifférence, une certaine passivité, mais un état privilégié, voire créateur : «le Neutre ne renvoie pas à des «impressions» de grisaille, de «neutralité», d'indifférence. Le Neutre – mon Neutre – peut renvoyer à des états intenses, forts, inouïs». Plus loin, il poursuit en disant : ««déjouer le paradigme» est une activité ardente, brûlante»⁵⁴⁷.

Si, d'une façon générale, il est convenu de ramener la neutralité à la qualité des choses (comme un corps neutre en physique, ce qui ne présente aucune électrisation, ou, dans le règne animal, les abeilles ouvrières n'ayant pas de sexes), le Neutre⁵⁴⁸, selon lui, consiste plutôt à mettre quelque chose en état de *variation continue* (non plus l'articuler en vue d'un sens final). Par ailleurs, ce qui nous intéresse ici plus que tout, c'est que cet état de neutralité nous saisit, encore une fois, en tant que pur désir, au point qu'il ne peut être atteint que par pur désir de l'être. Ainsi, ce désir comme volonté pure, transcendant l'objet désiré, peut nous renvoyer à ce que nous avons déjà soutenu de la «machine désirante» selon G. Deleuze⁵⁴⁹ : c'est un *fonctionnement productif*, indifférent quant à la possessivité de l'objet désiré comme œuvre d'un quelconque manque. D'ailleurs, R. Barthes n'hésite pas à l'affirmer en ces termes : «position exacte du Neutre, qui n'est pas absence, refus du désir, mais flottement éventuel du désir hors du vouloir-saisir»⁵⁵⁰.

⁵⁴⁶ Roland Barthes, *Le Neutre*, Cours au Collège de France [1977-1978], *op. cit.*, p. 31.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁴⁸ «Mythologiquement, le Neutre est associé à un «état» (pathos) faible, non marqué», *Ibid.*, p. 107.

⁵⁴⁹ Voir la partie de notre étude intitulée : «Machine désirante».

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.

En poursuivant cette même vision de la neutralité, nous ajoutons qu'il ne s'agit nullement d'un état d'oisiveté, où l'on suspendrait toute aspiration à l'action : ce serait céder au sens courant qu'on ne cesse d'attribuer à ce terme. Or, conçue avant tout comme *volonté de puissance*, il n'est ni un être ni un devenir, mais un *pathos*, voire une passion de la différence : «*Ce pouvoir d'être affecté* ne signifie pas nécessairement passivité, mais *affectivité*, sensibilité, sentiment [souligné par nous-même]»⁵⁵¹. Il en va d'un état intensément actif, et par conséquent susceptible de faire l'objet de dispositions créatrices. Notons que cette définition attribuée au Neutre par R. Barthes nous emmène par ailleurs à ce que celui-ci conçoit sous le nom d'«existence minimale»⁵⁵², état auquel répond cette *légère existence* qu'évoquait justement J.-J. Rousseau⁵⁵³ lors de son réveil, et dont le sens nous sera d'une extrême utilité pour le reste de notre étude. En effet, cette idée ne renvoie pas moins à une autre modalité que notre linguiste reconnaît à l'état de neutralité : il s'agit, en gros, d'exprimer sa présence de la façon la plus discrète qui soit, et sans gêner ne serait-ce que du regard l'autre, ou encore son entourage environnant. Cette attitude tend à réduire l'existence à ses attributs les plus essentiels, afin de pouvoir «se remplir» - pour reprendre l'expression de J.-J. Rousseau - de ce qui nous entoure, et se laisser pénétrer par les événements qu'il nous est donné de vivre : «on pourrait définir l'état, le pathos, tel qu'il est visé ici : l'existence minimale la plus forte : l'existence non pas simple (il ne s'agit pas d'un sentiment primitif), mais dépouillé d'attributs»⁵⁵⁴. Aussi, «existence minimale» signifiera cette part du monde en nous-mêmes en tant qu'affectivité, qui présuppose de réduire nos déterminations au profit de l'effet que produisent les choses sur nous. Une tel mode d'existence ne prend pas le monde «de trop», d'autant qu'il est souvent question de l'œuvre d'un moment ; celui où est suspendu tout jugement, où l'opinion sur les choses importe peu. Il en va de même, en l'occurrence, pour ce qui est du silence, exemple d'état évoqué également par R. Barthes dans ce sens : au simple fait de s'en tenir au sens originel du terme *silere* - qui signifie tranquillité, absence de mouvement et de bruit - on renvoie à une sorte de virginité intemporelle des choses, un état sans paradigme, sans signe⁵⁵⁵.

À la lumière de ce qui vient d'être dit, il nous est possible de déceler dans les rêveries de J.-J. Rousseau une autre dimension. Mais avant d'énoncer ce qui l'en est, il serait utile ici de

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 111. Force est de constater qu'on retrouve la même expression «pouvoir d'être affecté» chez Gilles Deleuze dans *Dialogues, avec Claire Parnet, op. cit.*, p. 74. Mais cela ne devrait pas nous étonner pour autant ; car comme nous aurons l'occasion de le montrer, R. Barthes, notamment dans ses études sur le Neutre, ne manque pas de reconnaître l'apport considérable de G. Deleuze dans ce champ de recherche précisément.

⁵⁵² Roland Barthes, *Le Neutre, op. cit.*, p. 111.

⁵⁵³ J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁵⁴ Roland Barthes, *Le Neutre, op. cit.*, p. 111.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 49.

rajouter quelques notes concernant les conditions de sa retraite. En réalité, quand celui-ci se retire dans l'île de Saint-Pierre, au nord du lac de Neuchâtel, afin de jouir d'une solitude tant souhaitée, il se contentait de ne rien déballer, n'emmenant ni livres, ni écritoire. Il s'agit d'une retraite biennoise réelle, bien loin de la fantasmagorie⁵⁵⁶. Mais signalons à cet égard, que comme on aurait tort de le croire, cet isolement est loin d'être impulsif ; bien au contraire, cette retraite est si dûment programmée, si maîtrisée qu'il se résolut d'y être avec sa gouvernante, le receveur (hôpital de Berne), sa famille et ses domestiques⁵⁵⁷. Ainsi, la solitude recherchée ne relève donc pas d'une retraite totale et complètement détachée de la sphère sociale. En arrivant à garder cette «distance convenable»⁵⁵⁸ vis-à-vis d'autrui, il parvient, par là, à gérer l'afflux venant de l'extérieur, (J.-J. Rousseau est visité par des rives voisines le dimanche), si bien qu'aucun débordement par le social n'est laissé. C'est dans ce sens qu'au yeux J.-J. Rousseau, le receveur, sa femme et ses domestiques - ayant été en vérité tous «de très bonnes gens et rien de plus»⁵⁵⁹ - n'étant particulièrement pas intellectuels, ne nuisaient pas à sa retraite. Car là encore, si résistance il y a, ce serait toutefois contre la «spécialisation» de l'intellect et non pas contre l'intellect en tant que tel⁵⁶⁰. Cela ne se justifie-t-il pas de plain-pied quand J.-J. Rousseau, auteur de ces rêveries, commençait, au moment de sa promenade, à nommer et à répertorier les plantes qu'il rencontrait sur son chemin, activité ne faisant jusque-là jamais partie des ses préoccupations ?⁵⁶¹

Nous pouvons désormais conclure que la retraite, ainsi menée, admet comme principale finalité la recherche d'une certaine neutralité, laquelle n'est pas dissociable d'un «dosage de l'altérité»⁵⁶². Inscrit dans la perspective d'une assimilation meilleure de ses contemporains, ce *dosage* implique la recherche d'un positionnement faisant l'objet d'un centre de gravité, ou encore d'un point d'équilibre dynamique entre soi et autrui. Cet acte de soustraction des agitations sociales qui s'avère prémédité par J.-J. Rousseau ne constitue donc pas tant une inhibition de celles-ci, qu'il en est le régulateur par excellence. Ajoutons, au demeurant, que vue de la sorte, l'expérience du Neutre n'est pas sans conséquences sur notre compréhension de la subjectivité ; en l'espace d'un instant, en tant qu'elle présuppose un abandon à une douce

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p.179.

⁵⁵⁷ J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁵⁸ Roland Barthes, *Le Discours amoureux, Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976*, suivi de *Fragments d'un discours amoureux : inédits*, avant-propos d'Éric Marty, présentation et édition de Claude Coste, Paris, Le Seuil, 2007, coll. «Traces Écrites», p. 552. Cette notion que R. Barthes emprunte à l'ascétisme des moines, renvoie aux formes de sociabilité assurant un certain compris entre vie collective et vie individuelle.

⁵⁵⁹ J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ Voir «septième promenade» in J.-J. Rousseau, *op. cit.*

⁵⁶² *Ibid.*, p. 181.

amnésie passagère, estompe - comme nous l'avons vu à travers le réveil de J.-J. Rousseau - l'individualité tout entière. Nous pourrions même aller jusqu'à affirmer qu'elle admet comme visée principale la quête d'une attitude dont l'objet n'est pas seulement autrui, mais un certain rapport qui soit convenable au présent et à ses impératifs. Il n'est pas étrange à cet égard, que R. Barthes lui-même considère le Neutre, en partant de sa propre expérience en tant que linguiste, comme une façon de chercher son «propre style de présence» aux luttes de son temps⁵⁶³. Enfin, c'est dans cette proportion que cette notion, telle que nous l'avons abordée, est susceptible de retenir notre attention quant à notre compréhension du contemporain, en ceci qu'elle rejoint une de ses conditions éthiques selon nous.

⁵⁶³ Roland Barthes, *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 33.

Conclusion

Le lecteur se sera sans doute demandé, à aborder à première vue les cas d'étude choisis, ce que les états nietzschéens, la sentimentalité atmosphérique de R. Musil, et la retraite de J.-J. Rousseau auraient à voir avec nos postulats de départ, à savoir l'expérience subjective du temps et plus spécifiquement le problème du contemporain. Que ce soit le cas ici, cela n'aurait rien d'étonnant pour nous, tant que nous n'avons pas encore confronté les extraits de textes en question à la lumière de la vision deleuzienne de la subjectivité retenue du chapitre précédent⁵⁶⁴. Cependant, les examiner a priori - tel que nous l'avons d'ailleurs souhaité initialement - sous la supposition d'une expérience de *partage des temps*, implique inévitablement des constats que nous ne pouvons ignorer ; c'est à se demander en quoi nos cas d'étude font l'objet de rapports de contemporanéité impliquant, au sein d'une même et unique temporalité partagée, l'ensemble des acteurs parties prenantes de ces expériences.

Evoquons-les de nouveau : pour ce qui est de l'expérience de la *shyze* attribuée au sujet-nietzschéen, «les noms de l'histoire» s'annoncent comme constitutifs d'un moi de nature multiple, identifiés comme *successions d'états*. Et nous avons montré, à ce propos, le fonctionnement intrinsèquement contemporain de ces états tel que garanti par le phénomène des «machines désirantes». Pareillement, bien au-delà d'un quelconque phénomène extérieur, le scarabée traversant la main d'Ulrich se fait *état* : il en va d'une scène vécue qui se meut étrangement en une intériorité, aussi indéterminée que celle prônée par R. Musil. Du reste, il nous a été donné enfin de percevoir comment J.-J. Rousseau, à travers les états recherchés - soit la neutralité en première instance - fait de ses *affectations* champêtres le principal catalyseur animant son dialogue introspectif avec ses contemporains.

Deux principaux constats peuvent être retenus de ce cela :

- Premièrement, la particularité du sujet dont il est question ici ne peut que nous inciter à éliminer avec certitude toute hypothèse relevant d'un régime de contemporanéité du type «*x du même temps que y*» : c'est qu'il s'agit de situer le déroulement effectif de ces expériences au sein de la *durée* propre à une subjectivité en devenir, à caractère hétérogène et multiple, et qu'on ne peut d'ailleurs s'empêcher de reconnaître à l'ensemble des cas évoqués. Là encore, si expérience de partage des temps il y a, qu'elle soit vécue dans l'immédiat (Nietzsche, Ulrich) ou après-coup (J.-J. Rousseau), elle implique, non pas un rapport de concordance de temps - avec un sujet qui soit séparé du objet - mais suppose plutôt l'un comme incluant (ou étant affecté par) l'autre. C'est dans cette mesure que ces expériences vérifient du moins, et comme

⁵⁶⁴ D'ailleurs, il s'agit là de ce à quoi nous nous consacrerons dans l'étape qui suit.

nous nous efforçons de le montrer dans le chapitre suivant, le corpus théorique traité précédemment autour de la subjectivité comme *devenir*.

- Deuxièmement, ce qui est, reconnaissons-le, plus que tout mis en exergue dans l'étude préliminaire menée autour de nos cas d'étude, c'est une disposition particulière à éprouver des états dont l'objet varie selon les contextes ; une disposition qui va de pair avec la recherche d'une certaine *affectivité*. Sous cette réserve, si on prend en compte l'inévitable dimension affective de l'Aiôn, et ce que cela implique comme états subjectifs multiples et décentrés, il n'est pas exclu de déceler au travers nos cas d'étude les attributs propres à de véritables expériences d'un temps qualitatif, pure⁵⁶⁵. Compte tenu de cela, les réduire à une vision uniquement d'ordre temporel risque de nous conduire à des considérations d'ordre chronologique, voire historique, et dont la vision causale s'avère être incompatible avec de telles expériences qui se veulent plutôt un jaillissement d'«entre» les choses (*entre* Nietzsche et les noms de l'histoire, J.-J. Rousseau et ses contemporains, Ulrich et le scarabée), et aucunement restreintes à une individualité exclusive.

Ainsi, voilà qui, convenons-en, pourrait laisser place à un examen plus approfondi des cas d'étude traités, impliquant de près l'appréhension que nous voudrions attribuer à l'expérience d'un contemporain créateur, et dont le sens s'éclaircira progressivement au fil des pages qui vont suivre. C'est maintenant en les soumettant au prisme de l'édifice conceptuel ainsi bâti que nous tâcherons, non sans quelque précaution, à vérifier la manière dont ces expériences, de par leur aspiration à une forme de contemporanéité, font aussi l'objet d'une disposition créatrice.

⁵⁶⁵ Voir la partie de notre étude intitulée : «De la multiplicité au subjectif».

5^{ème} partie : Mode de présence, états : être contemporain

Introduction

Une fois avoir esquissé quelques considérations préliminaires autour des cas d'étude choisis, il est temps, maintenant, de les situer dans le contexte de nos interrogations autour du contemporain. Nous supposons que, dans la mesure où ces expériences laissent résonner, à plus d'un égard, certains concepts relatifs aux expériences de partage des temps élucidées plus haut, leur étude appellera forcément un examen s'appuyant sur le corpus conceptuel deleuzien que nous avons pris le soin d'exposer précédemment. Nous soulignons par ailleurs, en les confrontant théoriquement les unes aux autres, la manière dont ces expériences pourraient faire l'objet d'une disposition créatrice, ce qui reviendra à opérer les concepts que nous avons jusque-là retenus⁵⁶⁶, et les féconder dans le sillage de notre démarche démonstrative autour du «contemporain créateur». Cela convergera vers ce à quoi nous voudrions aboutir, à savoir la perspective de valoriser le rôle prépondérant que joue la notion d'*état* et qui constitue, comme nous souhaitons le vérifier, la notion-clé articulant fondamentalement ces expériences.

Que ce soit pour ce qui est du cas des états nietzschéens, de la quasi-équivalence de l'«événement» et de l'«état» chez Ulrich, ou encore des rêveries solitaires de J.-J. Rousseau, nous ferons remarquer, que plus d'une condition (psychologique, éthique) favorisant ces expériences, nous renvoient à celles relatives à l'étude du phénomène du temps⁵⁶⁷. Si, comme nous l'avons explicité à plus d'une reprise, il y a une évitable corrélation, voire une interdépendance entre notre sens de la durée et celui des affects tels que définis, il sera à chaque fois question de montrer dans quelle mesure ces expériences, bien qu'elles favorisent la primauté de l'*affectivité*, ne sont pour autant au fond dissociables (ne serait-ce que par les paramètres subjectifs les régissant à priori) d'une expérimentation du temps court : l'Aiôn.

De plus, au fur et à mesure que nous avançons dans notre étude, et en nous arrêtant, à chaque fois qu'il sera nécessaire de le faire, sur certaines caractéristiques communes propres à nos cas d'étude (comme la *schyze* et l'expérience du Neutre), nous nous retrouverons de plus en plus enclin à nous exprimer en termes de *mode de présence*, plutôt que de «subjectivité» proprement dite. C'est qu'à examiner de près les passages cités, nous nous rendons compte, chemin faisant, qu'il s'agit plus de quelque chose de l'ordre d'un «art de vivre», ou encore d'une conduite éthique, que d'une quelconque activité téléologique⁵⁶⁸. Autrement dit, à mesure que ces expériences aspirent, comme nous le montrerons, à un entretien affectif avec

⁵⁶⁶ Nous revoyons ici aux concepts retenus à travers la partie de notre étude intitulée : «De la multiplicité au subjectif», à savoir l'*actuel*, le *virtuel*, le *devenir* et la *durée* comme multiplicité.

⁵⁶⁷ Voir la partie de notre étude intitulée : «Le temps conjugué».

⁵⁶⁸ Nous signifions par là les activités qui aspirent, dans leur intention même, à une quelconque fin, qu'elle soit pratique, fonctionnelle, ou autres.

le sensible, elles ne témoignent pas moins d'une certaine recherche d'*un style d'être au monde*.

Enfin, une fois qu'on aura réexaminé ces expériences à l'épreuve du présentisme ambiant et de ses attributs (tâche que nous estimons indispensable quant à une compréhension qui se veut actuelle de celles-ci) et en nous appuyant spécifiquement sur les thèses de B. Stiegler, nous montrerons qu'étudier l'un (les cas d'étude) au risque de l'autre (le présentisme) ne va pas sans apporter un éclairage supplémentaire non négligeable sur la nature profonde de ces expériences, ainsi que sur l'orientation qu'a prise un bon nombre d'études sur le contemporain⁵⁶⁹.

⁵⁶⁹ Nous faisons allusion ici à cette vague d'études actuelles constatant une «crise» de l'art contemporain. Nous en évoquerons quelques unes à chaque fois que l'occasion se présentera.

1 - Échange temporel, disposition créatrice : un état ?

1.1 - Discussions

Si nous tenons à vérifier en quoi nos cas d'étude proposent un modèle pratique représentatif d'une expérience de partage des temps, c'est dans la mesure où le régime de subjectivité qui les régit nous semble prolonger celui que nous avons précédemment élucidé sous l'égide de l'éclairage deleuzien. Nous pensons notamment, à ce propos, à la conception de la *durée* (comme subjectif *en devenir*), son caractère *multiple* et son inhérence aux *affects*. Ainsi, à partir de cette donnée commune qui trame les connexions souterraines de nos cas d'étude, il en découle une interrogation qu'on souhaiterait retenir comme véritable clé de lecture, et qu'il est possible de formuler dans un premier temps de la sorte : comment, un moi ainsi défini, établit un rapport (qu'il soit affectif ou temporel) avec l'autre (les «noms de l'histoire» pour Nietzsche, le scarabée pour Ulrich, les contemporains de J.-J. Rousseau) ?

Nous pourrions, à cet égard, partir d'un constat général caractérisant la totalité des cas d'étude : en effet, force est de reconnaître que l'objet de ces expériences, qu'il s'agisse de l'autre ou du dehors tout court, est rarement désigné comme entité dont l'existence est indépendante de la perception du sujet en question. C'est qu'aussi bien celles éprouvées par Nietzsche que par R. Musil ou J.-J. Rousseau, ces expériences présentent toutes, remarquablement, un dénominateur commun, à savoir une certaine quête d'*états intérieurs* vécus comme le réceptacle privilégié du dehors. Plus précisément, c'est toujours la recherche des états qui détermine principalement le rapport avec l'autre, lequel est retrouvé comme gravitant dans l'intériorité du sujet sous forme d'*affect*. Mais cela n'aurait pas été concevable si le moi, auteur des ces expériences, ne répondait pas aux critères que nous n'avons pas cessé de rappeler depuis peu : soit, un moi mis en crise, hypothétique, décentré, dissous⁵⁷⁰. Il en ressort, par conséquent, que ce qui s'y joue ne s'y inscrit pas à titre strictement individuel, mais oscille en quelque sorte entre l'acteur et l'objet en question. Cela, bien entendu, ne peut que nous renvoyer aux mécanismes propres aux «machine désirantes» : un sujet de nature résiduelle, pour qui l'autre fait moins figure d'une entité extérieure, qu'il en est le reflet aussitôt identifié comme un de ses états. Mieux encore : dans le sillage infra-subjectif (ou pré-individuel) animant la «machine désirante», tout fonctionne *en même temps*, si bien que le *partage* y est de fait.

En ayant avancé ces considérations préliminaires de la sorte, nous aurons pour le moins retenu une certitude, si capitale pour nous quant à l'avancement de notre raisonnement : *il nous faudra identifier la temporalité supposément commune, non pas comme partagé extérieurement avec le dehors, mais dans le tempo même faisant vibrer intrinsèquement les*

⁵⁷⁰ Voir la partie de notre étude intitulée : «Le sujet nietzschéen».

états recherchés. C'est ce que révèle, du premier coup, le croisement théorique découlant de nos trois expériences avec la supposition d'un partage des temps qui soit fécond, créateur.

Compte tenu de cela, nous pouvons désormais répertorier nos cas d'étude selon le mode de rapport supposément contemporain⁵⁷¹ qui les régit. En l'occurrence dans le cas d'Ulrich méditant, le champ d'interférence temporelle commun déterminant le personnage et le mouvement du scarabée, s'il y en a un, ne serait pas exclusivement réservé à son intériorité ; il flotte dans un interstice, un «entre-deux», suspendu quelque part entre celui-ci et ce qu'il perçoit. Si Ulrich est véritablement *affecté* par le mouvement du scarabée dans la mesure où toute la scène s'imprime en lui au gré d'un *état* ; c'est que tout rapport entre les deux, incluant de fait une temporalité échangée, ne peut être ni le propre de l'un, ni celui de l'autre, mais quelque part à la croisée des deux en tant que transcendés par ce rapport même. Nous pouvons même y voir les propriétés du «point mobile», défini comme zone de contact avec le monde⁵⁷². Dans ce sens, une certaine actualité des états intérieurs est valorisée par R. Musil, qui attribue à Ulrich la capacité d'échanger, voire de fusionner *affectivement* avec le monde extérieur et ses vibrations. Et seule une individualité fluctuante, indéterminée et dépourvue d'un centre pourrait se mouvoir en phase avec un mouvement de scarabée ; mais encore faut-il être *sans qualités*, perméable aux choses, afin d'en être capable. De là, une aspiration à une forme de neutralité (que nous avons formulée, dans le cas d'Ulrich, en termes d'*indifférence active*) caractérise également cette situation, autant que celle de J.-J. Rousseau : il en va d'une *remise à zéro* de ses dispositions perceptives, état se voulant favorable à recueillir davantage d'affects, et de solliciter par là «l'existence minimale» que celui-ci se dit éprouver d'un coup.

Dans ses lettres, Nietzsche, quant à lui, ne se dit pas tant avoir été contemporain de Dionysos, qu'il est carrément «devenu» celui-ci : il s'en est découvert un, comme étant un de ces *états*. Pour lui comme pour Ulrich, l'autre ainsi identifié semble être moins une individualité extérieure qu'une entité *affective* gravitant quelque part en eux-mêmes, correspondant à des bribes d'affects préalablement recueillis. Mais ce que nous voudrions souligner, ici plus que tout, c'est que ces échanges où baignent, dans une temporalité commune, des éléments hétérogènes, sont saisis sous le mode d'une *multiplicité fusionnelle* où, à l'instar d'un accord musical où les notes sont instantanément arrangées ; où sujet et objet s'estompent en faveur du *rapport* en question, de l'harmonie d'ensemble⁵⁷³. Il s'agit donc, comme nous avons essayé de le montrer à maintes reprises, d'un dépassement, d'une abolition de tout rapport perceptif reliant un sujet à un objet préétabli ; c'est que la *rencontre* en

⁵⁷¹ Nous en employons bien entendu ce terme en ce qu'il signifie pour nous l'idée de partage des temps.

⁵⁷² Nous nous sommes exprimé sur ce point à travers notre commentaire de la citation de Mireille Buydens, (*Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze, op. cit.*, p. 101), et ce dans le sous-chapitre intitulé «Face à l'irrésistible *tempo* des œuvres».

⁵⁷³ Voir la page 119 de ce texte.

question, la composition des rapports, est d'entrée de jeu génératrice d'un nouveau moi et de son objet⁵⁷⁴. Aussi, il y a lieu de relever dans cette «série d'états» éprouvée par Nietzsche une réelle *désobjectivation* : il en va de se laisser traverser par la «virtualité multidimensionnelle de l'Aiôn»⁵⁷⁵, transformant le sujet-Nietzsche en un cortège d'individuations possibles. Nietzsche ne parvient-il pas ainsi à «redevenir» antique, grec, avant tout grâce à ce «présent» expérimental, vivant, *inventé* ?

De la même manière ou presque, l'état valorisant un présent continu et «sans succession», recherché par J.-J. Rousseau, est susceptible d'être conçu sous l'égide de l'expérience de la *durée pure* au sens bergsonien⁵⁷⁶. En effet, la longue introspection à laquelle s'est livrée J.-J. Rousseau, éprouvée surtout sous forme de rêveries, connaît, comme nous avons déjà essayé de le montrer, un moi problématique et dont la délimitation des contours reste difficile à cerner. Un échange temporel avec ses contemporains ne s'est donc pas établi dans l'immédiat : il est retrouvé *après-coup*, grâce à ce même «temps disponible» que celui-ci aurait dû tirer de sa retraite solitaire. Dans ce cas, si partage des temps il y a, ce ne serait pas alors celui que procurent les agitations sociales «en temps réel», pas plus que celui de partager «le même temps» (chronologique) que d'autres individualités. L'état de neutralité ainsi défini, peut être considéré comme une condition éthique de cette expérience de retraite, ce qui revient à penser, dans ce cas, qu'on ne peut partager *vraiment* son temps qu'avec un «bout de nous-mêmes» identifié comme «autre» resté jusque-là étranger, prenant la forme d'une *affectivité* tellement débordante qu'elle nous transcende. L'introspection menée par J.-J. Rousseau révèle par ailleurs qu'établir un lien qui serait constructif, créateur, avec ses contemporains, revient à les soustraire d'un présent commun censé nous réunir chronologiquement, pour les ramener à une temporalité intérieure pure, autant que celle recherchée par celui-ci. Ainsi - et comme nous aurons l'occasion de le montrer d'une manière plus approfondie - c'est en vertu d'une telle multiplicité qualitative, que la subjectivité de J.-J. Rousseau «rumine» ses contemporains en les réinventant sous forme d'affects que l'on pourrait qualifier de *résiduels*⁵⁷⁷.

Un autre fil conducteur mériterait aussi d'être souligné : nous remarquerons la curieuse teinte de *schyze* caractérisant l'ensemble des trois cas d'étude. Cela n'est pas à notre sens anodin : il nous suffira de nous référer derechef au *dédoublement* lequel est le propre de cette perpétuelle scission du temps séparant notre perception actuelle des choses et son double

⁵⁷⁴ Comme si, dans le sillage de la rencontre, de la composition des rapports directs se constituait un troisième individu, dont le sujet et l'objet n'étaient plus qu'une partie.

⁵⁷⁵ Elisabeth Rigal, «Désobjectivation», in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze, op. cit.*, p. 76.

⁵⁷⁶ Voir la partie de notre étude intitulée : «Durée et multiplicité»

⁵⁷⁷ Par «résiduel» nous signifions qu'il ne s'agit pas d'une affectation instantanée (comme celle d'Ulrich par exemple), mais plutôt de réhabilitation, de réévaluation d'affects déjà là ; soit, des «affects-souvenir» aurait dit G. Deleuze.

virtuel qui lui correspond ; soit, son *opération fondamentale* selon G. Deleuze. De plus, ajoutons que ce processus, comme nous l'avons déjà montré, entraîne forcément le dédoublement du réel ; ainsi, ne nous étonnons pas de constater certains états délirants des rêveries J.-J. Rousseau (le champ du virtuel étant ses contemporains), celui de Nietzsche (les noms de l'histoire), ou le choix même de R. Musil d'attribuer à ses personnages cette *schyze*, faisant qu'ils sont tellement submergés par les forces du dehors, qu'ils se trouvent dépossédés de leur moi (la perception relative au passage du scarabée comme *actuel* et l'événement comme *force virtuelle*). Ces états ne s'avèrent être que l'expression la plus directe de la subjectivité en tant que conscience de sa pluralité, c'est-à-dire de ce qu'elle a d'*impersonnel*. En effet, concluons que l'identification de l'autre comme état éprouvé ne peut être effectuée sans une certaine *dissolution* du moi, ramenant «tout» à lui-même au point de se multiplier. Ainsi est-ce dans cette optique que nous supposons, à travers ce champ où les choses sont enveloppées par une temporalité intermédiaire *qualitative*⁵⁷⁸, que l'idée d'une contemporanéité *créatrice* pourrait voir le jour.

1.2 - Solitude peuplée, rencontres

Toujours à la croisée de nos cas d'étude, nous nous proposons de relever cette fois-ci une autre constante traversant les trois en filigrane, et qui n'est pas des moindres. C'est que, qu'il s'agisse du cas d'Ulrich observant le scarabée, des promenades de J.-J. Rousseau, ou encore de Nietzsche tenant sa plume, remarquons qu'il est toujours question d'expérience éprouvée dans un moment de solitude. Nous sommes enclin de penser, à ce prix, que ces expériences leur étaient possibles dans la mesure où ils ont consacré du temps à leur *vie intérieure*, ce qui aurait peut-être favorisé chez eux l'expression des états recherchés en question. C'est pourquoi nous montrerons ici que ces activités solitaires, et ce qu'elles entraînent comme conséquences sur l'état subjectif des concernés, répondent parfaitement aux critères mêmes de ce que G. Deleuze appelle la «solitude peuplée»⁵⁷⁹.

Cette idée est que les rencontres fortuites ne se font forcément pas en errant dans la rue, ou en fréquentant les lieux publics quels qu'ils soient, mais à travers un état de solitude éprouvé où l'on rencontre des figures, des idées, des événements, des entités, des mouvements⁵⁸⁰. Alors, ainsi défini, il nous semble non sans quelque précipitation, qu'à partir de cet état de solitude peuplée comme possibilité de faire des rencontres infra subjectives, pré-individuelles, il est déjà possible de discuter une forme de contemporanéité faisant l'objet d'une disposition

⁵⁷⁸ Il s'agit là de l'Aiôn comme temporalité purement qualitative. Nous reviendrons plus explicitement sur cette idée plus loin.

⁵⁷⁹ Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet*, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

créatrice⁵⁸¹. À cet égard, les rêveries de J.-J. Rousseau en sont un exemple pratique frappant : solitaire et livré à lui-même, il lui a été possible de «rencontrer» de nouveau les autres, ses prochains, retrouvés sous l'expression intérieure d'*affectation* émanant de ses souvenirs. En attribuant à ses promenades un parcours essentiellement intérieur, il s'agit donc d'actualiser un passé vécu où les événements, les imprévus, ne sont autres que la succession d'états par lesquels il passe. Cette solitude peuplée peut justement être expliquée comme étant la mise en œuvre d'une subjectivité plurielle et hétérogène, où jaillissent des affects, des impressions, des rêveries et des états divers. Et livré à une retraite solitaire, loin des agitations sociales, l'on favorise en quelque sorte la réalisation de ce processus, et l'autre à émerger «de» et «en» nous. Précisément, il s'agit de l'état d'une subjectivité où les potentialités pré-individuelles remontent à la surface, se substituent à un sujet unidirectionnel et laissent libre cours à une confrontation de forces virtuelles : une sorte de rumination exhaustive des affects. C'est dans ce sens que dans sa solitude peuplée, l'écrivain ou l'artiste - nous apprend G. Deleuze d'une manière générale - expérimente sur un mode transcendantal le voyage immobile, la conquête étonnante d'un «absolu local»⁵⁸².

Les réseaux sociaux de communication - non connus par G. Deleuze de son vivant - nous offrent aujourd'hui des situations de solitude peuplée. Mais en étant faussement interactifs et socialisés, ils inhibent, par là même, les supposées promesses créatrices de cette solitude. C'est qu'un appareil communicant à la main, ou encore livré à l'usage d'un réseau social, on n'est pas *vraiment* aussi seul que l'on croit. Dans un certain sens, on en arrive à une solitude dont le peuplement est quelque part programmé, contrôlé ; étant fondamentalement causaux, les types d'interaction en question s'opposent qualitativement à la nature des rencontres prônées par G. Deleuze, qui se veulent plus des «retrouvailles intérieures» après-coup allant de soi vers soi, une autostimulation (décider de se livrer à la solitude), ou encore un *motif* se substituant à toute loi causale au sens de R. Musil. Si l'on s'en tient à ces technologies de communication, on est contraint de concevoir autrement les fondements romantiques de la solitude. À suivre la logique deleuzienne, ce n'est que loin des réseaux numériques, qu'on peut établir des connexions qualitatives avec des êtres en tant que flux, *devenir*. Autrement, on demeure inévitablement, aussi longtemps que l'on est pris dans la trame des réseaux, voué inévitablement à être potentiellement *du même temps* que les autres et rien de plus. Car à se

⁵⁸¹ Ces rencontres sont pré-individuelles car ce sont elles qui déterminent le sujet et non le contraire (voir la partie de notre étude intitulée «machine désirante»). Du reste, de la dimension créatrice de la solitude peuplée, G. Deleuze prend l'exemple de Godard en disant : «c'est un homme qui travaille beaucoup, alors forcément il est dans une solitude absolue. Mais ce n'est pas n'importe quelle solitude, *c'est une solitude extraordinairement peuplée. Pas peuplée de rêves, de fantasmes ou de projets, mais d'actes, de choses et même de personnes. Une solitude multiple, créatrice* [souligné par nous-même]». Gilles Deleuze, Texte initialement paru dans les Cahiers du Cinéma n°271, novembre 1976.

⁵⁸² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, t. 2, Paris, Minuit, Paris, 1980. p. 474.

fier au sens conventionnel du contemporain, ne sommes-nous pas forcément en quelque sorte tous passivement synchronisés les uns avec les autres, en tant que soumis à la même temporalité numérique des réseaux ? En revanche, la dimension créatrice de cet état de solitude peuplée tel que le revendique G. Deleuze, réside justement en ce qu'il est, avant tout, une *disponibilité* d'esprit, que les réseaux d'ailleurs, comme nous le montrerons dans une étape ultérieure, court-circuitent en le *socialisant*. Sans admettre forcément une finalité quelconque (créer, produire, etc.), cet état de solitude peuplée constitue cette condition éthique, préparation psychologique consciente qui permet (en faisant face à une temporalité commune et passivement subie) les possibilités d'émergence d'un présent individuel, nouveau, horizon d'une éventuelle singularité. Il est question, somme toute, de substituer à cette multiplicité sociale, quantitative, une multiplicité qualitative dont fait preuve le cas de toute «machine désirante» se voulant comme tel. Nous y reviendrons d'une manière plus détaillée au moment opportun.

1.3 - Sujet/objet : scission abolie

À ces constantes traversant communément nos cas d'étude, viendrait sans doute s'ajouter un réel dépassement des paramètres régissant toute relation empirique qu'on doit au corrélationnisme au moins depuis Kant, à savoir la scission : sujet /objet. Mais cela ne devrait pas susciter notre étonnement pour autant : l'univers conceptuel autour du subjectif caractérisant l'intégralité de nos cas d'étude se démarque clairement de tout sujet prédéterminé à l'instar du *cogito* cartésien. Il suffirait, à cet égard, de rappeler la vision nietzschéenne du sujet précédemment exposée⁵⁸³ : l'homme est conçu comme étant un *produit* (et non une donnée), incarnant un flux processuel, au point qu'on a tort de parler de «sujet» proprement dit. Le subjectif serait ce magma de forces grouillantes, un degré de puissance, ou encore un chaos hétérogène où gravitent des sensations et des affects. C'est alors qu'à s'en tenir à un moi dissous, la préexistence d'une intériorité psychique facultaire (faculté du goût, désirer, etc.) est une conception à écarter d'emblée. Deleuze-Guattari, en écrivant «il n'y a pas de moi-Nietzsche qui [...]»⁵⁸⁴, ne signifient pas autre chose qu'à dissiper ce malentendu donnant à croire que le *délire* nietzschéen a trait à une quelconque «histoire personnelle». Il en va de même pour Ulrich et sa manie d'un monde *sans qualités* : c'est dire qu'il n'y a pas un moi proprement dit, en tant que déterminé a priori par un caractère : l'*homme sans qualités* serait le reflet immédiat des contingences et des expériences qu'il

⁵⁸³ Voir la partie de notre étude intitulée : «Le sujet nietzschéen».

⁵⁸⁴ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : l'anti-œdipe*, op. cit., p. 28. Extrait du même passage cité dans le sous-chapitre intitulé «Machine désirante».

suscite, matière matricielle prête à épouser «la forme du premier monde venu»⁵⁸⁵. Penser ce type de rapport aux choses, sous l'égide du pouvoir métamorphosant des affects et de leurs corollaires les états, revient à la considération d'un dedans qui soit moins une intériorité opaque qu'une constante perméabilité active au monde. C'est dans ce sens que, surtout pour ce qui est du cas de R. Musil et de J.-J. Rousseau, étant les deux en quête d'*états*, il s'agit de l'expression d'une *vie intérieure* ondoyante et vaporeuse. Ainsi, l'objet auquel ils aspirent est entendu, non pas comme un élément qui se donne à être conquis et dont la provenance serait due à un dehors distinct, mais plutôt identifié comme le *motif*⁵⁸⁶ (au sens de R. Musil) de leur sentimentalité. Sauf qu'à partir d'un moi aboli, comment pouvons-nous, malgré tout, situer ontologiquement ces expériences ?

Pour ce faire, il nous faudra relever dans ce contexte d'étude une si remarquable mise en crise de ce qui relève du «personnel» comme du «privé», ce que prône d'ailleurs avec force la philosophie du devenir de G. Deleuze. En effet, il y aurait à signaler quelque chose de l'ordre de l'*impersonnel*, laquelle exprime un «débordement» affectant notre capacité à saisir le monde, un état où les choses semblent s'offrir à nos sens comme «de trop». À ce propos d'ailleurs, il nous semble que le choix de R. Musil de s'exprimer en termes d'«événement» pour qualifier la scène décrite en question n'est pas anodin, en ce qu'il vérifie curieusement la définition faite par G. Deleuze de ce même concept. Car pour notre philosophe, allant au rebours de ce que laisse croire le sens courant que revêt ce terme, un *événement* ne signifie en rien le chaînon d'un enchaînement causal de faits ; ce sera plutôt une effectuation dont le degré varie selon que l'on est transcendé ou pas par l'«instant impersonnel» suscité, bifurquant à son tour en un encore-futur et un déjà-passé. Ainsi, dans le cas d'Ulrich, c'est le moi qui est submergé par un flux débordant de singularités pré-individuelles qu'il peine à contenir⁵⁸⁷.

On en arrive à un rapport au sensible dont l'effectivité en question n'est pas réservée exclusivement à un sujet comme dépositaire privilégié de cette expérience, mais plutôt à un

⁵⁸⁵ Robert Musil, *L'homme sans qualités*, op. cit.

⁵⁸⁶ Nous pouvons souligner ici que l'idée du *motif*, formulée par R. Musil, présente une parenté remarquable avec le sens qu'attribue G. Deleuze à l'«événement».

⁵⁸⁷ Force est de constater que le terme «événement», employé par R. Musil pour qualifier la scène du passage du scarabée, obéit à une des définitions qu'attribue G. Deleuze à ce même mot. Citons-le : «dans tout événement, il y a bien le moment présent de l'effectuation, celui où l'événement s'incarne dans un état de choses, un individu, une personne, celui qu'on désigne en disant : voilà le moment est venu ; et le futur et le passé de l'événement pris en lui-même, qui esquivent tout présent, par ce qu'il est libre des limitations d'un état de choses, étant impersonnel et pré-individuel, neutre, ni général ni particulier, eventumtanum... ; ou plutôt qui n'a d'autre présent que celui de l'instant mobile qui le représente, toujours dédoublé en passé-futur, formant ce qu'il faut appeler la contre-effectuation. Dans un cas, c'est ma vie qui me semble trop faible pour moi, qui s'échappe en un point devenu présent dans un rapport assignable avec moi. Dans l'autre cas, c'est moi qui suis trop faible pour la vie, c'est la vie trop grande pour moi, jetant partout ses singularités, sans rapport avec moi, ni avec un moment déterminable comme présent, sauf avec l'instant impersonnel qui se dédouble en encore-futur et déjà-passé». Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Edition Minuit, 1969, pp. 177-178. Pour ce qui est d'Ulrich, c'est le deuxième cas qui correspondrait plus à l'état de son intériorité.

rapport né du milieu⁵⁸⁸, gravitant entre les deux, où l'un n'est que la supposition potentielle de l'autre. Au final, si, compte tenu de cela, nous extrapolons le tout sur notre compréhension du phénomène du partage des temps, l'aspect problématique de sa dimension subjective se révèle de nouveau à nous ; c'est qu'il ne se donne plus à être pensé à partir d'un sujet d'un côté et le temps comme objet assujetti (ou l'objet temporel selon E. Husserl) de l'autre, mais à partir d'une même et unique conscience d'une *durée intérieure* mêlée à un dehors, attribut fondamental d'une zone de subjectivité multiple. Le mouvement du scarabée identifié par Ulrich comme étant un de ses états demeure à nos yeux l'exemple le plus significatif dans ce sens.

2 - Mode de présence vs présentisme

2.1 - La durée intérieure au risque de la destruction du temps

Maintenant que nous avons parcouru certains sentiers conceptuels propres aux expériences étudiées, nous estimons disposer d'assez de données pouvant nous fournir les armes conceptuelles nécessaires à une compréhension meilleure des enjeux du contemporain tel que nous les connaissons aujourd'hui. Cela nous incitera, par ailleurs, à poser ses fondements théoriques autrement, ou encore d'une manière plus ajustée, plus approfondie. À s'en tenir aux atouts conceptuels des expériences concernées - et dont l'étude menée nous a révélé les paramètres fondamentaux⁵⁸⁹ - il nous est possible de les aborder à partir de ce que nous avons retenu comme notions relatives au présentisme, ce qui revient, en quelque sorte, à reprendre notre réflexion sur le contemporain à la lumière de ces nouveaux postulats. D'autant que ces mêmes paramètres, compris comme les véritables acteurs de ces expériences, s'avèrent - comme nous tâcherons de le montrer ici - la cible d'un régime temporel quantitatif et consumériste.

Ainsi, si l'on prend ces expériences comme relevant d'une temporalité qui se veut être qualitative, qu'en est-il de leur place, aujourd'hui encore, par rapport à l'ordre du temps actuel et ce qu'il implique comme expériences du temps ?⁵⁹⁰

Une telle tâche ne va pas sans un examen préalable mené autour de la manière dont les modes de temporalité ambiants (dont principalement le présentisme) façonnent notre subjectivité en tant que mode d'être au monde. À ce propos, notre hypothèse est la suivante : nous supposons que cette survalorisation du contemporain qu'on connaît de nos jours, cet

⁵⁸⁸ G. Deleuze décrit ce processus à travers le concept du «rhizome» dans *Capitalisme et schizophrénie : l'anti-œdipe*, op. cit.

⁵⁸⁹ Nous en citons la *solitude peuplée*, l'*affectivité* et la *subjectivité multiple*. Pour en savoir plus, voir la partie de notre étude intitulée : «Discussions».

⁵⁹⁰ Voir les expériences du temps évoquées à travers la partie de notre étude intitulée : «Présentisme et expériences du temps».

extrême attachement à ce qui relève de l'actualité prosaïque, serait l'expression détournée d'un sujet qui peine à retrouver le sens d'un présent qui lui serait propre ; à se laisser emporter par une temporalité *intérieure* qualitative, confronté qu'il est à un temps devenu de plus en plus homogène et collectif. Cela étant avancé, il va falloir par la suite montrer dans quelle mesure le pouvoir globalisant et homogénéisant d'un temps présentiste et consumériste, constitue un obstacle pour ces types d'expériences là, et plus exactement, la façon dont il porte atteinte aux a priori psychologiques sans lesquels ces expériences ne peuvent être envisageables.

Signalons de prime abord un premier constat : l'exploitation industrielle du temps prônée par l'économie consumériste, libidinale, évoquée au début de notre étude, ne cesse d'instaurer, par les temps qui courent, le règne d'une temporalité fuyante et courttermiste. Et à partir du circuit intérieur reliant le *subjectif* à la *durée*⁵⁹¹, il nous est désormais possible d'analyser ce qui arrive au juste à la subjectivité ainsi qu'à la conscience à l'épreuve de cette temporalité. Nous vérifierons, chemin faisant, qu'un problème de «saisi» de la temporalité ne va pas sans entraîner une problématique de l'affectivité. À cet égard, une vision stieglérienne de la question apportera assurément un éclairage utile dans ce sens.

Le phénomène de la *destruction du temps*, signalé par B. Stiegler, se joue au niveau de la *synchronie* et la *diachronie*⁵⁹², et que l'on fait souvent l'erreur d'opposer tandis qu'il va falloir plutôt les raisonner par composition. La langue est ici comprise comme : «l'articulation d'une diachronie et d'une synchronie, c'est-à-dire la composition de deux tendances qui sont aussi des forces, par la composition desquelles se produit un processus dynamique»⁵⁹³. En effet, la destruction du *synchronique* et du *diachronique* revient à une forme de «dé-composition» du *je* et du *nous*, et ce, par l'incitation acharnée à la consommation, c'est-à-dire l'exploitation systématique des instruments de fabrication de la demande. Cela prend forme de la meilleure des façons dans la situation où l'on est entièrement livré à une émission télévisée : face à l'écran, loin de penser que l'on n'est exposé qu'à des images qui défilent, nous consommons un bien économique appartenant à la catégorie des *objets temporels* ; soit, par exemple, un objet «temporel industriel». Or, nous rappelons qu'un objet temporel est défini par E. Husserl comme l'objet d'une conscience de temps qui s'écoule simultanément avec le temps de la conscience en question⁵⁹⁴. Nous pouvons, dans notre contexte d'étude, comparer ce phénomène à la temporalité du scarabée : parfaitement synchronisée avec la conscience d'Ulrich. Autrement dit, il en va d'une forme d'instantanéité, de coïncidence partagée par

⁵⁹¹ Voir les conclusions que nous avons retenues dans la partie de notre étude intitulée : «Récapitulons».

⁵⁹² «Synchronie» et «diachronie» forment les fondements mêmes du langage d'après Ferdinand Saussure.

⁵⁹³ Bernard Stiegler, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁹⁴ Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, *op. cit.*, p. 36.

l'objet et la conscience qui lui est conférée, la conscience étant tout de même flux, écoulement.

L'exemple de la musique, comme nous l'avons montré à plus d'une occasion, rend compte au mieux de cette identification temporelle effectuée entre la conscience et son objet temporel ; un objet temporel est un tissu de *réentions* et de *protentions* ; dans le «maintenant» d'une mélodie, la note ne l'est que parce qu'elle retient en elle la note précédente, qui elle, à son tour, retient la note précédente⁵⁹⁵. En revanche, il y a lieu de signaler, à côté de cela, les objets temporels dits «tertiarisés» - ainsi nommés par B. Stiegler - et dont le fonctionnement rend compte de leur dimension destructrice : «les objets temporels tertiarisés c'est-à-dire enregistrés ou transitoirement transformés en signal contrôlable et diffusable (phonogrammes, mais aussi films et émissions de radio et de télévision), sont du temps matérialisé qui surdétermine les relations entre réentions primaires et secondaires en général, et permettent *ainsi*, à certains égards, de les contrôler»⁵⁹⁶. De cette façon-là, au moment habituel où il nous arrive de visualiser un film ou une émission télévisée, les temps de nos consciences fusionnent et rentrent en unisson avec l'objet temporel en question, qui ne font qu'un ; il s'agit d'une forme d'adhésion, laquelle conduit à une synchronisation entrant en opposition avec toute diachronisation possible : ainsi s'opère la dé-composition entre les deux⁵⁹⁷. B. Stiegler, en tenant compte de ce fait, renvoie aux mécanismes de ce phénomène de destruction du temps en poursuivant : «c'est l'exploitation industrielle du temps, à travers la cardinalité et la «calendarité» des industries culturelles, qui tend *structurellement et organiquement* à décomposer le synchronique et le diachronique – au sens où on entend dans le mot «décomposition» quelque chose de l'ordre de la nécrose. Autrement dit, c'est cette «calendarité» industrielle même qui détruit le temps»⁵⁹⁸. Il est à préciser ici que «calendarité», point final ou de départ donné à la semaine comme l'explique B. Stiegler, consiste, au sens large, à tout rituel faisant qu'un groupe humain, à un moment donné, se synchronise autour d'un dispositif quelconque⁵⁹⁹. Associé à la cardinalité⁶⁰⁰, les deux notions seraient d'une importance tel, qu'ils font l'objet des composantes fondamentales de toute civilisation, puisque

⁵⁹⁵ «Il (le son comme donnée hylétique) commence et il cesse, et toute l'unité de sa durée, l'unité de tout processus dans lequel il commence et finit, «tombe» après sa fin dans le passé toujours plus lointain. Dans cette retombée, je le «retiens» encore, je l'ai dans une «réention», en tant qu'elle se maintient, il a sa temporalité propre, il est le même, sa durée est la même». *Ibid.* p. 37.

⁵⁹⁶ Bernard Stiegler, *aimer, s'aimer, nous aimer, du 11 septembre au 22 avril, op. cit.*, p. 41.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁹⁹ «Entretien avec Bernard Stiegler», disponible en ligne à l'adresse : <http://www.local-contemporain.net/revue02/textes_originaux/bernard-stiegler.pdf> page consultée le 3 septembre 2012.

⁶⁰⁰ «Les formes qui sont à l'origine de l'écriture apparaissent en même temps que les pyramides, qui sont des lieux mortuaires, et forment des dispositifs d'orientation : cardinalité veut dire orientation». *ibid.*

de tout temps, ce sont les mêmes instruments qui permettent d'identifier les dispositifs calendaires et les dispositifs cardinaux (espace, astronomie, le ciel qui indique l'orientation, la saison et le mois).

Par ailleurs, même en évoquant de nouveau l'expérience du temps comme «distension de l'esprit» expliquée par Saint-Augustin, on comprend mieux les enjeux qu'endurent aujourd'hui la conscience du temps en tant que pure *intentionnalité*. En effet, ne peut-on pas dire que *l'attente* et *l'attention* - conditions mentales essentielles de cette expérience - sont les cibles privilégiées du capitalisme d'attention⁶⁰¹, lequel constitue une des formes effectives d'un présentisme généralisé ? C'est alors qu'au moyen de la technique de captation de l'attention propre aux mass-médias ayant comme visée de court-circuiter «ce temps de cerveau disponible»⁶⁰², la destruction du temps, soulignée par B. Stiegler, se montre indissociable d'une atteinte de la conscience, et selon un vocabulaire bergsonien, elle fait l'objet d'une inhibition de la *durée* et par conséquent, des conditions d'éclosion des potentialités subjectives. Par conséquent, dépourvu d'une temporalité authentique intérieure qui nous est propre - c'est-à-dire d'une capacité d'*attente* comme disposition d'esprit - notre perméabilité aux affects se trouve atteinte, ce qui se répercute inévitablement sur notre capacité à éprouver des *états*. Nul ne peut donc prétendre, dans ces conditions là, une expérience de partage temporel autant que nous l'avons précédemment décrite, pas plus d'un accès à l'*actuel* comme expression de présence perceptive envers les choses. C'est ce que laissent entendre ces propos en substance : «la tyrannie du court terme comprimerait l'espace. Le triomphe de l'immédiat rendrait impossible la vie au présent»⁶⁰³. De là, ces considérations actuelles autour de l'état perceptif du sujet en tant que tel ne peuvent que nous inciter à poser tout problème relevant de la concordance des temps - soit le contemporain au sens commun - d'un autre angle. Déjà, de telles questions suffisent pour que l'on se rende compte encore une fois de l'ambiguïté de cette question : n'est-ce pas qu'une des spécificités de la temporalité qui nous régit actuellement est le fait que, à l'image de toute expérience commune, elle demeure *collective* et éprouvée collectivement ? Ne va-t-elle pas forcément, sociale qu'elle est, au rebours de la temporalité intérieure supposément singulière de chacun ? Du reste, cette exploitation industrielle du temps à laquelle on est confronté ne s'arrête pas à cela : il en va ainsi d'une liquidation du désir⁶⁰⁴, dans le sillage duquel une certaine projection d'ordre

⁶⁰¹ Dans une perspective de pensée stieglerienne, nous faisons ici référence au capitalisme qui prône la captation de l'attention à travers les nouvelles techniques de neuro-marketing.

⁶⁰² «Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible». Patrick Le Lay *in* L'Expansion - L'Express, 9 juillet 2004.

⁶⁰³ Jean Birnbaum, «vous avez dit accélération ?» *in* *Où est passé le temps ? op. cit.*, p. 10.

⁶⁰⁴ Nous ne pouvons, dans le cadre de notre étude, dissocier le désir des capacités créatrices de l'homme. Voir à ce sujet les deux parties de notre étude intitulées : «Machine désirante» et «Désir et expérimentation».

temporel n'est pas épargnée : «l'exploitation industrielle du temps (du temps des consciences devenu un marché) est entropique : elle élimine la différence entre devenir et avenir. C'est ce qui produit un profond mal-être, un dégoût, symptôme d'une liquidation du désir – ce que j'ai nommé ailleurs une «débandade»»⁶⁰⁵.

2.2 - Homme désaffecté et expériences vécues «à l'état gazeux»⁶⁰⁶

Une inaptitude à être perméable aux affects dénote d'une *durée intérieure* parasitée, laquelle engendre une «désétatisation»⁶⁰⁷ de l'homme : ce fut du moins l'objet de nos derniers constats. Aussi, ce rapport causal allant dans les deux sens (des affects aux états et vice-versa) ne va pas sans conditionner les mécanismes d'émergence du subjectif comme *dédoublement* (actuel/virtuel), et donc comme *devenir*. Souvenons-nous de la théorie kantienne en la matière évoquée au début : le temps demeure avant tout un *état intérieur*. Ainsi, comme nous venons de le vérifier, étant dépositaire d'une durée (définie comme *passage* d'un état à un autre)⁶⁰⁸ qui nous fait défaut ; étant pour ainsi dire *désétatisé*, toute entreprise d'échange temporel, qui suppose d'entrée de jeu une temporalité intrinsèque au sujet, demeure inconcevable. Par conséquent, à chaque fois qu'une expérience de partage des temps peine à aboutir, il s'agira avant tout d'un «pouvoir d'être affecté» (au sens de R. Barthes) défaillant, atteint : c'est principalement ce sur quoi nous voudrions insister ici.

En ce sens, cet état des lieux de l'être au monde, et qui semble être plus que tout problématique de nos jours, sera qualifié par B. Stiegler d'*homme désaffecté*⁶⁰⁹, cet homme dont la capacité réceptive se trouve être en proie à l'emprise d'un capitalisme libidinal - que nul ne peut nier l'ampleur - dont la principale fin serait la liquidation du désir par le détournement de l'attention⁶¹⁰. Ajoutons que la propagation à l'échelle planétaire d'un présentisme autarcique et plus que tout autosuffisant et stagnant, la perpétuelle extension du règne des réseaux d'information, le court-termisme des marchés financiers ; tous ces facteurs - et dont nous avons déjà esquissé les fondements sous l'égide du présentisme - ne concourent pas moins aux mécanismes de fabrication d'un *soi* incertain. Ce monde accéléré dont nous avons décrit quelques traits, nourri par l'omniprésence acharnée des technologies de communication, s'apparente parfaitement à ce celui que R. Musil avait décrit en ces termes :

⁶⁰⁵ Bernard Stiegler, *aimer, s'aimer, nous aimer, du 11 septembre au 22 avril, op. cit.*, p. 37.

⁶⁰⁶ Expression empruntée à Yves Michaud in *L'art à l'état gazeux*, Paris, Editions Pluriel, 2001.

⁶⁰⁷ Nous signifions, à travers ce néologisme, l'incapacité de l'homme à éprouver des états, ou encore à passer d'un état à un autre.

⁶⁰⁸ Voir la partie de notre étude intitulée : «De la multiplicité au subjectif».

⁶⁰⁹ Bernard Stiegler, *Mécréance et Discrédit : Tome 2, Les sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*, Edition Galilée, 2006.

⁶¹⁰ Bernard Stiegler, Association *Ars Industrialis*, Manifeste 2010, *op. cit.*

«un monde de qualités sans homme, d'expériences vécues sans personne pour les vivre»⁶¹¹. En effet, l'état d'une vie intérieure dé-subjectivée ne peut qu'affirmer cette vision musilienne d'un monde où les événements, à défaut de pouvoir nous atteindre, plafonnent sur la surface des choses : ce «monde de qualités sans homme» serait celui où l'individu est réduit à une valeur algébrique quantifiable, un point de connexion d'un réseau planétaire, dépourvu d'une intériorité qui lui est propre.

À examiner ce phénomène d'un angle de vue cette fois-ci philosophique, il est possible d'y voir l'état des lieux d'un sujet éparpillé, au point de ne plus être en mesure d'assujettir sa propre expérience. À travers une de ses lectures de Walter Benjamin, P.-D. Huyghe considère que l'existence - qu'il qualifie de *diffuse* - que mène désormais la subjectivité traduit, une «incapacité du sujet de se saisir lui-même»⁶¹², ce qui l'écarte de ses repères et de sa maîtrise du monde. Cela est dû principalement à un phénomène de «délocalisation de l'expérience humaine»⁶¹³, et dont la Photographie constitue le premier vecteur ; la propagation imagée des expériences vécues «à l'ère de reproductibilité» confère à la subjectivité une existence multiple, défiant toute limite spatiale. Bien au-delà de cela, P.-D. Huyghe ira même jusqu'à constater, dans le processus même du déclenchement photographique, une interruption de la subjectivité (du photographe et de celle qui est photographiée)⁶¹⁴. Cependant, il ne s'agit aucunement de plaindre, toujours selon cette vision, une subjectivité vouée à se dissoudre. Il suffit de se rendre au changement de nature que subit celle-ci, et ce qu'elle provoque comme nouveaux phénomènes de conscience : vécues comme «choc», ces expériences ont pourtant toujours leur place dans notre existence, en tant que susceptibles de donner lieu à une «haute conscience poétique»⁶¹⁵. C'est alors que, compte tenu de ces paramètres conditionnant de près le subjectivité humaine, s'édifieront les enjeux ontologiques amenant à une situation où nous sommes contraint de s'interroger sur la possibilité d'*exister* (conformément au sens étymologique du terme *ex-sister* signifiant «sortir de») parmi les objets techniques, sous réserve de provoquer des «rapports d'émancipation» avec ceux-ci⁶¹⁶.

Ainsi, de tout ce qui précède, des questions persistent encore : tout compte fait, dans quelle mesure est-il possible pour un homme doté d'une telle subjectivité si éclatée, diffuse, de

⁶¹¹ Robert Musil, *L'homme sans qualités*, op. cit., p. 188.

⁶¹² Pierre-Damien Huyghe, «qu'est-ce qui fait époque ?», séminaire : *«Ici et là», les formes de la conscience à l'époque de la reproduction*, Maison populaire de Montreuil, Centre Mira Phalaina, conférence du 31/10/06 [En ligne] URL : <http://www.maisonpop.fr/spip.php?article572>, page consultée le 3 avril 2014.

⁶¹³ *Ibid.*

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ Walter Benjamin, *notes sur quelques thèmes baudelairiens*, trad. Maurice de Gandillac revue in *Œuvre 3*, Gallimard-Folio, 2000, p. 339-340.

⁶¹⁶ Pierre-Damien Huyghe, «qu'est-ce qui fait époque ?», op. cit.

partager son temps avec les choses qui l'entourent ? Comment, étant «ici et là», pourrait-il être à même d'établir un rapport temporel quelconque avec quoi que ce soit ? Quel type de temporalité permettrait à ce moi de prétendre partager ses temps ? Comment, étant diffus, pourrait-on être «du même temps» qu'une œuvre, ou qu'un quelconque objet ?

À vrai dire, bien que, dans le cadre de cette étude, l'approche philosophique sous l'égide de laquelle nous avons dressé notre vision de la subjectivité (comme engageant un *dédoublement du réel*, propre à la scission actuel/virtuel) ne soit pas fondée sur les mêmes postulats, ni faisant partie du même registre de pensée que ceux qu'on vient d'exposer, il n'en demeure pas moins qu'elle croise toutefois nos considérations, en ce qu'elle met en avant la situation d'une subjectivité dont le centre de gravité est éclaté et décentré. Mais nous tenons tout de même à mettre en garde notre lecteur contre tout risque de confusion : cet état de subjectivité que nous pourrions qualifier à titre facultatif de «fragmentaire», ou d'«éparpillé», ne rejoint en rien le caractère multiple attribué au subjectif telle que précédemment définie dans notre étude. Pis encore : en tant qu'il épuise en quelque sorte toute possibilité de *rencontre*⁶¹⁷ (sans quoi nul partage est possible), il pourrait même en constituer un sérieux obstacle. Plus précisément, il faudrait situer cet état subjectif à l'opposé des capacités réceptives vives et éveillées à quoi aspirait par exemple J.-J. Rousseau en se réveillant de son évanouissement, notamment où il se disait être «rempli du monde extérieur». D'autant que l'introspection menée par celui-ci avait nécessité, comme nous l'avons montré, une retraite, ou encore, une tentative d'inhibition de son instinct social. Or, le sens même d'«être seul» appelle plus que tout, de nos jours, à être réinterrogé tant que, muni d'un appareil communicant dans la poche, nous ne le sommes pas *vraiment*. C'est à se demander, tout en gardant d'en sourire, si J.-J. Rousseau aurait pu explorer pleinement la dimension multiple de son intériorité, s'il avait été «joignable». Par conséquent, il serait à cet égard infondé de dresser la façon dont celui-ci avait aligné ses contemporains à un même horizon temporel intérieur, sous les mêmes critères que ceux propres au mode relationnel instantané qu'offrent la diffusion simultanée des réseaux où pourtant, on est potentiellement «tout le temps», *ici et là*, en interaction avec les autres. En ce qu'elle fait l'objet d'un temps consacré à soi, J.-J. Rousseau, en cultivant sa *vie intérieure* de la sorte, faisait apparaître ses contemporains avec plus d'*actualité* que lorsqu'il était «avec» eux. Il en va d'une disposition intérieure qui puise dans pluralité hétérogène de ses possibilités subjectives que seule une intériorité «non socialisé» permet l'expression.

⁶¹⁷ P.-D. Huyghe précise, dans le même séminaire cité plus haut, que ces expériences diffuses empêchent en quelque sorte toute possibilité de rencontre.

Ainsi s'applique-t-il, à notre sens, ce type d'expériences vécues en tant que «détachées» de l'homme⁶¹⁸, sur le champ actuel des arts dits «contemporains» : situé dans le contexte de notre constat autour de l'état actuel de la subjectivité humaine, nous avons plus tendance à réserver le qualificatif «état gazeux»⁶¹⁹ - expression qu'on doit à Yves Michaux - à l'*expérience subjective* des artistes plutôt qu'à leurs œuvres ; car étant le principal instrument de toute création artistique se voulant comme telle, la subjectivité, de quelque côté qu'on l'envisage, demeure ce qui a priori prédétermine le faire en général, si bien que l'état d'un art aussi volatil n'en est que forcément le reflet.

2.3 - Actualité des états et vertige d'actualité

Qu'en est-il de la place qu'occupe, dans nos réflexions, ce que nous avons appelé jusque-là «état» ? Y a-t-il intérêt à analyser cette notion à partir de ce que nous avons déjà avancé autour du phénomène du présentisme ?

L'expérience du scarabée traversant la main d'Ulrich illustre d'une certaine façon une sorte d'*entrée en phase* avec les vibrations les plus infimes de la nature ; soit, par le saisi immédiat d'un micro-événement perçu aussitôt qu'il est imprimé sur soi. Ainsi avons-nous montré comment le mouvement du scarabée s'est transformé en un affect traversant intimement Ulrich au gré d'un état. De là a lieu, sous couvert de ce rapport fusionnel réunissant le personnage et l'animal, un partage des temps, dans la mesure où toute la scène est comme *intériorisée* par Ulrich : suspendus dans cet horizon de présence commune partagée, les deux acteurs de l'expérience assurent un accord autant temporel qu'affectif, un événement *impersonnel* réalisé ni chez l'un ni chez l'autre, mais aux pénombres de la rencontre en tant que telle. Toutefois, éprouver des états (comme dans le cas de la retraite de J.-J. Rousseau, ou des devenirs pour Nietzsche) dénote du même et unique phénomène : il s'agit toujours de ce non-lieu effectif, de cet «entre-deux» où se trouvent suspendu son moi et celui des autres, où nos auteurs, livrés à une solitude peuplée d'impressions et de figures, *rencontrent* les choses aussitôt devenues leurs «contemporains».

Par ailleurs, nous voudrions, encore une fois, révoquer la place centrale qu'occupe la disposition d'éprouver des états dans l'expérience du temps : nous savons désormais que le passage d'un *état vécu* (comme l'impression d'un affect ou d'une perception) à un autre, assure

⁶¹⁸ À ce sujet, nous pourrions peut-être déceler, mais cette fois-ci chez R. Musil, une réalité curieusement similaire d'un homme où le poids de la responsabilité se situe comme «hors de lui», échappant à sa saisie. Ce constat se cristallise à travers ces lignes : «de nos jours [...] le centre de la gravité de la responsabilité n'est plus en l'homme, mais dans les rapports des choses entre elles. N'a-t-on pas remarqué que les expériences vécues se sont détachées de l'homme ?». Robert Musil, *L'homme sans qualités*, *op. cit.*, p. 188.

⁶¹⁹ Dans *L'art à l'état gazeux* (*op. cit.*), Yves Michaux qualifie l'art contemporain d'art «à l'état gazeux», en ce qu'il relève, selon lui, d'une certaine légèreté par rapport à l'art moderne.

le fondement même de ce qu'est la durée comme temps fondamental⁶²⁰. Ainsi est-ce en continuant à considérer ces expériences sous la supposition de véritables prototypes privilégiés d'une forme de partage des temps qui soit de nature créatrice (autrement dit, c'est en supposant que cet état serait susceptible de faire office d'une disposition créatrice), qu'un examen plus approfondi de cette notion s'impose.

Comme nous l'avons explicité à plus d'une reprise depuis le début, l'expérience de la contemporanéité, vue de la sorte, présuppose une suspension du moi, ainsi qu'une disponibilité attentive de l'esprit : deux paramètres remarquablement atteints par les temps actuels. Mais ce que nous souhaitons vérifier ici, c'est que l'expérience du partage des temps, à l'examiner de près, sollicite d'emblée un moment d'immobilité, ne serait-ce qu'en écho à cette suspension provisoire du moi. Si cela est vrai, il serait possible de voir dans le terme «état» employé par R. Musil, G. Deleuze et J.-J. Rousseau, chacun dans son contexte, une réhabilitation du sens primordial de ce mot, à savoir signifiant un «arrêt»⁶²¹, et plus que tout pour nous : un temps d'arrêt.

C'est ainsi que dans une réalité sociale où «tout marche», l'état vécu par Ulrich vérifie parfaitement son sens originel lequel désigne étymologiquement l'acte de s'arrêter (fût-ce de marcher) ou encore «se tenir debout»⁶²², acte qui aurait peut-être même déterminé physiquement la posture tenue par celui-ci devant la scène à contempler (celle du passage du scarabée). De même pour J.-J. Rousseau, derrière cette quête d'états (de béatitude, de bonheur, de nature, etc.) réside un besoin de figer le perpétuel inépuisable flux du temps, de «démissionner» de la vie sociale et de ses agitations pour s'abandonner à une temporalité immobile, lente et suspendue. De là, à se fier précisément à l'objet de ce volet de notre étude, confronter ces attitudes aux attributs du présentisme ne peut que générer ce premier constat : dans un monde manifestement accéléré qu'est le nôtre, cela fonctionne en quelque sorte comme un remède, voire une forme de résistance ; car la quête de l'état, ainsi vue, ne peut que favoriser une voie d'accès privilégiée au pouvoir *actuel*⁶²³ propre à la perception des choses qui nous entourent. Cependant, constamment «connecté», et pris dans un «vertige d'actualité»⁶²⁴, nous sommes moins affecté par le champ perceptif dans lequel nous baignons,

⁶²⁰ Voir la partie de notre étude intitulée : «Récapitulons».

⁶²¹ Voir note 27, p. 15.

⁶²² Attentif à ce qu'implique étymologiquement le terme «état» comme sens, Élie Konigson, metteur en scène, ira jusqu'à y ramener l'attitude originelle du spectateur, en écrivant : «d'apparence, être spectateur, n'est pas une fonction, mais un état. Le terme latin *status*, à l'origine du mot état, - de *stare* : être debout – joint cependant à l'étymologie l'image persistante des foules anciennes pressées au pied des tréteaux [...]». Élie Konigson, «Le spectateur et son ombre», textes réunis et présentés par Odette Aslan in *Le corps en jeu*, Paris, CNRS édition, 2003, p. 184.

⁶²³ Le terme «actuel» est ici utilisé au sens de G. Deleuze.

⁶²⁴ Expression empruntée à Philippe Sollers in *Le Monde Hors-série Friedrich Nietzsche*, L'éternel retour, «Où en sommes-nous avec Nietzsche», propos recueillies par Frédéric Joignot.

et par là dépourvu de notre capacité à être simplement *présent*, ne serait-ce que par nos sens. Nous retrouvons chez Philippe Sollers, écrivain contemporain, une description qui nous paraît en parfaite adéquation avec la situation décrite :

«Tandis que nous vivons dans une sorte d'actualité perpétuelle... *Un présent permanent. Notre vie intérieure* est parasitée 24 heures sur 24 par un déluge d'informations, au point de se demander si nous pensons encore, et si c'est même nécessaire de penser [souligné par nous-même]»⁶²⁵.

Compte tenu de ce constat, ce qui est matière à enjeux, c'est la capacité de l'homme à intérioriser, à ramener vers lui les expériences auxquelles il est destiné, enchaîné qu'il est dans un «présent permanent». Ajoutons ici l'allusion, plus que jamais évidente, faite au présentisme tel que nous l'avons toujours décrit : encore une fois, nous affirmons par là que c'est la *vie intérieure* qui demeure la principale cible de l'envahissement médiatique, soit le «déluge d'information» pour reprendre l'expression empruntée, pourtant berceau - comme nous l'avons montré ailleurs - de toute expérience du temps se voulant comme telle. Le cas de R. Musil nous offre en particulier un prototype sans précédent allant dans ce sens, nous permettant ainsi d'y voir plus clair : le choix de cette image poétique réduite à l'échelle des micro-sentiments, ensuite élevée au rang d'un *événement*, nous interpelle ici plus que jamais, si nous osons l'examiner au risque de la spectacularisation de l'événement médiatique telle que prônée de nos jours. Selon une grille comparative, aussi schématique soit-elle, il en ressort deux catégories d'événement :

- La première, celle concernant les actualités télévisées, se distingue par son ampleur médiatique et qui, par là même, en arrive à voiler chez le téléspectateur l'«actualité» des événements mineurs qui le sollicitent constamment malgré tout. Cela bascule sur un problème de valorisation, et donc d'*évaluation* de tel ou tel événement vécu ; car au fond, c'est notre sens de l'évaluation de l'intensité de l'événement, converti qu'il est par les médias en information, qui est susceptible ici d'être faussé. D'ailleurs, n'est-ce pas que l'importance et la *valeur* des événements médiatisés, se mesurent par leur degré de persuasion en tant qu'«information» ? Ce n'est pas l'événement médiatisé, imposé comme censé devoir être connu, si amplifié qu'il soit, mais sa mise en scène par une spectacularisation systématique - et qui ne vise qu'à susciter l'émotion du téléspectateur - qui mérite ici d'être soulignée. Autrement, n'est-il pas toujours légitime, ne serait-ce que par pur souci d'éthique, de se demander en quoi, pour un individu livré à lui-même, un tsunami médiatisé ou une quelconque catastrophe, seraient plus *dramatiques*, par exemple, qu'un regard vicieux que

⁶²⁵ Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 60.

l'on croise soudain ? Un événement ayant de l'effet ne dépend-il pas plus de notre capacité à l'accueillir et de la place privilégiée qu'on lui réserve ? Au final, la *valeur* de l'expérience vécue ne réside-t-elle pas dans une certaine adéquation de l'événement et de l'état suscité, autrement dit, de la disponibilité réceptive du récepteur plutôt que dans l'événement en soi ? Il y a lieu ici de mentionner un lien - bien qu'il ne soit pas évident - avec nos capacités créatrices d'une manière générale : à cet égard, nous ne sommes pas loin d'une problématique de la création en général, à mesure que l'*évaluation* comme activité pré-créatrice, du moins dans une de ses acceptions⁶²⁶, pourrait être conçue, à elle seule, comme étant déjà une forme de création.

- Si l'événement médiatique éparpille, distrait et nous propulse dans le sens d'un présent changeant, la seconde catégorie d'événement, telle que décrite par R. Musil, fige, interpelle, *arrête*. Au regard d'Ulrich méditant, un scarabée lui passant sur la main est un événement qualitatif digne d'une attention particulière, autant «spectaculaire» qu'un incendie aux yeux d'un Turner. Il est donc évident de constater ici qu'une grande part de la valeur effective de l'événement réside dans la prédisposition du récepteur, et que seule cette prédisposition mentale, cet état de perméabilité au sensible dont fait preuve Ulrich pourraient rendre un tel événement mineur aussi bouleversant. Encore plus curieuse est l'hésitation formulée par R. Musil à identifier progressivement ce micro-événement à un état : une relecture unilatérale de ce passage ne peut nous empêcher de tirer la conclusion selon laquelle le passage d'un scarabée sur la main de l'homme méditant, *est carrément un état*.

Que l'on résume, qu'aux yeux R. Musil, l'*actualité* accompagnant l'impression instantanée des choses sur soi, prenant la forme d'*états intérieurs*, semble prendre le dessus sur la supposé actualité des événements comme qualité qui leur est intrinsèque. Le pouvoir socialisant du présentisme, tel que nous l'avons décrit, court-circuite justement le processus d'individuation d'un sujet qui tend à interioriser le dehors, et par là l'acquisition d'une durée intérieure propre. Plus exactement, ce qui se trouve paralysé ici, c'est les conditions d'avènement du subjectif comme passage du virtuel à l'actuel⁶²⁷. À partir de ce constat, une des compréhensions courantes du contemporain se présente pour nous sous un autre aspect : en effet, la disposition quelque fois excessive d'associer systématiquement le contemporain au présent peut être interprété à partir de la situation d'un homme «désétatisé» qui peine à exprimer *pleinement* sa présence, chose inhérente à un état perceptif éveillé et conscient. En d'autres termes, quelque chose de l'ordre de la sublimation fait que, à défaut de pouvoir nous vouer à notre vie intérieure, nous projetons le caractère actuel de nos états sur les choses. Enfin, n'y a-t-il pas là

⁶²⁶ «Évaluer c'est créer : écoutez donc, vous qui êtes créateurs ! C'est leur évaluation qui fait des trésors et des bijoux de toutes choses évaluées» dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Trad. par Henri Albert, Société du Mercure de France, 1903 [sixième édition] Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 9, pp. 80-83.

⁶²⁷ Voir la page 118 de ce texte.

à déceler, tout bien considéré, un véritable tiraillement démesuré entre le déluge des actualités auquel nous sommes exposés et l'irrésistible actualité de nos états intérieurs ?

2.4 - Présent collectif et mode de présence du sujet

Compte tenu de ce que nous avons donné à comprendre quant aux enjeux de la subjectivité à l'épreuve du pouvoir inhibiteur du présentisme, nous ne pouvons qu'être mené, chemin faisant, à une reformulation des termes mêmes qui posaient jusque-là le problème du contemporain. Nous faisons bien entendu ici référence notamment au contemporain dans le domaine des arts visuels, du moins tel qu'il est répandu parmi nous dans les temps actuels. Car ne devrions-nous pas, en ce sens, reléguer ce que laissent résonner certains discours ambiants sous le nom d'une certaine «crise du contemporain»⁶²⁸ - et qui n'est autre le plus souvent qu'une crise de critères esthétiques - au rang de la situation problématique dans laquelle se trouve le potentiel affectif de la subjectivité humaine ? Autrement dit, si crise du contemporain il y a, dans ce sens, celle-ci ne s'avère-t-elle pas en quelque sorte la même que traverse la relation perceptive du sujet au monde, au même titre que ses attributs⁶²⁹ ? À ce sujet, nous retrouvons ici dans une des réflexions de Gervais Bertrand⁶³⁰ autour du contemporain un constat allant dans cette perspective, et dont le sens ne fait qu'appuyer davantage nos hypothèses en la matière :

«C'est le mode de présence du sujet au monde qui est précarisé et qui demande à être renégocié. Or, s'il est impératif d'étudier l'imaginaire contemporain, c'est que la relation du sujet au monde est actuellement, et sur de nombreux plans, précarisée [souligné par nous-même]»⁶³¹.

Ces quelques lignes citées, nous semblent résumer avec force la quintessence synthétique de nos propos tenus autour de ce que subit la subjectivité humaine, à l'épreuve des attributs temporels du présentisme. Nous l'avons suffisamment donné à comprendre tout le long de notre étude consacrée à ce point : un présentisme idéologique généralisé, propagé sur le mode

⁶²⁸ À ce sujet, nous pouvons nous référer à l'exemple d'Yves Michaud dans *la Crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997.

⁶²⁹ Cette relation englobe, l'*attente*, l'*attention* et une disposition particulière de l'esprit ; soit, tout ce que nous avons élucidé comme notions à travers le bref éclairage consacré à Saint-Augustin dans la partie intitulée : «Le temps conjugué».

⁶³⁰ Né le 10 août 1957 à Saint-Jérôme, Gervais Bertrand est un professeur et essayiste québécois.

⁶³¹ Gervais, Bertrand, «Le contemporain est-il l'actuel ?» in *Le contemporain et l'actuel, Réflexions sur le contemporain II* [En ligne] 11 septembre 2009 - <http://salondouble.contemporain.info/antichambre/le-contemporain-et-lactuel>, page consultée le 12 avril 2012.

de la collectivité, ne peut guère être sans quelque conséquence aussi bien sur notre capacité à éprouver des *présents singuliers individuels*, que sur notre aptitude à être perméable aux affects régissant les choses qui nous entourent (soit : l'*actualité* de nos états). Car sous cette optique, ce qui reste toujours à rechercher, c'est bien une certaine qualité qui soit réservée à mode de présence du sujet, déterminant ainsi sa capacité à créer *son* présent, plutôt qu'à un état contemporain des choses elles-mêmes. Que l'on songe à H. Bergson et à sa théorie du présent : celui-ci demeure avant tout un *état psychologique*⁶³². Alors, *désétatisé*, voilà que la tâche de «sculpter» son présent dans un présentisme massif et totalisant s'endurcit.

Le mode de présence du sujet devrait être compris, pour nous, comme englobant synthétiquement l'ensemble des paramètres constitutifs de l'attitude subjective régissant les expériences relatives à nos cas d'étude ; il en va de l'*attention*, de la *durée* comme partie prenante de la vie intérieure, de l'aspiration au Neutre et de la perméabilité au sensible d'une manière générale. Mais ce mode d'être est loin ici d'être considéré comme une finalité en soi : *processuel*, il devrait être pensé sous l'égide du devenir. De là, si le présent individuel (ou encore l'actuel selon G. Deleuze) se cristallise grâce à une perception sensible, l'état qui en résulte repose inévitablement sur une attention et une perméabilité exprimée envers l'affectivité interactive du réel ; c'est alors que le mode de présence entendu comme tel, engage l'état perceptif en tant que *relation* avec le monde extérieur. Pis encore : nous pouvons même suggérer, à ce propos, que la «précarisation» en question s'effectue plus que tout, dans le contexte de notre approche du sujet, au niveau de l'inévitable dédoublement de l'*actuel* et du *virtuel* déterminant les conditions de subjectivation. C'est que notre mode de présence, ou, pour s'exprimer comme R. Barthes, notre «style de présence» se mesure, pour ainsi dire, à la façon dont nous entretenons cet état attentif et affectif envers ce qui nous entoure et dont l'aspiration au Neutre pourrait considérée comme une attitude exemplaire.

À partir de là, ce qui, selon le passage cité plus haut, est défini comme étant de l'ordre de la précarité, semble se montrer maintenant clair pour nous, et qui n'est rien d'autre que le *pouvoir d'affectation du sujet* comme relation au monde. Nous voilà ainsi, chemin faisant, révéler une autre source du caractère stagnant des visions du contemporain confrontées au monde des œuvres, et qui montrent, de ce point de vue, qu'elles ratent l'angle d'attaque en question, en cherchant (même en voulant aborder le contemporain comme concept) à ramener les enjeux du contemporain à un objet (l'art par exemple). Il en va de même dès lors qu'on admet la dualité sujet/objet (artiste/artiste, artiste/œuvre, etc.) comme socle de ces réflexions, sans pour autant mettre l'accent sur la relation, le mode du rapport qui lie les deux. Pareillement, se révèle de nouveau ici le caractère ambigu et fortement équivoque de l'expression «art contemporain» dans ce contexte particulier de notre étude ; en ce qu'elle

⁶³² Voir la partie de notre étude intitulée : «Récapitulons».

attribue le qualificatif «contemporain» à l'art et non au mode de présence de son auteur, dévie d'emblée du sens que nous voudrions attribuer à l' *être contemporain*. Examiner le problème du contemporain en prenant comme point d'appui cette expression toute faite, ne fait que nous entraîner dans des difficultés de catégorisation, combien inutiles quant à l'avancement de notre étude.

2.5 - Être contemporain : une affaire de temps ?

Nous remarquons qu'à mesure que nous poursuivons notre cheminement vers une tentative de dissiper les apparences de la contemporanéité, nous nous trouvons inévitablement - construction méthodologique exige - comme amené à nous écarter progressivement de la dimension temporelle réservée intrinsèquement à cette notion. Arrivé à ce stade de notre étude, il paraît clair pour nous qu'à mesure que notre raisonnement progresse, l'équation durée/affect régissant toute expérience du temps semble pencher vers celle de l'affectivité comme rapport au réel, ce qui nous oriente davantage vers des considérations de ce qui relève du *mode de présence* en général. Karel Kosik, attentif à cela, et questionnant le sens problématique que revêt à ses yeux le contemporain de nos jours, reconnaît que ce phénomène, bien qu'il soit du moins fondamentalement temporel par essence, pourrait ne pas que l'être totalement :

«La crise contemporaine, est la crise du contemporain. L'époque contemporaine est en crise, parce qu'elle a cessé d'être «contemporaine» et est réduite à quelque chose de purement temporel et temporaire. Or, le contemporain peut ne pas être une question temporelle»⁶³³.

C'est en donnant du crédit à cette supposition que, de notre étude réservée à cette notion le contemporain), nous avons, dès le début, tenté d'affranchir les termes propres au problème du contemporain de l'emprise chronologique des paradigmes historiques. Et au nom d'un dépassement du contemporain par la dimension affective du contemporain même, nous étions conduit par la suite à l'aborder du point de vue de la réceptivité. De là, nous en arrivons ici à vérifier ce postulat posé dans le passage cité - selon lequel «le contemporain peut ne pas être qu'une question temporelle» - comme étant une évidence : car n'est-ce pas qu'étant en majeure partie une démarche affective, la perception du temps - dont le contemporain est pour nous un attribut - ne peut être exclusivement réservée à une expérience purement temporelle ?

⁶³³ Karel Kosik, *La Crise des temps modernes*, Paris, Éd. de la Passion, 2002, p. 81.

Nous n'avons cessé de le montrer notamment en soulignant le lien causal qui relie la trilogie durée/état/affect quant à une expérience du temps. Nous avons relevé dans nos cas d'étude que ; bien qu'il s'agisse d'expériences de partage des temps proprement dites, la question du temps en soi reste secondaire. C'est que, ce qui est apparu précédemment comme relevant de la temporalité, peut être désormais, compte tenu des constats faits à partir des cas d'étude, considéré de l'ordre de l'affect. Les aspirations de J.-J. Rousseau à ces états intemporels où le temps est suspendu, les états de présence perceptive intense ramenés au Neutre, le rapport fusionnel qu'entame Ulrich avec le scarabée ; toutes ces considérations rendent compte que la question de la synchronisation des temps, que ce soit dans le contexte de la création en général ou autres, n'est pas réductible seulement à une problématique du temps, mais a trait à notre capacité d'être affecté. Or, si elle prétend l'être, elle serait plutôt de l'ordre d'un partage d'un temps *qualitatif*, et en aucun cas numérique et mesurable comme dans un quelconque souci de datation.

Cela étant supposé, le phénomène de partage des temps ne demeure temporel seulement que dans la mesure où il sollicite une intuition de la durée, un temps indivisible, distinct par sa nature du temps homogène et spatialisé des horloges. Cette durée, en tant qu'intériorisé, doit être indissociable de la perméabilité de chacun à l'objet temporel (au sens de E. Husserl) auquel on est confronté. Il ne s'agit donc pas de ramener la contemporanéité à un temps purement historique, ce qui reviendrait à réduire cette notion à une simple coïncidence des temps et rien que cela, n'engageant pas la dimension temporelle propre aux œuvres, pas plus que celle de l'auteur en question. Il suffirait d'élargir le champ d'investigation propre au problème de la contemporanéité pour admettre que ; à côté du «passé du monde», c'est-à-dire de l'histoire, il conviendrait de s'en tenir à la *mémoire* propre à l'acteur de l'expérience en question, c'est-à-dire du passé du sujet qui pourtant est concerné de près par ce temps. Nous nous référons de nouveau ici, évidemment, à la fonction de la mémoire comme *rétenion*, indispensable quant à notre conscience de l'écoulement du temps⁶³⁴. En revanche, toute approche du contemporain prônant un passé en tant qu'«extérieur» à l'œuvre et à son auteur, ne nous apprend rien quant à cette hypothèse. Déplacer les principaux points discursifs du problème du contemporain reviendrait donc à une reconsidération de la mémoire comme force virtuelle garante d'une temporalité intérieure propre, en tant que constitutive elle-même, comme on l'a montré, du subjectif en tant que tel⁶³⁵.

À ce propos, nous retrouvons, dans cette pensée méditative de Georges GUSDORF, quelques traits significatifs allant dans le sens de cette primauté de la réceptivité humaine quant au

⁶³⁴ Nous renvoyons de nouveau ici à la thèse de Saint-Augustin que nous évoquons dans la partie intitulée : «Le temps conjugué».

⁶³⁵ Nous faisons allusion ici à l'Aiôn (le virtuel) tel que nous l'avons défini selon G. Deleuze, mais en tant qu'il relève essentiellement de la mémoire du sujet.

problème de la contemporanéité des œuvres : «les chefs-d'œuvre d'autrefois nous touchent encore ; ils gardent leur actualité non plus selon le temps ; mais selon l'homme»⁶³⁶. En libérant l'actualité des «chefs-d'œuvre» du temps, Georges Gùsdorf ramène ainsi la saisie de la dimension temporelle du réel au pouvoir réceptif de l'homme. Il ressort de cette déclaration que c'est bien le sentant, le regardant, qui est ici situé comme source d'une certaine *actualité* des œuvres d'autrefois, ce qui revient presque à dire que si contemporanéité il y a ; elle serait la résultante de la réceptivité de l'homme à une époque donnée, et non pas d'un supposé temps chronologique. Compte tenu de cela, ne serait-il pas plutôt judicieux, plutôt que de se poser la question de «contemporain de qui ? De quoi ?», ou encore de chercher inutilement l'œuvre qui serait digne de ce qualificatif, de questionner l'état de notre capacité à préserver ce *sens de l'actuel* en nous, rapport affectif privilégié nous liant au dehors ?

Par cette distinction faite entre l'actualité reçue des œuvres et le temps, nous pourrions déjà remarquer une séparation claire établie entre deux modes de temporalité et sur lesquels nous nous sommes précédemment arrêté d'une manière détaillée : d'un côté, celui d'un temps chronologique linéaire, numérique et quantitatif, et de l'autre, un temps qualitatif qui serait celui de la *durée*, du *virtuel*. Et si l'on s'en tient encore une fois à cette affirmation, en opérant nos postulats retenus dans ce sens⁶³⁷, l'actualité en question n'apparaît plus comme faisant l'objet d'un qualificatif attribué aux œuvres ; elle ne peut, non plus, être réservée exclusivement à un sujet, qu'il soit regardant ou autre : celle-ci sera conçue comme gardée, maintenue à travers le temps historique en tant qu'«entre-deux» potentiel gravitant entre le moi et son objet, susceptible de surgir d'un instant à l'autre.

⁶³⁶ Georges Gùsdorf, *Le peintre et le monde*, *op. cit.*, p. 23.

⁶³⁷ Nous faisons allusion à l'idée du «point de contact de notre être avec le monde» évoquée à la page 135 de cet écrit.

Conclusion

Comme conséquences sur l'état d'avancement de notre raisonnement autour de la question du contemporain, nous pouvons à présent retenir ces nouveaux constats, que nous exposons ici point par point :

1. *Primauté de l'affect* : force est de constater qu'au fur et à mesure que notre étude avance, toute considération d'ordre temporel a tendance à devenir presque secondaire, voire périphérique, laissant place à l'affect et sa capacité d'éveiller en nous un cortège d'états ; ce qui nous a incité, au prisme des conclusions retenues, à pousser plus loin les postulats gravitant autour du contemporain, restés jusque-là en suspens depuis notre premier chapitre.

2. *Crises et mode de présence du sujet* : il paraît maintenant pour nous évident que toute approche du contemporain ramenant celui-ci exclusivement à l'art - comme les cas exposés au début de notre étude - ne peut concevoir de « crise » qu'en tant que déduite d'un état des lieux du domaine du « faire » en général, où il est principalement question d'une certaine difficulté à évaluer un objet (l'art dans ce cas) dont les critères sont supposés être confus. À ce titre, si complexité il y a, la contemporanéité en question concernera, de quelque côté qu'on envisage les choses, un problème qui engage la nomenclature, la qualification et la périodisation avec tout ce que cela présuppose de dérives méthodologiques. En revanche, pour notre part, c'est à partir d'un circuit reliant l'état, l'affect et la durée que nous en arrivons à une problématique de la réceptivité, susceptible d'être le réel sujet de véritables « crises » selon nous. L'idée de déplacer, de reformuler les termes conventionnels du problème du contemporain vers la supposition d'un « être contemporain » conçu comme *état de conscience* avant tout, n'en est, qu'une conséquence, voire la cristallisation.

3. *Débordement impersonnel et augmentation de soi* : il nous a également été donné de montrer, au cours de notre étude, que cette relation affective au monde, bâtie sur l'interchangeabilité des temps et des affects, participe d'une véritable *augmentation de soi*, et qui ne va pas sans rappeler le principe de « volonté de puissance » comme nous l'avons précédemment définie⁶³⁸. Bien entendu, augmentation de soi rime ici avec l'idée d'un *perfectionnement* de soi : le cas de J.-J. Rousseau, arrivant progressivement à « dé-socialiser » son intériorité par la recherche d'un état de joie inébranlable (celle procurée par le doux abandon à la solitude), en est l'exemple le plus représentatif. Une hypothèse pourrait bien ici prendre forme : si, à l'épreuve d'une perméabilité au monde, les expériences de partages des temps ainsi exposées demeurent impersonnelles (dans la mesure où on est traversé par une force virtuelle faisant que le sujet se trouve dessaisi), alors, nous pouvons les considérer

⁶³⁸ Voir la partie de notre étude intitulée : « Le sujet nietzschéen ».

comme un *débordement*, sinon comme un état où la limite se trouve être franchie par un affect lequel apparaît comme *en excès*, participant ainsi à une sorte d'*extension* de son mode de présence. Ce qui pourrait donc faire l'objet d'une augmentation de soi, au sens de l'élargissement de ses possibilités, ne serait-il pas lui-même ce qui fait de cet état, un état proprement créateur ?

C'est dans ce sens qu'étudier l'enjeu de l'équivalence «créations d'œuvres» ou/et «de soi même en train d'augmenter» du point de vue de la création, s'impose, ce qui constituera la préoccupation de la partie qui suit, où nous nous focaliserons sur ce qu'il y a de réellement créateur dans ces expériences révélées à partir de nos cas d'étude. Cela consistera à se demander dans quelle mesure les mécanismes régissant ces états de conscience - à quoi on reconnaît le «contemporain créateur» par excellence - assurent un passage à la réalisation, ce qui reviendrait à puiser profondément dans cet état créateur en acte.

6^{ème} partie : états créateurs et création

Introduction

Après avoir discuté les cas d'étude retenus ainsi qu'exploré l'univers conceptuel auquel ils renvoient, il nous reste à nous consacrer d'une manière plus approfondie à ce que nous avons formulé sous le nom d'«état créateur» ou de «disponibilité créatrice», ce qui reviendra à opérer davantage l'idée du partage des temps définie selon nous dans le champ de l'expérience de la création artistique. Ce faisant, nous dirigeons progressivement l'aiguillon de notre étude vers le second et ultime volet de notre postulat de départ autour de l'«être contemporain créateur» en ce qu'il constitue en soi, du moins tel que nous le concevons, un état favorable à la création ; soit, un état créateur en tant que tel. En revanche, nous aurons à insister de nouveau sur un point qui demeure à nos yeux d'une extrême importance : bien que dans l'ordre régissant nos chapitres, l'étude que nous avons menée sur la notion d'«état» précède celle que nous souhaitons dédier à l'activité créatrice - ce qui n'obéit qu'à un choix strictement méthodologique - contrairement à ce que cela laisse croire, nous ne voudrions en aucun cas les concevoir comme fondamentalement séparées l'une de l'autre. C'est que l'éclairage qui suit se veut moins le prédicat d'un nouveau volet indépendant, qu'une continuité, voire une déduction de ce qui vient d'être esquissé comme conséquences théoriques autour de cette notion. En d'autres termes, nous ferons en sorte que tout ce qui sera dit sur la dimension créatrice propre à l'expérience de l'échange des temps, ne le sera que sous la forme d'une prolongation des ramifications dont la sève et le tronc commun restent le sens que nous voudrions attribuer à l'*état* compris comme «temps d'arrêt», immobilité.

Si nous avons explicité ailleurs, en nous appuyant spécifiquement sur un éclairage deleuzien en la matière, l'idée que le phénomène des partages des temps fait l'objet d'une disposition créatrice, il s'agira dans la partie qui suit d'en éclaircir le processus pratique, c'est-à-dire le passage au faire. L'exemple de la pratique d'Henri Michaux constituera pour nous, dans ce sens, un prototype pratique sans précédent, un cas exemplaire en ce qu'il s'y illustre tout le dispositif conceptuel deleuzien duquel nous nous sommes servi (à savoir l'idée du moi éclaté, la subjectivité en tant que pli, la multiplicité, etc.). À travers cet exemple pratique (que nous avons choisi comme explicatif et démonstratif de la démarche théorique précédemment empruntée) autour de l'expérience des partages des temps, nous verrons comment l'état créateur, tel que nous le percevons, fonctionnera comme un a priori privilégié menant directement, à la manière de l'éclaboussure d'une tâche, à une pulsion créatrice concrète. Il sera alors question d'examiner de près la manière dont s'effectue, chez un moi décentré, dissous, le passage à l'acte.

En outre, le cas du comédien, que nous aborderons à la deuxième partie de ce présent chapitre, retiendra par ailleurs notre attention en tant qu'il illustre un cas particulier relevant d'une expérience d'un partage des temps de nature créatrice, ce qui ne va pas sans engager l'ensemble de ce que nous avons jusque-là tenu comme idées là-dessus. Car curieusement, vu que celui-ci, d'une manière générale, prône une pratique où le processus créateur est l'acteur lui-même en train de mettre en scène le personnage qui joue, et que ce faisant, il se doit de *s'auto-affecter* en même temps que de se donner en spectacle, cela constitue pour nous un prototype exemplaire d'une sorte de «mise à nu», ou encore d'un dévoilement d'un état créateur rendu public, suffisant à lui-même en tant qu'œuvre. Ce que nous concevons en termes d'«activité créatrice sans créations» ne dit pas autre chose : nous montrerons qu'il y a lieu d'un état, un certain *degré zéro* de la création où le processus créateur se montre plus *valorisé* que le passage au faire. Aussi, nous questionnons de près le type de discours ainsi que la nature de la réceptivité pouvant soutenir théoriquement de tels modes pratiques, et que, comme nous le montrerons, une entreprise purement historique peine à retranscrire la force vitale.

1 - Vers le faire : le cas d'Henri Michaux

1.1 - États, rencontres, degré zéro de la création

Ce que nous avons jusque-là retenu des expériences de partage des temps déjà étudiées, c'est essentiellement un état où le moi, traversé par les affects, s'éparpille, s'éclate en morceaux : il s'agit de cette forme de réceptivité active où le dehors intervient qualitativement sur le plasma virtuel de notre durée intérieure. Cela, bien entendu, s'opère sous réserve d'un soi processuel fabriqué par les «machines extérieures», un sujet qui se fait en faisant. Là encore, si contemporanéité il y a, ce serait en ce sens le propre de cette inébranlable simultanéité des éléments de ce fonctionnement impliquant l'objet à même que le sujet ; soit, en l'occurrence, le fonctionnement abstrait des «machines désirantes». Or, dans quelle mesure cette expérience de la démultiplication du moi admet-elle une dimension créatrice ? Autrement dit, comment le phénomène des partages des temps proprement dit, tel que nous l'avons défini, est-il à même de faire l'objet d'un état proprement propice au faire-œuvre, à la création ? En quoi, somme toute, cet état suscite-t-il un besoin créateur proprement dit ?

Afin de nous atteler à cette tâche, notons de prime abord que le sens courant qu'on attribue au mot «création» - selon quoi ce terme ne se charge de sens que pour autant qu'il signifie un certain passage au faire - constituerait pour nous un préjugé, voire un obstacle théorique quant à une telle entreprise. Il faudrait, du moins dans le cadre de cette étude (qui se veut héritière de ce que nous avons tenu comme hypothèses autour de l'expérience de contemporanéité) dissocier le sens de création de ce qu'il prête à croire comme ce qui relèverait de l'exécution matérielle en général, pour n'en retenir que la fonction novatrice, sinon ce qui apparaît comme différence pure, fût-ce une idée, un état. Nous nous situons alors, et sans sortir du sol hétérogène et multiple du subjectif tel que nous l'avons défini depuis le début, au sein de ce «monde intérieur» précédant le passage au faire en général. Il y a là à reconnaître, à travers l'exemple de H. Michaux que nous allons exposer ici, quelque chose qui serait de l'ordre d'une activité créatrice dont la consistance persiste dans le faire, face à quoi peut-être la réalisation concrète en soi demeure périphérique, secondaire. Il en va, dès lors, d'évaluer le potentiel créateur concerné sous la supposition d'un état conçu comme œuvre d'une affectation intérieure, ou encore, comme une empreinte vivante instantanée et dont le jaillissement ne peut que donner lieu à une activité créatrice. Mais en réalité, ces apparitions tirent leur existence d'un entre-deux : le supposé «faire-nouveau» d'un côté et l'extension des moi qui se dévoilent et se découvrent à l'épreuve de l'expérience réelle du faire de l'autre, phénomène qui, comme nous nous tâcherons de le montrer ici, n'est pas moins *œuvrant*.

Nous nous proposons maintenant, avant d'entamer notre étude en la matière, d'illustrer les pistes préliminaires que nous venons d'énoncer par une réflexion que nous devons à R. Musil, où apparaît curieusement une certaine idée de l'«évaluation de l'art comme pure instantanéité d'excitation». Ce n'est qu'en accordant du crédit à cette hypothèse que nous souhaitons entamer notre examen de l'expérience artistique d'H. Michaux :

«[...] Les sensations ne renvoient plus à des objets situés hors du moi, mais signifient *des états intérieurs* ; le monde est ressenti non plus comme un ensemble de significations objectales, mais comme une suite d'expériences vécues par le moi [...] *l'évaluation de l'art comme pure instantanéité d'excitation comporte une composante qui dépasse la simple improvisation affective du sensible, et qui est, selon toute apparence, inhérente à cet autre état*. On sait qu'il ne dure jamais, sauf sous sa forme pathologique ; c'est un cas limite, hypothétique, dont on s'approche pour retomber ensuite, fatalement, dans l'état normal [souligné par nous-même]»⁶³⁹

S'il s'agit là a priori, de méditer de près ces propos, de ramener les sensations non pas aux choses dont elles sont issues, mais à des états, il est évident que l'expérience du scarabée vécue par Ulrich en est un prototype sans précédent. Cependant, tant qu'il s'agit plus précisément d'un art en tant qu'«évalué comme pure instantanéité d'excitation», nous essaierons de vérifier ici qu'il n'y a pas de plus représentatif de cette forme d'art, nous semble-t-il, que celui d'H. Michaux, où n'est d'ailleurs pas valorisée l'œuvre achevée en soi, mais les conditions, les a priori éthiques, psychiques de sa genèse, ayant comme expression effective un moi qui se démultiplie en multipliant ses apparitions sensibles. Il suffirait de se rendre à l'idée que l'individualité régissant l'œuvre de H. Michaux n'est en rien une entité stable et figée, mais plutôt une pure potentialité, intensité, force. Autrement dit, si, d'une façon générale, on parle d'imaginaire dans l'œuvre de H. Michaux, il ne faudrait pas comprendre cela comme faculté intellectuelle ou réservoir d'images et de souvenir : l'imaginaire en question se manifeste et se projette instantanément sur le papier sous forme de champ grouillant d'intensités où se confrontent mutuellement la dynamique du moi et ses rapports avec le monde sensible. Du reste, comment se fait-il qu'une telle dynamique intrinsèque à la subjectivité michaudienne fait office d'œuvres, en même temps qu'elle relève d'une expérience de contemporanéité ?

⁶³⁹ Robert Musil, *Essais*, Paris, Edition du Seuil, 1984, p. 205.

Des raisons d'écrire, H. Michaux disait dans une de ses célèbres formules : «j'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie»⁶⁴⁰. «Me parcourir» constitue en effet plus que tout le verbe-clé, le principe même créateur introduisant la nature subjective problématique de l'activité créatrice michaudienne : c'est que, «se parcourir», c'est d'abord pour notre artiste se laisser traverser par les vibrations infimes du sensible. C'est être, somme toute, disponible d'esprit et de sens au réel comme source inépuisable de sensations et d'affects. Or, dans cette expérience, le *je* en question va se livrer tellement à la variété des états affectifs suscités par son milieu, qu'il va en être le reflet, où il lui reviendrait au bout du compte de reconnaître la nature plurielle de son être. Nous illustrons ces propos par ce passage où H. Michaux lui-même décrit l'état d'un moi multiple de la sorte : «moi n'est jamais que provisoire (changeant face à un tel, moi ad hominem changeant dans une autre langue, dans un autre art) et gros d'un nouveau personnage qu'un accident, une émotion, un coup sur le crâne libérera à l'exclusion du précédent et à l'étonnement général, souvent instantanément formé. Il était donc déjà tout constitué. On n'est peut-être pas fait pour un seul moi. On a tort de s'y tenir. Préjugé de l'unité»⁶⁴¹.

En effet, le moi prôné par H. Michaux se dévoile et se construit par des expériences successives et accidentelles : il s'agit proprement dit d'une entité circonstancielle qui peine à se rassembler. Il ne chercherait malgré tout à se peupler, à désirer se remplir des impressions et des stimulations environnantes qu'en éprouvant constamment un manque ontologique, un état qui, selon lui, chevauche entre la force et la faiblesse, l'action et la passivité. Alors, un véritable dialogue intérieur s'instaure, ou encore un échange où il s'agira d'impliquer, dans sa quête de soi, le lecteur même jusque-là inexistant⁶⁴². Mais il nous reste à montrer, pour l'heure, que ce qui fait proprement œuvre ici, n'est pas tant le résultat pratique «après-coup» de cette expérience de la multiplicité de l'être - ce qui forme pour nous un attribut pratique d'une contemporanéité créatrice où le temps échangé est qualitatif - qu'il en est la traduction la plus immédiate. En d'autres termes, ce qui se donne réellement à être *évalué* dans l'œuvre de H. Michaux - pour reprendre l'expression de R. Musil - c'est cette phase-limite, asymptotique, où se projette sur le papier la mise en acte de «cette pure instantanéité d'excitation» dans toute son immédiate brutalité : là encore, remarquons qu'une expérience

⁶⁴⁰ Henri Michaux, «Observations», dans *Passages*, Œuvres complètes, tome II, Édition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran, Paris, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 345.

⁶⁴¹ Henri Michaux, «*Difficultés*» : *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*, (1930), in Œuvres complètes tome I, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1998, p. 663.

⁶⁴² Laurent Jenny, *Styles d'être et individuation chez Henri Michaux*, [En ligne] *Fabula-LhT*, n° 9, «Après le bovarysme», mars 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/9/jenny.html>, page consultée le 19 mars 2015.

d'une solitude peuplée aspire à un devenir-œuvre, admettant un « moi-foule » comme matrice créatrice parcourant son auteur d'une intensité telle que ça « déborde » sur le papier⁶⁴³.

À examiner de près cet état, nous pouvons constater d'emblée qu'il ne s'agit pas d'un acte qui émane d'un besoin proprement de création, ou, plus précisément encore, de « décision » qui soit d'ordre artistique, mais d'un advenu de quelque chose dû à un « surpeuplement » du moi tel que le passage au faire devient presque un remède, un allègement d'un certain débordement de l'être. De là, il est possible de voir dans cette expérience de démultiplication du moi deux dimensions créatrices, où l'état en question se révèle comme forme de partages des temps : la première dénote d'un dialogue créateur qu'entame souvent ce dernier avec son double qu'il dit lui être contemporain⁶⁴⁴, sinon avec des « quelqu'un » (selon sa nomination) imaginés, participant à son activité créatrice. La deuxième s'explique par le fait que, si H. Michaux se dit « être parcouru », c'est le plus souvent moins par des choses que par des *événements*.

Pour ce qui est de la première dimension, non sans quelque similitude avec nos cas d'étude précédemment choisis, encore une fois, une forme de *schyze* caractérise tout au plus les états michaudiens. Mais fidèle à la conception deleuzienne que nous avons consacrée à cette question, le dédoublement, et ce qu'il suscite comme expérience de la multiplicité, ne fait pas tant l'objet d'un fatal dédoublement de soi, qu'il constitue un véritable réservoir d'affects ; il en va du syndrome du double qui se superpose sur le cours de la vie comme perpétuelle présence. Chez H. Michaux en particulier, le double n'est pas limité à une création fantaisiste arbitraire qui serait l'œuvre de l'imagination : il faudrait plutôt l'admettre comme un être doté d'une véritable consistance ontologique ; soit, une forme plurielle participant intrinsèquement à son degré de présence au monde. Ainsi, si la démarche créatrice de H. Michaux consiste essentiellement en un dédoublement du moi, le moi projeté sur le papier est un miroir où celui-ci voit apparaître son double ; la drogue n'étant pas quelque chose, mais génératrice de « quelqu'un ». En acceptant les surprises de cette aventure inouïe, l'artiste doit accepter aussi cette démarche secondaire, le jeu du double avec le miroir, où le lecteur est impliqué⁶⁴⁵. Il faudrait entendre ce moi comme étant un pur réceptacle qui s'élargit à chaque fois qu'il intériorise les choses qu'il rencontre. Générateur d'une multitude d'êtres ; il est capable d'épouser plusieurs formes de vie. Il se métamorphose en « il » ou « elle » ou « eux » en dressant le contour de chaque personne qu'il voit ou qu'il entend⁶⁴⁶.

⁶⁴³ À ce sujet, nous faisons référence aux célèbres dessins à l'encre de chine de H. Michaux, réalisés en 1958. Précisons, par ailleurs, que la plupart de ces dessins n'ont pas de titres, ce qui fait que nous nous référons ici à la série dans sa totalité.

⁶⁴⁴ Le thème du « double » est cristallisé dans l'œuvre de H. Michaux par le personnage nommé « Plume ».

⁶⁴⁵ Laurent Jenny, « Styles d'être et individuation chez Henri Michaux », *op. cit.*

Il n'est donc pas erroné d'y voir à quoi s'appliquerait parfaitement la nature de ce que G. Deleuze appelle «événement», en ce qu'il présuppose préalablement comme éclatement du moi⁶⁴⁷ : nous en arrivons ainsi à la seconde dimension créatrice. H. Michaux, en décrivant son expérience des «morpho-crétions», rend compte d'un étrange univers onirique où s'entremêlent son intériorité et celle des personnages inventés ; où, d'un esprit volatil, aérien, les sensations et les mouvements naissent d'un échange sensible établi avec le dehors⁶⁴⁸. Il y a un lieu d'indiscernabilité du moi michaudien qu'on peine à distinguer de l'objet rencontré, une contemporanéité partagée entre le présent du faire comme attribut actuel et son double virtuel ; soit, les personnages peuplant sa mémoire. Il en va des visions comme des lieux, abritant toujours les nouvelles traces d'une subjectivité qui s'étend sans limites. Toujours étrangers à lui-même, les «pays imaginaires»⁶⁴⁹ qu'il invente forment une cartographie subjective de la pensée ; pour autant qu'ils les peuplent, ces espaces demeurent moins géographiques qu'affectifs, moins des extériorités affranchies que des plis intérieurs. Alors, quand celui-ci trace les frontières d'un nouveau pays, il ne fait en réalité que modifier les limites de sa propre intériorité : voilà qui semble pour nous faire l'objet d'un prototype pratique exemplaire illustrant admirablement un réel vécu comme *expériences successives vécues par le moi* tel que décrit par R. Musil dans le passage mentionné plus haut.

Il ne reste désormais qu'à clarifier ce qu'il en est au juste de la dimension réellement pratique de ce moi : principalement empirique, il se cristallise et prend forme à travers ces lignes de H. Michaux : «né le 24 mai 1899. Belge, de Paris. Aime les fugues. Matelot à 21 ans. Atlantique Nord et Sud. Rapatrié malade»⁶⁵⁰. Comme on le lit bien dans cette énumération, l'identité de l'homme se construit par des couches et des strates successives, regroupant tantôt des informations personnelles, tantôt des états : le moi se définit alors par un alignement de noms, d'adjectifs et d'actions. On peut même concevoir le moi comme la

⁶⁴⁶ «C'avait été comme d'entrer dans l'écriture d'une personne étrangère, là où avec peu de repères et tout du même ordre, et cessant de critiquer aussi bien que d'approuver, on s'abandonne sans résistance à une vie inattendue, dans une altérité qui fond». D'après Henri Michaux in *Affrontements*, Paris, Gallimard, 1986, p. 69.

⁶⁴⁷ Nous renvoyons ici au sens que donne G. Deleuze à l'«événement», lorsqu'il écrit : «l'événement, l'action ont une cohérence secrète excluant celle du moi, se retournant contre le moi [...] le projetant en mille morceaux» in *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁴⁸ C'est ce qu'il nous semble aisé de lire à travers ces lignes de H. Michaux, que nous citons : «les animaux et moi avions affaire ensemble. Mes mouvements je les échangeais, en esprit contre les leurs, avec lesquels, libéré de la limitation du bipède, je me répandais au dehors... Je m'en grisais, surtout des plus sauvages, des plus subits, des plus saccadés. J'en inventais d'impossibles, j'y mêlais l'homme, non avec ses quatre membres tout juste bons pour le sport, mais muni de prolongements extraordinaires, suscités spontanément par ses humeurs, ses désirs en une incessante morpho-crétion. Cela, vivant encore, ne demandait qu'à entrer dans mes dessins et s'y rua aussitôt» propos d'Henri Michaux in *Les commencements, Essais d'enfants, Dessins d'enfants*, Edition Fata Morgana, 2011, pp. 200-201.

⁶⁴⁹ «Mes pays imaginaires : pour moi des sortes d'Etats-tampons, afin de ne pas souffrir de la réalité. On voyage, ou presque tout me heurte, ce sont eux qui prennent les heurts, dont j'arrive alors, moi, à voir le comique, à m'amuser», Henri Michaux, *Passages*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 350.

⁶⁵⁰ Henri Michaux, *Qui il est*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 705.

«moyenne» d'une multitude de moi, si bien qu'il serait inutile de se demander s'ils dérivent tous d'une même et unique individualité artistique. Remarquons au passage que nous ne sommes pas ici loin du cas de Nietzsche évoqué précédemment, où le sujet adopte des identités provisoires ; c'est qu'il est question d'un moi qui crée en se multipliant, et sa multiplication est pensée comme création en soi, une projection interactive sur le support de l'œuvre. Toutefois, le refus d'«assumer» son œuvre, de la soumettre à une seule signature claire et définitive augmente quelque part la responsabilité du regardant, se voyant lui-même parfois contraint de trancher : il est, d'un côté, enclin d'assimiler le texte à une signature bien précise parmi les plusieurs qu'il peut identifier, et de l'autre, il tend à véhiculer au-delà du texte une voix plurielle commune qui représente tout le monde et personne à la fois : «il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre. (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes). Une moyenne de «moi», un mouvement de foule. Au nom de beaucoup je signe ce livre»⁶⁵¹.

C'est dans une sorte de fuite en avant de ce moi en perpétuelle extension que H. Michaux ira jusqu'à devoir assimiler toute une société, aussi imaginaire soit-elle. Ainsi ne s'agit-il nullement d'un individu qui soit éparpillé dans l'agitation sociale, mais plutôt d'une véritable mise en œuvre d'une *société intérieure* peuplant le moi : «je suis habité ; je parle à qui-je-fus et qui-je-fus me parlent. Parfois j'éprouve une gêne comme si j'étais étranger. Ils font à présent toute une société et il vient de m'arriver que je ne m'entends plus moi-même»⁶⁵². N'est-ce pas, comme nous l'avons montré précédemment dans une étude antérieure, que de la même façon il y a création d'une société chimérique par J.-J. Rousseau, dans la mesure où son intériorité s'élargit et se peuple ? Ainsi, au sein de tout ce champ tumultueux où une individualité multiple se trouve être animée de l'intérieur et saisie dans sa multiplicité, et à mesure où il s'agit d'un dialogue créateur avec ces «qui-je-fus», il y a lieu d'une *augmentation de soi* proprement dite : c'est ce qui nous intéresse ici plus que tout dans l'expérience de la création artistique telle que menée par H. Michaux.

Les états par lesquels celui-ci passe seront entendus, alors, non pas comme des affectations proprement dites, mais des sortes d'«espaces de vie» peuplés d'êtres et de figures virtuels, et dont il va falloir explorer le potentiel plastique. Or, compte tenu de ce qui vient d'être avancé, que peut-on dire des *vrais* contemporains de H. Michaux, sinon des réelles *instantanéités d'excitations* aussitôt érigées en des «qui-je-fus» créés ? Ne faudrait-il pas dire, à ce propos, que ce qui est proprement créateur, n'est autre que la splendeur du dehors même en tant qu'expérimentée par un moi pluriel ?

⁶⁵¹ Henri Michaux, *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*, postface de *Plume*, Gallimard, 1963, p. 217.

⁶⁵² Henri Michaux, *Qui je fus*, *Poésie*, Paris, Gallimard, p. 173.

Là encore, la quête de l'Autre pour H. Michaux, s'avère être indissociable d'une quête de soi. Mais ce qui est proprement le catalyseur qui motive sa création, ce serait une forme de confrontation intérieure traversant le moi dans son incessante variation, l'expression de cette *différence potentielle* séparant ses substituts aspirant à se rassembler. Les éléments disparates propres aux dialogues intérieurs entamés ne sont donc plus que flux continuels célébrant l'instabilité et le déséquilibre, autre catalyseur du phénomène artistique. Il s'agit là, en même temps, de la naissance des singularités impersonnelles ; des états créateurs de cette individualité autant que ce qui s'en génère. Il en va ainsi d'un sujet mis en circuit dans l'activité créatrice même. À s'en tenir à cela, on en arrive au magma intense de l'acte même créateur chez H. Michaux, ce chaos où tout aspire potentiellement à faire-œuvre. Si cette dynamique infra-subjective tire sa fonction créatrice d'un sujet éclaté à l'épreuve d'une *traversée* du dehors, où l'artiste se donne moins comme un «sujet-Michaux» qu'une réceptivité éveillée et une potentialité pure ; créer serait, dans ce sens, la projection immédiate de différents états du moi, et «pouvoir» les éprouver en serait déjà le premier germe. Dans cet aspect de l'œuvre d'H. Michaux, G. Deleuze, à son tour, ne perçoit pas autre chose qu'un cas pratique exemplaire du sujet comme *devenir*. À ce propos, il écrit : «loin que les singularités soient individuelles ou personnelles, elles président à la genèse des individus et des personnes ; elles se répartissent dans un «potentiel» qui ne comporte lui-même ni Moi ni Je, mais qui les produit en s'actualisant, en s'effectuant, les figures de cette actualisation ne ressemblant pas du tout au potentiel effectué [souligné par nous-même]»⁶⁵³.

Dans cette trame expérimentale réunissant un *Je* aussi hypothétique, aussi pluriel, livré entièrement au sensible, c'est à un certain privilège de la *rencontre* qu'il faudrait reconnaître la fiabilité de cette expérience du réel, où il conviendrait peut-être de situer l'acte même de création, ou encore son état le plus axiomatique, son *degré zéro*. La rencontre étant comprise comme le recueillement d'un affect fait que, une fois enveloppé dans le pouvoir fécond de l'expérience subjective multiple, *ça* gravite, *ça* réagit, entre le moi son objet. Cet état devrait être conçu comme pure disponibilité, sorte de réceptivité active, aussi occasionnelle et asymptotique soit-elle, d'une certaine conscience que l'on qualifierait de désireuse⁶⁵⁴. Mais dans cet «entre-temps»⁶⁵⁵ qu'est le propre de l'événement (au sens de G. Deleuze), c'est la rencontre en soi, ce *troisième individu* (qui n'est autre que l'œuvre d'une adéquation du rapport⁶⁵⁶), qui semble être le véritable auteur de cette forme de contemporanéité moins temporelle qu'affective. À l'instar d'un drap qui se plie et replie, le moi en question intériorise

⁶⁵³ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 125.

⁶⁵⁴ Mikel Dufrenne, «le champ de l'esthétisable», in *la Revue d'Esthétique*, N°3/4, 1979, n° spécial : Pour l'Objet.

⁶⁵⁵ G. Deleuze qualifie le temps de l'événement de temps mort, d'«entre-temps», là il ne se passe rien. Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit.

le dehors aussitôt qu'il s'y confronte, un dehors qui n'est autre qu'une face modelée du dedans, si bien que la contemporanéité éprouvée s'expérimente dans le sillage d'un champ de présence commune où s'entremêlent le sujet disloqué et ses affections. S'ouvre alors un temps nouveau où passé et futur ne sont plus que variations d'un présent fuyant à conquérir, comme le souligne d'ailleurs G. Deleuze en ces termes : «cette affection de soi, cette conversion du lointain et du proche, va prendre de plus en plus d'importance en constituant un espace du dedans, qui sera tout entier *co-présent* à l'espace du dehors sur la ligne du pli [...] cette topologie charnelle ou vitale, loin de s'expliquer par l'espace, libère un temps qui condense le passé, fait advenir le futur au dehors, et les confronte *à la limite du présent vivant* [souligné par nous-même]»⁶⁵⁷. Ainsi est-ce sous la supposition d'une forme de contemporanéité créatrice, intrinsèque à la rencontre, qu'il conviendrait de se situer dans un interstice, un «entre-temps» où le moi, ne serait-ce qu'en l'espace d'une seconde, se met en suspens. À juste titre, bien que cela soit formulé dans un registre de pensée qui diverge quelque peu de celui de G. Deleuze, Michèle Atchadée n'affirme-t-elle pas ouvertement ce que nous venons de dire en avançant : «c'est la rencontre qui est contemporaine à tout ce qui la constitue»⁶⁵⁸ ?

1.2 - Le «grand art intimiste»⁶⁵⁹

Le culte du moi, quelque soit sa nature, revêt le sens de ce qui relève proprement de l'«intime» de paradoxes. En quelque sorte, l'aventure artistique d'H. Michaux révèle qu'au fin fond du personnel gît l'impersonnel, ce que du moins, par ailleurs, laisse résonner le fameux «je est un autre» de A. Rimbaud. C'est qu'en laissant libre court à un moi disloqué, dissous et éclaté que ; bien que nous reconnaissons une certaine intériorité propre à l'artiste - fût-ce intensive - cet art que l'on conçoit sous l'égide de sa nature de *pure instantanéité d'excitation*, présente une portée problématique quant à sa dimension «individuelle», subjective, et que l'on a d'ailleurs tort d'associer à quelque forme d'intimisme désintéressée. C'est peut-être justement le contraire qu'il faudrait penser : un mode de présence créateur précédant l'objectivation de l'œuvre, une réceptivité créatrice, *œuvrante* autant que le faire-

⁶⁵⁶ «En d'autres termes par rapport à la musique que j'aime, tout se passe comme si la composition des rapports directs - voyez qu'on est toujours dans le critère du direct - là se fait une composition directe des rapports de telle manière que se constitue un troisième individu, (c'est l'individu auquel on est contemporain) individu dont moi et la musique ne sommes plus qu'une partie. Je dirais dès lors que ma puissance est en expansion ou qu'elle augmente. C'est finalement la puissance à savoir augmenter sa puissance et précisément composer des rapports tels que la chose et moi qui composent les rapports ne sommes plus que deux sous-individualités d'un nouvel individu, d'un nouvel individu formidable», Gilles Deleuze, *Spinoza*, cours du 20 janvier, 1981, Institut de Vincennes, *op. cit.*

⁶⁵⁷ Gilles Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 126.

⁶⁵⁸ Alain Diot, «Être contemporain», publié in *le phénomène contemporain*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁵⁹ Selon l'expression de Pierre Zaoui in «Deleuze et la solitude peuplée de l'artiste (sur l'intimité en art)», dans Elisabeth Lebovici (dir.), *L'Intime*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004 (2^{ème} édition), p. 46.

œuvre en soi, s'inscrit toutefois dans une optique pratique presque diamétralement opposée à tout art entendu comme pur exhibitionnisme narcissique de la vie privée⁶⁶⁰, auquel l'on est enclin - aujourd'hui plus que jamais - de reconnaître un des critères privilégiés de la contemporanéité. Pourtant, l'enjeu connaît toutefois des proportions complexes ; car après tout, dans quelle mesure est-il possible à la fois d'échapper à la superficialité d'un soi prosaïque, aiguë par la lourde monotonie du quotidien, et éviter de céder naïvement à un prétendu universalisme totalisant ?

Un tel art célébrant une perméabilité totale de nos sens au réel ne peut qu'être un art de nature *vitaliste*⁶⁶¹, à en croire H. Michaux à travers ces lignes qu'on évoque de nouveau : «j'écris pour me parcourir [...] Là est l'aventure d'être en vie»⁶⁶². C'est qu'il faudrait entendre par «vie» ici une force inorganique («corps sans organes» selon G. Deleuze), sinon une intensité, une force. À examiner de près cette formule, il est aisé de constater qu'un statut créateur est attribué à la «vie»⁶⁶³, de même qu'à l'«art» : *vivre* fera alors office, selon notre artiste, de l'équivalent consubstantiel de *créer*, ce qui reviendrait à libérer ce par quoi on a accepté d'être traversé, à savoir la «force de vie»⁶⁶⁴ même. Alors, c'est sous cette optique qu'encre une fois, la démarche créatrice se prête à être confondue avec une meilleure connaissance de soi. L'art en question n'est plus une esthétique d'une forme subjective quelconque, mais une esthétique de la vie même dans son immédiateté. Mais au final, de quelle forme d'individualité se revendique-t-on au juste en prônant cet état de subjectivité ?

Nous ne sommes pas ici loin du croisement théorique des expériences évoquées de R. Musil, Nietzsche et J.-J. Rousseau, et dont la dimension créatrice n'est pas à notre sens éloignée des états michaudiens. Ce qui constituerait presque le carrefour de celles-ci, c'est peut-être le fait qu'elle hérite de J.-J. Rousseau l'idée de *légère existence* (que nous devons à R. Barthes), de Nietzsche la «machine désirante» et de R. Musil la force perceptive des événements mineurs. Du reste, nous avons déjà fait le point sur ce mode d'être que nous devons à la vision deleuzienne en la matière : l'idée d'un dépassement de la dualité sujet/objet y est constamment. On en arrive à une ontologie où les choses naissent plutôt de leurs milieux, des *potentiels* proprement dits au point que, si sujet/objet il y a, ceux-ci naissent ensemble sans qu'aucun d'entre eux ait une existence préalable. Il en va d'un champ subjectif voué essentiellement au dehors, à tout ce qui relève du pré-personnel, du pré-individuel, où tout est processuel et construit en soi. Or, plus précisément encore, l'enjeu de l'intimisme et

⁶⁶⁰ Pierre Zaoui, «Deleuze et la solitude peuplée de l'artiste (sur l'intimité en art)», *op. cit.*, p. 35.

⁶⁶¹ Pierre Zaoui, *op. cit.*

⁶⁶² Voir la page 206 de ce texte.

⁶⁶³ Le sens que donne G. Deleuze au concept de «vie» remonte à celui de Nietzsche. Il ne s'agit donc nullement de la vie dans sa dimension biologique, mais plutôt d'une *puissance du dehors*, de forces intensives inorganiques.

⁶⁶⁴ Pour G. Deleuze, la création consiste à libérer les «forces de vie» des formes qui les emprisonnent.

de sa possible vanité - plus que tout lorsqu'il persiste dans le réalisation de l'œuvre - réside dans l'aspect anecdotique que revêt la *construction narrative* du sujet en tant qu'histoire personnelle. C'est ce qu'entend G. Deleuze sous la formule de «la lutte contre les clichés»⁶⁶⁵ que tout artiste devrait selon lui mener, et qui ne va - à la reconsidérer dans le contexte actuel du champ des œuvres dites «contemporaines» - sans signifier la prétendue «visibilité médiatique nécessaire des artistes», où les détails biographiques prennent parfois le dessus sur le contenu de l'œuvre en question. À ce propos, soyons attentif à ce qu'écrit Arnaud Villani, dans un de ses commentaires de la pensée du sujet de G. Deleuze :

«Choisir de faire de sa vie une histoire signifie qu'en tant qu'individu, on obéit au mot d'ordre de l'Occident : devenir un «sujet», avec tout ce que cela implique et qui reste, le plus souvent, implicite. Devenir un sujet, «se faire un nom», c'est ce qui menace la subjectivation et la soumet aux opinions sociétales : le cliché»⁶⁶⁶.

Découlant d'une lecture de la *Logique de sens*⁶⁶⁷, ces phrases dénotent d'un constat : G. Deleuze n'a finalement pas relevé autre chose en étudiant de près la peinture de Francis Bacon, que d'y voir un modèle pratique de ce que nous avons jusque-là voulu signifier sous l'idée d'un sujet *défait*. C'est que d'une façon ou d'une autre, la constitution du moi est toujours tentée de recourir au récit, c'est-à-dire à la narration : il s'agit là du subjectif comme *visagéité*⁶⁶⁸, avec tout ce que cela suppose de clichés à dépasser. Du reste, dans quelle mesure se doter d'un «visage» (un nom, une personne) suscite-t-il un obstacle pour tout sujet aspirant à se dessaisir ?

En effet, aux yeux de G. Deleuze, l'art pourrait faire l'objet d'une alternative ultime offrant la possibilité de détourner la menace d'un moi anecdotique, mais encore faut-il qu'il soit un art de la présence autant que celui qu'avait pratiqué en l'occurrence F. Bacon⁶⁶⁹. Pour cela, «défaire le visage» reviendrait à se laisser subjugué par le dehors en tant qu'il constitue une force vitale ; il ne s'agit pas tant d'un but en soi, que d'un processus en devenir, aussi longtemps que le sujet se décentre et se scinde en morceaux. Le «sans visage» serait, dans ce sens, ce champ d'existence dépourvu de la moindre identité a priori sociale déterminant

⁶⁶⁵ Gilles Deleuze, *Spinoza*, cours du 07 avril 198, *op. cit.*

⁶⁶⁶ Arnaud Villani, *Logique de Deleuze*, Paris, éditions Hermann, 2013, p. 20.

⁶⁶⁷ *op., cit.*

⁶⁶⁸ Le concept de «visagéité» fait partie du statut pratique et effectif de la philosophie du sujet telle que prônée par G. Deleuze. Avoir un «visage», selon ce dernier, consiste à être prisonnier d'un sujet clos, d'une individualité constante, d'un «nom».

⁶⁶⁹ Mireille Buydens, *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze*, *op. cit.*, p. 45.

préalablement le sujet. À ce propos, dans une de ses déclarations capitales consacrées la fonction ontologique de l'art, G. Deleuze, mettant côte à côte l'art et la «vie réelle», écrit : «en art, c'est-à-dire, en esprit, mais en vie, en vie réelle [...] l'art 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 [...], ces déterritorialisations positives, qui ne vont pas se reterritorialiser sur l'art, mais l'emporter avec elles, vers les régions de l'a-subjectif et du «sans-visage»»⁶⁷⁰.

C'est ainsi que, spécifiquement dans le cas de la peinture de F. Bacon, G. Deleuze décèle justement un dehors, une *force de vie* proprement dite se libérant de toute obsession de «faire récit», pouvant déboucher sur une «histoire du sujet»⁶⁷¹. Pour notre part, nous situons l'œuvre de H. Michaux dans la même perspective. En revanche, croire en un art d'une nature sensationnelle et «sentimentaliste», cela revient à emprisonner, accabler le flux de la vie dans une espèce d'idéalisme personnel. D'ailleurs, cette résistance vis-à-vis de tout art d'ordre «personnel» ne constitue-t-elle pas en soi une sérieuse remise en cause d'une longue tradition philosophique occidentale, à savoir celle d'un sujet supposé «savant» et auquel nous avons précédemment fait allusion ?

Pourtant, le projet moderne, spécifiquement en art, voulait entre autres en finir, en mettant au-devant de la scène un art proprement «sans qualités». Pierre Zaoui, dans un passage où apparaît soudain une allusion à R. Musil, le confirme en ces termes : «[...] essentiellement grâce à l'art moderne selon Gilles Deleuze, la dissolution même de tout intimisme sous l'indiscernabilité d'un art sans qualités, sans déterminations personnelles : Ulrich»⁶⁷². Ainsi, selon cette vision deleuzienne de l'art moderne telle que reprise par P. Zaoui, nous comprenons mieux le sort de l'œuvre d'H. Michaux ; c'est qu'en effet, si récit il y a, cela ne se manifeste pas tant comme extension narrative du moi créateur, que dans la mesure où «ça raconte» en lui. D'ailleurs, nous pouvons même désormais lire de la même manière, grâce à cet éclairage, l'expérience du réveil vécue par J.-J. Rousseau - et dont on a déjà souligné certains aspects - à partir de ce même point de vue ; force est de constater que, à travers cet état d'*existence minimale* que véhicule l'expérience du Neutre, il en ressort une forme de récit qui s'affranchit justement d'un Je narrateur et «personnel». Plus d'une indication le montre : l'auteur de cette expérience lui-même avoue avoir été dépossédé, ne serait-ce qu'en un espace d'un instant, d'une intériorité propre, dispersé qu'il était, sans mémoire, dans la vue du paysage auquel il était exposé en se réveillant. Une question demeure alors légitime dans ce sens : à «qui» (ou à quoi) donc convient-il de ramener le privilège de raconter cette scène ?

⁶⁷⁰ Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, Edition Minuit, 1980, pp. 229-230.

⁶⁷¹ Arnaud Villani, *Logique de Deleuze, op. cit.*, p. 20.

⁶⁷² Pierre Zaoui, *op. cit.*, p. 35.

Encore une fois, l'étude de R. Barthes en la matière reste tout de même pour nous valable, en ce qu'elle propose dans ce sens un éclairage en adéquation avec nos constats jusque-là relevés à ce sujet. En effet, avec son expérience du réveil, J.-J. Rousseau constitue pour notre linguiste une promesse non encore accomplie par un sujet moderne problématique et ambigu, et que celui-ci, semble à ses yeux déjà tenir. En reprenant l'idée du sujet déconstruit, il écrit à ce sujet : «[...] l'existence minimale : car «exister» ne se sent pas forcément dans la violence, mais aussi dans ce peu de ciel, d'étoiles, de verdure, qui permet à J.-J. Rousseau de «partir», c'est-à-dire de raconter. Car voici de nouveau le Récit, et voici de nouveau la question moderne qui nous est posée – ou la contrainte qui nous est rappelée : comment écrire sans ego?»⁶⁷³. Remarquons ici que le récit n'est pas ramené à un vécu anecdotique entendu comme enchaînement chronologique d'événements : ça ne désigne pas une construction narrative aussi différente que soit sa nature, mais au contraire, il relève plutôt d'une expérience d'existence conçue sous la supposition d'une perméabilité vouée aux vibrations des champs perceptifs environnants. Ce n'est pas «notre» vie qui est relatée, pas moins une expérience qui nous est propre ; c'est plutôt - pour parler comme H. Michaux - une force de vie qui nous traverse, nous parcourt. Si «écrire sans ego» serait alors ce noble défi relevé par l'artiste⁶⁷⁴, R. Barthes précise justement qu'il ne s'agit pas ici de croire en un éventuel dépassement systémique de celui-ci, aussi difficile que soit cette tâche : l'ego est plutôt quitté, dessaisi, poussé à son indiscernable limite, jusqu'à se convertir en *un moment*. À cet égard, toujours concernant le sujet déconstruit de J.-J. Rousseau, R. Barthes ne s'empêche pas de reconnaître l'apport de la philosophie deleuzienne en la matière, encore en éclosion à l'époque, auquel il fait d'ailleurs ouvertement allusion ici :

«L'ego est bien là, mais c'est pour mieux dire qu'il se quitte, s'expulse de la conscience pleine, se porte au bout de lui-même, là où il se dissout dans le moment : *c'est le moment qui est subjectif, individuel, ce n'est pas le sujet, l'individu* : thème encore si obscur (tout un devenir devant lui) qu'on le voit travaillé, aujourd'hui, courageusement, par Gilles Deleuze [souligné par nous-même]»⁶⁷⁵

⁶⁷³ Roland Barthes, *La lumière du Sud-Ouest*, in Œuvres complètes, t. V [1977-1980], nouvelle édition revue, corrigée et présentée par É. Marty, Seuil, 2002, p. 455.

⁶⁷⁴ Claude Coste, «Roland Barthes par Roland Barthes ou Le démon de la totalité», *Recherches & Travaux* [En ligne], 75 | 2009, mis en ligne le 30 juin 2011, consulté le 15 décembre 2015. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/372>

⁶⁷⁵ Le Monde, 7 avril 1978, pour un dossier «Voltaire e Rousseau», Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Seuil, 1995, pp. 822-823.

En avançant ces propos, nous aurons pour le moins répondu à une interrogation majeure qui ne cessait de revenir dans notre étude, laquelle questionnait ce qu'il y avait de proprement subjectif dans toute expérience d'un moi dissous : «c'est le moment qui subjectif». Nous nous situons ainsi, dans un interstice délicat qui, pour autant qu'il dénote d'une problématique moderne, ne se poursuit pas moins jusqu'aujourd'hui encore, à savoir entre ; d'une part, un sujet classique - que R. Barthes lui-même, en linguiste, s'apprête à quitter⁶⁷⁶ - et de l'autre, l'attitude individualiste, voire arrogante de l'avant-garde qui prône le culte du sujet. C'est dans ce sens, que loin de rejeter le «je» cartésien fondateur de la modernité, R. Barthes plaide à une nouvelle construction de la subjectivité qui résiderait en dehors du sujet lui-même : dans la perspective d'un J.-J. Rousseau revisité, R. Barthes préfère procéder à du «non-vouloir-saisir»⁶⁷⁷ : il s'agit de réhabiliter une subjectivité libérée de toute charge identitaire, une subjectivité pour ainsi dire vouée à fusionner avec son objet, à décentrer son prétendu moi. L'idée de l'homme conçu comme réservoir infini de percepts et d'affects⁶⁷⁸ ne signifient pas autre chose ; c'est la puissance impersonnelle de la sensation qui doit prendre le dessus sur la tentation du sujet-récit. Comme l'a toujours signalé G. Deleuze lui-même, créer ne peut pas être une affaire de «sale petit secret»⁶⁷⁹ ; soit, cet art intimiste se voulant expression de la pudeur de ce qui est caché (c'est-à-dire «sa chose», «sa vraie vie», etc.). Même ce que prône un contemporanéisme ambiant, sous couvert de prétendue esthétique relationnelle⁶⁸⁰, ce n'est rien d'autre au fond qu'une interactivité purement sociétale présupposant des «sujet-artistes» préétablis, qui ne peuvent donc être pris, dans ce contexte de notre étude, qu'au rebours de nos hypothèses avancées sur le sujet défait. C'est que, pour autant que l'on soumet notre analyse à une optique deleuzienne, il faudrait pour nous admettre que la *vie*, tout comme l'*art*, naît *du milieu* comme l'herbe⁶⁸¹ : il ne s'agit là d'un vitalisme ni de genre quelconque, ni

⁶⁷⁶ «Pour dire que je quitte ce sujet classique, dont je ne veux plus, qui n'est plus possible, je dois le retenir encore un instant, l'instant d'une phrase». Roland Barthes, *La lumière du Sud-Ouest*, *op. cit.*

⁶⁷⁷ La formule appartient à R. Barthes et apparaît dans *Fragments d'un discours amoureux* (Seuil, 1977). Elle signifie l'attitude du sujet amoureux qui met en suspens tout besoin de possession à l'égard de l'objet aimé.

⁶⁷⁸ «Les sensations, percepts et affects, sont des êtres qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. Ils sont en l'absence de l'homme, peut-on dire, parce que l'homme, tel qu'il est pris dans la pierre, sur la toile ou le long des mots, est lui-même un composé de percepts et d'affects». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, pp. 154-155.

⁶⁷⁹ Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet*, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁸⁰ Nicolas Bourriaud appelle «esthétique relationnelle» ce que suscitent les œuvres dites contemporaines de discussions et de dialogues interhumains, en y attribuant le privilège d'une certaine contemporanéité. Cet «ici et maintenant», pour reprendre sa formule, ne peut qu'être situé à l'opposé de l'idée que nous formulons autour du contemporain, vu qu'il demeure en dépit de tout fondamentalement relationnel et sociétal. Il écrit, à propos de l'esthétique relationnelle : «elle vise toujours au-delà de sa simple présence dans l'espace ; elle s'ouvre au dialogue, à la discussion, à cette forme de négociation interhumaine que Marcel Duchamp appelait le coefficient d'art et qui est un processus temporel, se jouant ici et maintenant». Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon-Quetigny, Les presses du réel, 2001, p. 43.

⁶⁸¹ Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet*, *op. cit.*, p. 31.

d'objet, ni de sujets, mais de l'art d'un moi démultiplié, généré par une solitude peuplée. Un art pour ainsi dire du dehors. Un devenir-autre⁶⁸² serait alors un état qu'il conviendrait de valoriser ici : «la figure s'est dissipée en réalisant la prophétie : tu ne seras plus que sable, herbe, poussière ou goutte d'eau...»⁶⁸³. L'idée du «corps sans organes» précédemment évoqué nous affranchit, à cet égard, de tout intimisme désintéressé, en ce qu'elle aboutit inéluctablement, soit à un «intimisme sans sujet», soit à un «universalisme sans objet»⁶⁸⁴. Car au final, qu'est-ce qu'un «corps sans organes» si ce n'est avant tout un corps affranchi du genre, de *son* genre ? Il n'y a pas là le moindre lien à faire avec le corps tout court dans le sens biologique du terme, où il s'agit de procéder par particularisation et hiérarchisation (les membres, les organes, etc.) : il est plutôt question d'un corps plein, surface d'événement, sans intériorité, pour lequel tout se passe en surface, et qui n'admet nullement d'organe dominant (tête, visage, etc.). Admettant cette corporéité inorganique comme appui, la pensée de G. Deleuze nous propulse dans cette quête d'une vie intensive et impersonnelle.

Enfin, retenons de tout ce qui précède qu'il n'y a peut-être d'art intimiste, que de nature quelque part schizophrénique (au sens où l'entend G. Deleuze). Car en réalité, comme on l'a déjà donné à entendre, un sujet conçu comme étant traversé de machines, de flux, d'événements ne peut qu'être confronté à des doubles ; il ne désire pas, mais laisse plutôt couler du désir en lui, inévitable opération qui résulte d'un fonctionnement de machines sociales, politiques, etc. Remarquons que l'idée du *délire* est toujours là. Pareil pour la solitude, état qui pourrait d'ailleurs nous faire basculer dans l'intimisme. Ainsi en va-t-il d'une solitude non pas *solitaire*, mais proprement *peuplée* ; non pas *sa* solitude mais celle d'un état du monde : «[...] on ne peut que partir de sa solitude à soi mais en tant qu'elle exprime le monde, la solitude du monde, c'est-à-dire le fait qu'il n'y a rien en dehors du monde pour en assurer la pérennité»⁶⁸⁵.

C'est peut-être seulement dans ces conditions éthiques, conceptuelles - que l'on pourrait considérer comme les a priori privilégiés de ces expériences de démultiplication du moi - qu'une idée d'un art véritablement «intimiste» serait envisageable, au sens où nous l'avons entendu depuis tout à l'heure. Ainsi, dans le strict cadre de notre investigation autour de l'état créateur, cette forme d'art constitue pour nous, quoi qu'à titre hypothétique, ce qui pourrait correspondre au mieux à la dimension pratique des expériences de partages des temps qu'on a précédemment étudiées. Et si l'on tient à l'idée d'un «grand art intimiste» défini comme celui

⁶⁸² Gilles Deleuze, «Foucault, Historien du présent», *Magazine littéraire*, n° 257, septembre 1988.

⁶⁸³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation, op. cit.*, p. 25.

⁶⁸⁴ Pierre Zaoui, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 43.

des micro-événements impersonnels qui adviennent à sa surface⁶⁸⁶, cela ne nous renvoie-t-il pas à l'expérience du scarabée décrite par Ulrich, où son moi n'est plus que la splendeur du moment ?

1.3 - L'art et la vie : autre lecture

À s'en tenir spécifiquement au cas d'H. Michaux - et en ayant toujours en vue notre problématique de départ autour de ce qu'est le «contemporain créateur» selon nous - on ne peut s'empêcher de penser à cette prétendue équation de l'«art» et de la «vie» que l'on reconnaît souvent à l'art contemporain. Il s'avère que revisiter son œuvre sous la supposition d'une curieuse indiscernabilité entre l'art et la vie, nous conduit inévitablement à une reformulation des termes selon lesquels est posé le phénomène du contemporain actuellement, du moins dans quelques unes de ses acceptions. C'est que celui-ci, bien que véhiculant des fois les mêmes concepts, les mêmes nominations que nous, ne signifie pour autant aucunement la même chose. Mieux encore : nous nous apercevons, chemin faisant, que les postulats que nous avons formulés au sujet de «l'art vitaliste» se montrent parfois presque diamétralement opposés à ceux sur lesquels reposent un bon nombre de tendances «intimistes» propres à l'art contemporain.

Nous pensons notamment, en avançant cela, à toute idéologie reflétant un mode de faire dominant qu'avait connu l'art vers les années 60, où réduire l'écart entre l'«art» et la «vie» était le principal emblème, au point que certaines œuvres avaient joui du statut d'«art vivant»⁶⁸⁷. En revanche, il faudrait ici s'arrêter sur ces notions qui, bien qu'il s'agisse d'art contemporain, à défaut d'être élucidées, mènent inévitablement à des contre-sens. D'une manière générale, si sous le registre de l'«art et la vie» on dressait Les *combine paintings* de R. Rauschenberg, les collages de K. Schwitters, les porte-bouteilles de M. Duchamp, ce n'est qu'en tant qu'ils présentent un certain intérêt pour tout ce qui relève du quotidien, de la vie courante et de ce qui la peuple d'objets. Autrement dit, ce qu'entendent les critiques sous le nom de l'«esthétisation de la vie quotidienne», ou encore, le «Réal»⁶⁸⁸, c'est cette introduction, dans le champ de la pratique artistique, d'objets quotidiens, détournés, transgressés, pour faire œuvre. C'est dans ce sens que, R. Rauschenberg, tout comme Lawrence Alloway - pour ne citer qu'eux - ne déclarent pas autre chose en appelant à «la limite entre l'art et la vie», comme ils aiment le dire ; soit, selon eux, un élargissement du champ de l'art jusqu'à son ouverture sur les mass-médias et tout ce qui anime, tant bien que

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁸⁷ L'expression «L'Art vivant» faisait l'objet d'une célèbre revue artistique publiée bimensuellement à partir de 1924, éditée par Les Nouvelles littéraires.

⁶⁸⁸ Ingo F. Walther (dir.), *L'art au XX^{ème} siècle*, volume II, Paris, Collection Taschen, 2005.

mal, la dite «société de consommation». Ainsi le quotidien est-il devenu une esthétique emblématique de l'art contemporain, et plus que tout le «pop'art», ce qui vérifie pleinement cette affirmation que l'on doit à C. Millet : «l'art est devenu contemporain en nous parlant de notre vie de tous les jours»⁶⁸⁹. Or, en se plaçant du côté de notre vision d'un «contemporain créateur» éprouvé sous forme d'état de conscience (et non pas qualificatif, descriptif, désignant un fait), force est de constater que nous nous éloignons du mode de présence du sujet - et donc de ses conditions de contemporanéité dans un présent *singulier* - dès lors que la *vie* n'est pas pensée sur le mode de la mémoire et de la force ; cette vie inorganique qui, comme nous l'avons défini en nous appuyant sur la philosophie deleuzienne en la matière⁶⁹⁰, relève plutôt d'une forme d'immanence et en aucun cas d'une réalité biologique quelconque. Consistant fondamentalement, avant tout, à libérer la vie que l'on a tendance à vouloir emprisonner⁶⁹¹, l'«art vitaliste» (ou le «grand art intimiste») tel que nous l'avons défini plus haut, n'imité aucunement la vie, mais est fondamentalement consubstantiel à celle-ci en tant que force. Comme nous l'avons vu à travers le cas de H. Michaux, allant jusqu'à l'éclatement du moi, il n'a nullement à voir avec la vie comme donnée prosaïque ; car là encore, ce n'est pas d'«art» qui ne soit réduit qu'à une réalité objective dont il s'agit, mais d'un processus créateur où l'artiste en acte ne fait que s'accaparer une force vitale inorganique. Par conséquent, compte tenu de cela, il n'est plus concevable de parler d'art «et» vie, mais plutôt en termes d'«art *est* vie», flux sous-jacent par lequel le *Je* créateur se trouve intensément saisi. De là, cette *impersonnalité* inhérente à ce mode d'«être-en-acte» ne devrait aucunement être confondue avec l'aspect dit «impersonnel» de l'œuvre d'A. Warhol par exemple et que, selon lui, quiconque pourrait réaliser ; car en réalité, l'impersonnel de A. Warhol concerne de près l'individu-Warhol, c'est-à-dire le sujet en question, tandis que dans la situation ontologique d'un sujet éclaté, il s'agit de l'autre conçu comme œuvre d'une déflagration de la même intériorité dissoute dans les méandres de l'exécution matérielle. Le «n'importe qui»⁶⁹² n'est pas plus un substitut possible de soi qu'il en est une de ses composantes.

Notons, au demeurant, que l'«art vitaliste» n'admet pas l'art d'un côté et la vie de l'autre, et ce, dans la mesure où il n'attribue pas le caractère «vital» à l'œuvre en soi, encore moins à

⁶⁸⁹ Catherine Millet, *L'art contemporain, op. cit.*, p. 18.

⁶⁹⁰ Selon M. Proust, s'alignant à une perspective bergsonienne, une vie proprement dite s'épanouit essentiellement dans la mémoire.

⁶⁹¹ Voir la lettre «R» dans l'*Abécédaire* de Gilles Deleuze. [En ligne] Paris4- *Philo Blog d'étudiants en philosophie*, URL : <http://paris4philo.over-blog.org/article-l-abecedaire-de-deleuze-au-complet-61745993.html>, page consultée le 23 mars 2012.

⁶⁹² «[...] Un de mes assistants, ou n'importe qui d'autre, peut reproduire les motifs aussi bien que moi». Andy Warhol, *Autoportrait (1966)*, *catalogue* [En ligne] URL : <http://louboni.perso.neuf.fr/zoom-172114677.htm>, page consultée le 21 février 2015.

son mode de faire ; mais inscrit le vitalisme dans un noyau intensif où la force vitale n'est autre que l'œuvre à l'état *potentiel* : un état de conscience avant tout.

1.4 - Quelle histoire ?

Cet art en particulier dont nous avons élucidé la nature sous le nom du «grand art intimiste», résiste mal, à quelques cas près, à tout discours venant lui assigner un statut après-coup, sinon à toute emprise historique linéaire se voulant comme telle. Il ne peut en être autrement ; car déjà, l'enjeu étant que - rappelons-le - cet art en particulier se donne comme pur devenir, et qui, comme on tentera de le montrer ici, fonctionne autrement que le processus évolutif et causal de l'histoire, du moins dans ses acceptions les plus communes, à savoir l'étude chronologique des faits. Toutefois, la question demeure aux yeux de toute conscience historique éveillée, légitime malgré tout : en fin de compte, l'expérience de la solitude peuplée et ce qu'en découle comme pratiques, telle qu'on l'a définie, supporterait-elle la linéarité chronologique intrinsèque à l'entreprise histoire ? Peut-on tâcher d'entreprendre un discours pouvant attribuer un *sens* historique à ces états que nous avons qualifiés de créateurs ? Autrement dit, une lecture proprement historique de cet art pourrait-elle être possible ?

En effet, s'interroger sur les éventuels critères d'un discours historique qui aurait comme objet cette forme d'art, revient à questionner sur le sens d'associer, fût-ce au nom d'un même mode de temporalité donné, plus d'une expérience relevant de cette catégorie du faire. Afin de mieux envisager les enjeux fondamentaux de ces questions, il suffit d'examiner de près le mode opératoire du travail de l'historien en général ; car si celui-ci, toute en prônant une vision chronologique, soumet ce qu'il perçoit comme matière historique à une vision associative, toute œuvre y constitue une entité qui n'a de sens que dans la mesure où elle sert la cohérence d'un discours historique global ; soit, en l'occurrence, affirmer une esthétique supposément commune. Or, c'est sous l'égide de cet esprit cumulatif proprement historiciste - et qui n'est autre que la méthode historique par excellence - que tout art qui se veut *vitaliste* choisi comme objet d'étude, est susceptible de se retrouver comme injustement assujéti.

Ce qui demeure dans ce cas capital, que ce soit pour l'historien ou autres, c'est la *qualité* de réceptivité, qui saurait être aussi processuelle⁶⁹³ que l'œuvre en question. Il s'agira aussi, pour le cas de l'historien, de se demander que vaut une telle entreprise en dehors de sa portée chronologique, d'une simple datation alignant successivement des œuvres. Comment pourrait-on, historien, restituer au fil des années, des siècles, l'écho vital d'un tel art ?

⁶⁹³ Nous faisons référence ici au concept de «machine désirante» selon G. Deleuze et qui, comme nous l'avons exposé plus haut, engage aussi bien le sujet que l'objet dans un rapport processuel, où l'un est déduit instantanément de l'autre.

Exercer sa plume sur ce mode d'expression en mettant en avant son instinct de classification, ne peut qu'étouffer la spontanéité de la rencontre dont cet art même est issu. Il est alors question d'aligner chronologiquement des expériences artistiques quelconques : l'historien voué à une telle tâche ne peut s'empêcher, au lieu d'être à l'écoute de la temporalité émanant de telle ou telle œuvre, de chercher à aligner l'ensemble à la même et unique temporalité, à savoir : celle du temps linéaire chronologique, ce qui revient à *aplatir* ainsi que réduire en quelque sorte la spécificité temporelle propre à chacune. Au-delà de la périodisation, un tel travail ne saurait justement restituer l'énergie créatrice dont il est issu ; c'est le sens même de l'explication historique, qui, attribuant à l'œuvre un statut historique, n'en reconnaît le sens que dans la mesure où elle en prolonge une autre. Reprenons de nouveau les conditions d'émergence de cet art : une réceptivité active, une rencontre fortuite, une subjectivité multiple, un partage des temps intérieur ; soit, les conditions psychologiques de la solitude peuplée. Cet art, somme toute, est un art du devenir : il ne part d'aucun terme, et n'en aboutit à aucun. N'admettant ni fin ni commencement, il n'est pas tant téléologique qu'il est processuel et en tant qu'*événement*, il s'émancipe de la chaîne causale dans laquelle justement tout discours historique puise ses sources. Ne faudrait-il pas, face à un tel art, être avant tout à l'écoute de cette force sous-jacente, susceptible d'être a-temporelle, voire a-historique ?

Aussi ne faut-il pas perdre de vue que le champ d'investigation par excellence de l'histoire est souvent le passé. Là aussi, l'histoire, ne serait-ce que par souci de périodisation, aurait tendance à muséifier le passé ; nourrie d'une soif de conservation et de datation, il lui arrive de momifier et par là de figer des événements, susceptibles pourtant de naître et de renaître à chaque seconde. En d'autres termes, le passé est susceptible de monumentaliser la vie, et c'est dans ce sens qu'il ne peut être restitué dans sa fraîcheur que lorsqu'une certaine «force du présent» nous saisit, conformément à ce vieux percept nietzschéen : «c'est seulement à partir de la plus haute force du présent que vous avez le droit d'interpréter le passé»⁶⁹⁴. C'est ainsi que toute réserve émise vis-à-vis de l'histoire comme tel ne peut qu'être légitime pour quiconque considérant l'art sous forme de force vitale ; car pour celui-ci, le temps chronologique demeure la principale menace. Nietzsche s'était d'ailleurs montré attentif aux dangers que risque l'art sous l'emprise de l'entreprise historique, allant jusqu'à considérer, avec une considérable méfiance, que l'histoire est un préjugé occidental dangereux⁶⁹⁵. Faisant le constat d'une culture allemande à ses yeux inutilement encyclopédique, il lui reprochait d'être par trop historiciste. Cela tient au fait que selon lui, ses contemporains allemands

⁶⁹⁴ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles, Œuvres philosophiques complètes II*, Paris, éditions Gallimard, 1990, p. 134.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 102.

souffraient d'une vie intérieure très faible⁶⁹⁶. Se référant alors aux Grecs anciens sagement «peu cultivés» à ses yeux, il soutient l'idée qu'une culture historique pesante détruit les forces vitales⁶⁹⁷. L'art serait alors le premier à être menacé par un tel savoir ; vitaliste, il ne peut qu'être altéré par l'instinct de classification de l'historien, conformément à ses propos : «[...] l'art s'enfuit, lorsque vous vous empressez de dresser sur vos actes le chapiteau de l'histoire»⁶⁹⁸.

Par conséquent, le passé se devrait d'être étudié, médité, non pour lui-même comme c'est le cas pour *l'istoria magistra*, mais employé, investi, au service de la *vie* et de ses exigences⁶⁹⁹, et non l'inverse. Il y a une zone de non-historicité protectrice de la vie à préserver, qui n'est autre que l'œuvre d'une amnésie volontaire et salutaire, une force de l'oubli qui est favorable à la création, en ce qu'elle nous allège en quelque sorte du fardeau de l'histoire. Cette «enveloppe de non-historicité»⁷⁰⁰ est alors aussi vitale pour l'art que pour l'homme, en ce qu'elle fait l'objet d'un espace de légèreté réservé au renouvellement perpétuel de l'écoulement des instants. Il faudrait donc que la réception de l'historien (ou autres) arrive à tirer son assise des mêmes conditions éthiques, de la même nature que celle ayant précédé l'œuvre chez l'artiste ; si bien que le discours en question devrait, dans ce cas, être conçu comme une restitution à post-priori de cet état créateur. À cet égard, Nietzsche ne conçoit l'histoire qu'avec la supposition d'un potentiel créateur qui soit propre à celle-ci, de quoi parler de quelque chose de l'ordre d'un «devenir-œuvre» de l'histoire : «et c'est si seulement elle supporte d'être transformée en œuvre d'art, en une pure création de l'art, que l'histoire peut éventuellement préserver ou même éveiller les instincts»⁷⁰¹. Se justifie par là peut-être la réticence de G. Deleuze, notamment exprimée dans ses analyses de l'œuvre de F. Bacon, où celui-ci se mettait en garde contre tout risque de débordement sur le champ de l'histoire de l'art. La raison en est que, si cet art est né, comme on l'a vu avec l'exemple de H. Michaux, des *rencontres*, et d'un «pouvoir d'être affecté», le discours qui en découle après-coup devrait en être le reflet, si ce n'est l'hommage : il ne s'agit donc aucunement de restituer l'œuvre finalisée, mais plutôt de *rejoindre* l'état créateur en question, en parvenant, dans le

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁹⁷ *Ibid.*

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁶⁹⁹ «Nous ne voulons servir l'histoire que dans la mesure où elle sert la vie». *Ibid.*, p. 93.

⁷⁰⁰ «La non-historicité est semblable à une atmosphère protectrice sans laquelle la vie ne pourrait apparaître ni se maintenir. Il est vrai que c'est seulement quand l'homme, en pensant, méditant, comparant, séparant, rapprochant, limite cet élément non historique, c'est seulement quand un éclair lumineux surgit au sein de cette nuée enveloppante, c'est seulement quand il est assez fort pour utiliser le passé au bénéfice de la vie et pour refaire de l'histoire avec les événements anciens, que l'homme devient homme : trop d'histoire, en revanche, tue l'homme, et sans cette enveloppe de non-historicité, jamais il n'aurait commencé ni osé commencer à être». *Ibid.*, p. 99.

⁷⁰¹ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles*, op. cit., p.136.

meilleur des cas, à y *participer* en quelque sorte. Effectuer une rencontre, c'est aussi suspendre sa conscience historique et son souci de périodisation afin de se laisser secouer par les ondes propagées de l'œuvre, faisant de l'historien plus un sismographe qu'un quelconque rapporteur de faits⁷⁰². Sous cette optique, G. Deleuze déclare clairement avoir *rencontré* l'œuvre de Francis Bacon⁷⁰³. Alors, notons que la production écrite - la *logique de la sensation*⁷⁰⁴ - qui en découle ne peut être réductible un livre d'histoire. Car le recours à la chronologie, inévitable malgré tout, est justement ici asservie non à l'ordre de la succession, mais au service des concepts créés⁷⁰⁵, si bien que ce sont les données historiques qui sont assujetties par la réflexion philosophique et non le contraire. À ce propos, nous cautionnons avec force cette affirmation de F. Zourabichvili : «l'historicité chez Deleuze est elle-même en devenir, affectée du dedans par un extériorité qui la mine et la fait diverger d'avec soi»⁷⁰⁶.

Dans cette perspective, il n'est pas alors erroné de voir dans l'idée d'une *histoire par contact*⁷⁰⁷ que prône, au passage M. Merleau-Ponty dans son *L'œil et l'Esprit*⁷⁰⁸, une alternative faisant écho à cette forme de résistance aux sciences historiques adoptées par Nietzsche et G. Deleuze : plutôt que d'assujettir historiquement l'œuvre rencontrée, cette entreprise appelle plutôt à l'accueillir et à la laisser opérer dans son intériorité, éveillant par là un cortège fécond de souvenirs, de réflexions, et de réactions diverses. Il s'agit, somme toute, de se laisser traverser par l'œuvre, et ainsi n'y voir rien de plus qu'un *stimulus* propice à activer son imagination. Ainsi, selon cette forme d'expression - à quoi d'ailleurs le qualificatif «historique» correspond peu - même si recours à l'histoire il y a, ce ne serait qu'en guise de points d'ancrage chronologiques occasionnels ne constituant nullement le fond en question. C'est qu'elle se veut avant tout une exploration visant une meilleure connaissance de soi, une science proprement dite dédiée à l'homme.

⁷⁰² Georges Didi-Hubermann, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* op, cit., p. 168.

⁷⁰³ Voir lettre «c», in *l'Abécédaire de Gilles Deleuze*, op, cit.

⁷⁰⁴ Gilles Deleuze, *La logique de la sensation*, op, cit.

⁷⁰⁵ Nous en citons en l'occurrence le «fait pictural», «l'invisible» et le «diagramme».

⁷⁰⁶ François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, op, cit., p. 40.

⁷⁰⁷ Dans ce sens, nous citons longuement Merleau-Ponty : «[...] Mais ce travail demande une longue familiarité avec l'histoire. Tout nous manque pour l'exécuter, et la compétence, et la place. Simplement, la puissance ou la générativité des œuvres excède tout rapport positif de causalité et de filiation, il n'est pas illégitime qu'un profane, laissant parler le souvenir de quelques tableaux et de quelques livres, disent comment la peinture intervient dans ses réflexions et consigne le sentiment qu'il a d'une discordance profonde, d'une mutation dans les rapports de l'homme et de l'Être, quand il confronte massivement un univers de pensée classique avec les recherches de la peinture moderne. *Sorte d'histoire par contact*, qui peut-être ne sort pas des limites d'une personne et qui pourtant doit tout à la fréquentation des autres [souligné par nous même]». in *L'Œil et l'Esprit*, op, cit., p. 63.

⁷⁰⁸ op., cit.

2 - Activité créatrice sans créations⁷⁰⁹

2.1 - Le comédien vu de face : entre *moi* et *soi*

Compte tenu d'une individualité défaillante, d'une certaine quête d'un présent vivant et d'un art pour ainsi dire «sans qualités», comment ne pas céder à un débordement inter-disciplinaire où s'illustrerait curieusement, notamment dans la figure du comédien en acte, l'ensemble des données jusque-là retenues ? voilà qui, que l'on s'en étonne ou pas, nous conduit à transposer notre dispositif théorique vers un champ disciplinaire nouveau, à savoir celui du théâtre. Force est de s'apercevoir qu'une mise en œuvre de toute notre réflexion sur le contemporain créateur tel que nous avons voulu l'entendre, du moins tout le long de notre thèse, prend corps chez le comédien ; comme si chaque élément de notre réflexion constituait un des traits du portrait de ce dernier au point que, si singulière et accidentelle que soit cette expérience, c'est peut-être chez lui que celle-ci peut s'épanouir, et ce, de la meilleure des façons. Ce sera alors dans cette optique que nous admettons ici, que quelque puisse être la fréquence de l'usage du concept de la contemporanéité dans le domaine des arts dits visuels - surdimensionné en ce qu'il constitue la tonalité même de quelques discours ambiants - nous supposons que jamais il ne pourrait jouir d'un tel statut que lorsqu'il est investi, vécu, expérimenté par le comédien sur la scène de jeu.

En effet, c'est comme si, tel que nous l'avons déjà mentionné plus haut à plus d'une reprise, le passage à la réalisation était une traduction immédiate propre à l'état d'une solitude peuplée se conjuguant à une disposition créatrice. Autrement dit, si, comme l'avons montré avec le cas de H. Michaux, c'est la capacité d'éprouver des états qui constitue la matrice d'un devenir-œuvre ; l'œuvre du comédien, quant à elle, serait carrément une mise en scène de ces états mêmes. Peut-être sommes-nous quelque peu submergé par un monde de l'art où règne le «succès» historique de la production matérielle, pour ne pas percevoir dans l'état créateur un potentiel artistique faisant office d'œuvre par lui-même ; soit, des «productions» aussi immatérielles que les souffles et les gestes d'un comédien sur scène. De là, alors que l'œuvre surgissant d'*états créateurs* demeure la cristallisation après-coup d'affects antérieurement (ou instantanément) recueillis, et ce en passant par le support de l'œuvre en question, l'acteur a la particularité de créer, de s'exprimer aussitôt qu'il s'*auto-affecte*. Pis encore, les affects ne lui viennent pas d'un dehors intériorisé, ils ne sont pas la résultante de l'immédiate impression d'événements extérieurs ; ils sont déjà d'entrée de jeu *en lui*, et il n'a donc, en fonction de l'exigence esthétique de la situation en question, du rôle à jouer, qu'à les extérioriser, les manifester. Nous pouvons dire, dans ce sens, que l'œuvre de celui-ci n'est autre que ce

⁷⁰⁹ Nous attribuons ici au terme «création» son sens le plus commun, à savoir ce qui relève de la réalisation matérielle de l'œuvre.

processus même *d'auto-affectation* volontaire, allant de soi vers soi. Là encore, nous ferons remarquer au passage qu'en tenant ces propos, peut-être nous situons-nous à une forme d'immédiateté créatrice plus émancipée que celle de H. Michaux par exemple, car cette fois-ci, le support de réalisation est l'homme tout court, ou encore, l'homme en devenir. Or, s'il est convenu, du moins dans le domaine du théâtre, que la comédie incarne cette prestation dont le Maître-mot est *présence* (scénique), ne s'agit-il pas tout au plus d'un processus mis en scène et dont l'œuvre en soi n'est autre que l'acteur lui-même en train de jouer ?

C'est dans ce sens que dans le portrait de l'acteur, nous pouvons retrouver un prototype exemplaire d'une « machine désirante » à l'état pur, d'un foisonnement des singularités potentielles non encore actualisées se donnant comme telles : une mise à nu d'une matrice *individuate* que le spectateur a le privilège d'éprouver en temps réel. Sous cet angle de vue, la réalisation de l'œuvre de l'acteur, son activité créatrice proprement dite, n'est plus qu'une succession d'états de joie, de mélancolie, de tristesse, dont le support est le corps de l'acteur lui-même dans sa plénitude en tant qu'instrument véhiculant de la pure présence. Nous pouvons même aller jusqu'à dire que celui-ci met en acte l'état de conscience embryonnaire et axiomatique de la création exprimée dans toute sa fraîcheur, dans ses vibrations, ses gestations et secousses les plus profondes. Parce qu'il est le traducteur immédiat d'affects en de gestes et des états, l'acteur agit dans ce sens comme une *fonction*, en tant qu'il transforme des données sensibles en des variations d'affect.

Si, dans un sens général, le faire-œuvre (ou la création au sens général), comme nous l'avons précédemment défini, repose sur la dualité état/affect, l'acteur, quant à lui, en est une possibilité de synthèse opérative, en ce qu'il incarne une simultanéité intrinsèque de ces paramètres de la création. Ainsi, il en ressort un ensemble d'interrogations qui mériteraient ici d'être esquissées : dans quelle mesure est-il possible d'examiner l'activité créatrice de celui-ci avec la supposition d'une contemporanéité créatrice telle que nous la concevons ? Comment et sous quelle forme l'acteur expérimente-t-il l'« être contemporain » en lui ? Si, dans son jeu, contemporanéité il y a, « de qui », « de quoi » se revendique-t-elle ? Sinon, jusqu'à quel point peut-on supposer que l'acteur, étant lui-même le support « vivant » de son jeu, constitue-t-il une forme *supérieure* d'expérience de partage des temps, vu que celle-ci est partagée par le public, en train de se faire ?

C'est à ces importantes questions - lesquelles prolongent ce que nous avons jusque-là retenu comme conclusions - que nous voudrions nous atteler ici, en nous appuyant sur la vision de Louis Jouvet⁷¹⁰ en la matière : il y a lieu de relever une curieuse spécificité propre

⁷¹⁰ Louis Jouvet est un acteur et metteur en scène français, né le 24 décembre 1887 à Crozon (Finistère), mort le 16 août 1951 à Paris. Nous ferons remarquer que l'approche de ce dernier, bien qu'elle soit issue d'un champ disciplinaire différent de celui de nos références jusque-là évoquées, prolonge en quelque sorte l'univers conceptuel parcouru depuis le début. Cela pourrait se justifier rien que par son recours à H. Bergson - que nous

au cas de l'acteur, à savoir que cette expérience de démultiplication du moi, pour autant qu'elle nous renvoie à ce que nous en avons précédemment dit, ne va pas moins jusqu'à l'effacement de son intériorité «personnelle», ce qui nous semble d'ailleurs incarner les critères et les fondements éthiques mêmes du contemporain créateur comme nous voudrions l'entendre.

Soyons attentif à ce fait : dès la sortie de la scène, François Mauriac, adepte de l'idée d'un certain «mystère» propre au théâtre, décrit l'attitude des acteurs venant juste de quitter la scène se dirigeant vers les loges en ces termes : «elles n'entrent pas en possession immédiate de leur moi ; il se passe un temps vague où j'observe ces visages encore dépossédés»⁷¹¹. Précisons qu'il est question ici de ce moment, cet intervalle de temps précis où l'acteur, une fois «dépossédé» du personnage l'ayant incarné pendant son jeu, peine à retrouver «sa personne», son moi. C'est dire que c'est à force d'intérioriser effectivement les traits, les expressions, les gestes des personnages en question jusqu'au plus profond de lui-même que l'acteur, sortant de son rôle, éprouve cette dépossession de soi, voire cette *perte du visage*⁷¹² où son individualité s'estompe ; il est désormais similaire à un récipient vacant, vide, une matière inerte déchargée, aspirant péniblement à retrouver une quelconque forme, ou encore, une individualité qui pourrait lui correspondre. Du reste, si le comédien, voué à se métamorphoser à chaque fois, se démultiplie à travers les rôles qu'il joue, que pourrait-on dire de son moi usuel et prosaïque, ou encore de sa «personne» ?

Toujours est-il que la consistance que l'on pourrait attribuer à l'existence effective de la «personne-comédien» demeure problématique alors que celui-ci est constamment appelé à se vider de lui⁷¹³, à se décharger de ses affects afin de s'en doter d'autres. À peine sommes-nous tenté de croire qu'il n'en reste que peu pour sa «personne» ne serait-ce que dans la vraie vie, emplie qu'il est par cet insoutenable effet de dessaisissement de soi. À ce propos, L. Jovet décrit l'état du comédien à peine monté sur scène en ces termes : «le comédien [...] du moment où il monte sur les planches, il a fait abdication de sa qualité d'homme. Il n'a plus ni sa personnalité, ce que le plus inintelligent possède toujours, ni sa forme physique»⁷¹⁴. Voilà en ce sens ce qui nous fait penser, une fois encore, à la modalité d'être de l'*homme sans qualités*, cet homme - comme nous l'avons précédemment défini - traversé occasionnellement par les qualités à l'instar des nuages traversant l'immatérialité d'un ciel. L'acteur éprouve

révélerons d'ailleurs - pour expliquer certains phénomènes du théâtre.

⁷¹¹ Paroles rapportées par Louis Jovet in *Témoignages sur le théâtre*, 2009, Barcelone, éditions Champs arts, p. 314.

⁷¹² Nous tenons ici au sens que donne G. Deleuze à cette formule (voir la page 213 de ce texte), à savoir l'idée d'une individualité défaillante et dépourvue du moindre centre.

⁷¹³ Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 298.

⁷¹⁴ Octave Mirbeau, cité par Louis Jovet, in *op. cit.*, p. 287.

alors cette expérience de la démultiplication ontologique à un degré tel, que son individualité s'y trouve comme noyée, dépourvue de toute consistance réelle. Et si «risque du métier» il y a, ce serait moins un quelconque «accident de travail», que l'effacement de ce qu'il y a de purement individuel en lui : sortant de son rôle, le voilà regagner son intériorité dans le vide et le néant le plus total.

Transmetteur immédiat du personnage naissant *en et par* lui, ainsi en est-il de la vie intérieure du comédien, menée sous l'égide d'un éternel vacillement entre l'être et le paraître : il y a là une curieuse dualité mariant à la fois une délivrance et une maîtrise de soi, entraînant inévitablement un examen de conduite de son «soi» permanent⁷¹⁵. Car s'il ne cesse de créer des qualités passagères, provisoires, qu'il s'en débarrasse aussitôt ; à chaque fois qu'il se laisse auto-remplir d'affects, c'est son moi, son intériorité qui est menacée. À cet égard, s'exprimant lui-même en acteur, L. Jovet ne reconnaît-il pas cela en écrivant : «nous savons, nous autres comédiens, que jouer la comédie est proprement une destruction de soi, une démolition, c'est d'un désordre obligé, l'impossibilité d'une vie intérieure»⁷¹⁶ ? C'est ainsi que, rappelle-t-il plus loin, le comédien qui créa L'Assommoir de Zola au Théâtre Libre, est mort dans un asile de fous, du même *delirium tremens* qu'il simulait sur la scène. Le comédien sera cet être protéiforme dont l'intériorité fait défaut, ce qui ne va pas sans provoquer chez lui une «régression de la vie personnelle»⁷¹⁷, laquelle faisant l'objet à son tour d'une *schizophrénie* et de tout ce que celle-ci implique ; soit, au sens deleuzien, des dispositions créatrices et de *devenirs*. En revanche, reste pour nous à nous demander, compte tenu de ce portrait esquissé en survol : comment, et de quelle façon, saisi par «un défaut de substance intérieure»⁷¹⁸, cet être multiforme qu'est l'acteur crée-t-il, invente-t-il ?

Il nous semble évident qu'une telle question nécessite que l'on puise dans la nature de l'état proprement dit du comédien durant son action, là où d'ailleurs réside le foyer de l'ensemble des phénomènes psycho-affectifs assurant son jeu. Que se passe-t-il au juste en lui une fois livré à son rôle ? Comment celui-ci vit-il cette perte provisoire du moi ?

Le comédien demeure cet être malléable, matière neutre, matière tout court : il se doit d'être modelable pour s'adonner à son texte comme l'argile entre les mains d'un sculpteur. Au travers de son expérience de démultiplication du moi, il est à même de pousser la limite de son individualité jusqu'à la franchir, pour s'ouvrir à cette *terra incognita* où réside l'Autre, résonnant quelque part dans son for intérieur : «toutes les formes d'incarnation, d'incantation

⁷¹⁵ Par ces propos, nous aurons en quelque sorte introduit - quoique sommairement - la partie qui suit, consacrée aux «techniques de soi».

⁷¹⁶ Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre, op. cit.*, p. 320.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 219.

⁷¹⁸ Robert Musil, *L'homme sans qualités, op. cit.*, p. 10.

et de métamorphose, entre les lisières de l'esprit et du corps, ont été pratiquées par eux, dans une incessante oscillation du moi et du soi, dans les altérations et les déformations les plus extravagantes»⁷¹⁹.

Mais ce qui attire notre attention plus que tout chez le comédien, c'est qu'en jouant, celui-ci transcende sa personne «par» sa personne même, et donc n'attend d'être affecté par le dehors ; car incarnant à la fois le dedans et le dehors, son affectivité n'est autre que lui-même en tant que pur produit empirique de sa mémoire affective. Cependant, si cet art de se donner en spectacle dans toute sa brutalité, de se laisser emporter par les vicissitudes enveloppantes des émotions, de se travestir, ne peut que mettre la «personne» de l'acteur en crise, encore une fois, que reste-t-il de le lui au sortir de son rôle, si ce n'est des résidus émotifs incessamment défragmentés, indéterminés ?

Là aussi, il y a lieu de relever un partage des temps au sens où nous l'avons défini. Or, ce ne serait pas cette fois-ci la résultante après-coup d'une chose ou d'une personne rencontrée : c'est que, chez l'acteur en train de jouer, l'individu-acteur ainsi que les personnages joués - qu'ils soient réels ou fictifs - fonctionnant simultanément selon un rapport processuel commun, baignent dans un temps qualitatif intensif tel, qu'il y a carrément fusion entre les deux. De plus, cette contemporanéité, plus affective que temporelle, est partie prenante d'une *augmentation de soi*, et qui tend en même temps, comme nous l'avons déjà montré auparavant, à un dépassement de ses limites subjectives. Il est d'ailleurs aisé de lire dans ces phrases de L. Jovet une cristallisation de ce que l'on vient de souligner : «jusqu'ici l'acteur avait voulu jouer *pour être autre ou plus que lui-même*. Il joue maintenant pour être mieux [souligné par nous-même]»⁷²⁰. Ici, les flux du devenir bifurquent sur une zone d'indiscernabilité où un «devenir-autre» se mêle à un élargissement de l'être, et dont la moindre extension correspond à un pas de plus dans son élan créateur.

Par ailleurs, nous avons sûrement fait allusion, à travers ce bref éclairage, aux propos tenus plus haut sur l'«art et la vie» : en effet, dans leur sens le plus large, les deux semblent se valoir dans le cas de l'acteur, perte de soi exige. Pour celui-ci ; il ne peut y avoir de vie intérieure d'un côté, et de praxis, de l'autre, vu que l'un est le support de réalisation de l'autre. L'activité de l'acteur se superpose à sa vie (personnelle) sous forme de *débordement*, dans la proportion où toute déformation dite «professionnelle» est vécue par lui comme indissociable d'une déformation de son individualité même, mais ne visant pas à aboutir à autre chose, à long terme, qu'à une maîtrise de soi et de ses sensations. Cela apparaît clairement rien qu'en observant les différentes étapes articulant l'évolution de son apprentissage, et que l'on se propose d'évoquer brièvement ici : l'acteur commence à vivre sa vocation sincèrement et

⁷¹⁹ Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, op. cit., p. 287.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 312.

s'ignorant encore, l'angoisse de l'illusion de vouloir être un «autre» trouble sa personnalité et son existence⁷²¹. Ensuite, il prend conscience que la possession du personnage est illusoire ; il aura donc à combattre l'égoïsme monstrueux. Il se rencontre, se découvre et prend conscience de ce qui le stimule, jusqu'à arriver à dominer sa sensation. Il lui devient clair à ce stade-là de son apprentissage, que son art n'est autre que cette même dislocation obligée, scission intérieure, et qui constitue le plus souvent pour les artistes l'état propice leur dictant une disponibilité émotionnelle à créer : «il découvre le mensonge dans lequel il était installé. Il reconnaît et avoue son insincérité. Il comprend qu'il est double : qu'il vit entre l'être et le paraître, dans une dislocation obligée et ce qu'il appelait son art est d'abord une pratique, un métier»⁷²². Au final, une fois que celui-ci en arrive à dominer sa sensation (étape rarement atteinte d'après L. Jovet), voilà qu'il s'approche du sentiment dramatique, et en trouvant le sens de son métier, il peut alors donner sens à sa vie⁷²³.

À travers ce cheminement qui va de l'hésitation à la maîtrise de soi, il y a de quoi évoquer la nécessité d'un travail intérieur permanent, que l'on est à peine tenté d'associer à quelque savoir-vivre. L'acteur, à un stade ultime de son évolution, est amené à gérer ces personnages et à les guider, comme s'il avait affaire à des marionnettes intérieures. Ainsi, mettant en pratique une multiplicité pure, qualitative, celle de la virtualité de sa mémoire, le comédien ne «cite» pas les autres, fût-ce ses personnages, ou encore, il ne les projette pas après-coup. Il ne fait que les extérioriser d'une même et unique temporalité, aussi possible que ce terme convient, car c'est de pure présence qualitative qu'il s'agit de transmettre le plus souvent.

2.2 - Neutralité du «je(u)»

Une suspension provisoire de l'individu-acteur s'avère être inévitable quant à l'activité courante de celui-ci, au sens où nous l'avons élucidé plus haut à travers la réflexion de R. Barthes en la matière⁷²⁴. Elle est requise tant qu'il s'agit de se charger d'affects et de retrouver intérieurement l'état relatif aux personnages concernés. Bien entendu, cet état, souvent dûment recherché par l'acteur, exige de lui d'être au plus haut degré de ses dispositions réceptives, et pour cela - rappelons-le encore une fois - celui-ci est appelé à se vider de ce qu'il y a de «personnel» en lui et à céder à une sorte d'altruisme circonstanciel où l'autre demeure à créer : «son corps devient un réceptacle de l'esprit par la sensation, de l'esprit d'un autre, d'une autre âme que la sienne, et c'est pourquoi sans doute il doit être aussi vide, aussi

⁷²¹ Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, op. cit., p. 295.

⁷²² *Ibid.*, p. 296.

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ Voir la partie de notre étude qui s'intitule : «Le désir du Neutre».

pitoyablement vacant»⁷²⁵. Il faudrait pouvoir être capable, somme toute, d'être traversé par celui que l'on imite, ou que l'on joue, et pour ce faire, d'arriver à se vider de soi-même, de se décharger des affects locaux et passagers, parasitant la neutralité de notre être. À cet égard, nous estimons avoir suffisamment montré la nécessité de ces états comme condition d'accès à toute expérience de partage des temps constituant, par là même, l'objet de dispositions créatrices.

Toutefois, bien au-delà de cela, cette mise en suspens de soi ne suffit pas. La neutralité de l'acteur se doit d'être mêlée d'une attitude intérieure assez expressive pour attribuer au rôle joué une marque propre sans pour autant, par un souci d'intimisme, l'étouffer et le personnaliser. En effet, l'on pourrait aisément comparer cette attitude à une voile tendue exposée au vent propice : de ce «rien» en mouvement qu'est le vent, il faudrait créer une énergie, une force, si bien que le déplacement est pour le navire ce qu'est l'augmentation de soi pour l'acteur. Ainsi, celui-ci, comme nous l'avons déjà signalé, ne rejoint pas les autres «textuellement», comme le fait l'écrivain, mais se laisse carrément «hanter» par eux ; il ne cesse de faire coexister d'autres sensations que les siennes⁷²⁶ au sein de cet état affectif et dont le mot d'ordre serait «vide-toi de toi-même»⁷²⁷. Une fois dépouillé de ce qui est proprement personnel en lui, voilà qu'il devient perméable à la moindre vibration environnante ; il est désormais constamment aux aguets et attentif, comme nous pouvons le lire dans cette phrase de L. Jovet : «tout agit et retentit sur lui, tout provoque en lui des altérations qu'il recherche, qu'il utilise, et où il se complaît»⁷²⁸ ? Par ailleurs, nous relevons ici un témoignage de candidat de théâtre montrant la dimension *impersonnelle* de son jeu, et dont l'allusion à une subjectivité plurielle éclatée nous paraît digne d'être retenue dans ce contexte de notre étude :

«Le théâtre est la réalisation des êtres virtuels que j'eusse pu être, c'est sortir de ma peau, être multiple et décuplé, ne plus être moi défini et limité, c'est tromper l'horloge, vivre mes vies [souligné par nous-même]»⁷²⁹.

Nous pouvons remarquer, à travers ce témoignage, qu'il s'agit d'illustrer au plus haut point le sens du *devenir*⁷³⁰ et ce qu'il implique comme mode d'être du sujet. Dans ces quelques phrases, nous avons pu voir réunis à la fois «être virtuel», «être multiple», «ne plus être moi»,

⁷²⁵ Louis Jovet, *Le comédien désincarné*, Paris, Éditions Flammarion, 1987, p. 76.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 217.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 242.

⁷²⁸ Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, 2009, Barcelone, éditions Champs arts, p. 287.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 297.

⁷³⁰ Nous faisons référence au *devenir* au sens de G. Deleuze, concept élucidé dans la partie : «De la multiplicité au subjectif».

«tromper l'horloge», de quoi percevoir un arrière-fond du dispositif conceptuel deleuzien que nous avons esquissé. Cela confirme, en quelque sorte, à quel point le comédien en activité propose pour nous un attribut pratique sans précédent allant dans ce sens. C'est que d'après ce témoignage, l'expérience du comédien s'avère être une expérience du *dédoublement du réel* par excellence, dont l'œuvre n'est pas le «produit» concret réalisé a posteriori, mais l'expression la plus immédiate d'une force virtuelle en cours d'actualisation, sinon la mise en œuvre d'une multiplicité qualitative où le *je* processuel se fend dans le *jeu*, où *je* et *jeu* ne sont plus que même entité. Aussi, l'expression «tromper l'horloge» employée par notre candidat montre clairement qu'une temporalité problématique est inhérente à cette expérience : à s'en tenir à un point de vue deleuzien en la matière, nous comprenons d'emblée qu'il est question, à l'épreuve de cette expérience de «vivre ses vies», d'une temporalité intérieure qui ne peut être que plurielle. Il y aurait là donc à déceler quelques pistes de réponse à la manière dont l'acteur établit un rapport de contemporanéité avec ses personnages : en effet, le comédien en acte est toujours contemporain, non pas des autres partageant la même temporalité que lui, mais de l'actualisation des *êtres virtuels* en tant que potentiellement présents d'entrée de jeu en lui. Ce qui fera naturellement de son *moi*, et non de son art, le support concret d'un *devenir* mis en scène⁷³¹.

Cela étant supposé, le comédien à l'épreuve de son texte n'en est pas moins un cas représentatif : il est de toute évidence que ce dernier ne retranscrit pas la littéralité de celui-ci, mais s'apprête à s'approprier l'*état créateur* gravitant derrière tel ou tel personnage. Il va falloir restituer ainsi l'œuvre et la sensation de l'auteur afin de lui procurer un nouveau souffle, et c'est dans ce sens qu'il s'agit toujours de retrouver un état propice, qui n'est autre que l'esprit même du personnage en question. À cet égard, prônant une réflexion qui semble être synthétique à ce sujet, L. Jovet écrit : «l'important, c'est l'état d'esprit, l'attitude intérieure, spirituelle, une façon d'être intérieurement, une disposition, une orientation qui met l'être en suspens, dans une attente particulière, spéciale, une attente différente d'une autre, une possibilité et un devenir qui en excluent d'autres»⁷³². Alors qu'il s'agit là, entre autres, de curieuse «attente particulière», force est de percevoir dans ces propos un écho de ce que nous avons retenu des conditions psychologiques relatives à la perception du temps et de la *durée*, et donc à l'*affectivité* en général. C'est dire que l'«attitude intérieure» requise à tel ou tel rôle ne va pas sans doter son auteur de temporalité problématique, voire d'une durée intérieure multiple⁷³³. Le comédien, plus que tout dans le cas où il s'agit d'extraire le profil psychique

⁷³¹ «[...] Ainsi l'acteur compose ses personnages pour la montre. Il les dessine ou les sculpte, il se coule dans leur forme imaginaire et donne à leurs fantômes son sang». Albert Camus dans *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Editions Gallimard, 1985, p. 112.

⁷³² Louis Jovet, *Le comédien désincarné*, op. cit., pp. 95-96.

⁷³³ Dans le même sens défini dans la partie de notre étude intitulée : «Durée et multiplicité»

des personnages, ne s'exprime pas tant «personnellement» sous le mode d'une mimésis systémique, qu'il en *interprète* les qualités, acte constituant par là même la valeur affective ajoutée ; comme s'il avait affaire à une partition de musique, il met des accents, attribue des variations à son texte. Porté sur l'expression et rien que sur cela, le comédien ne pense plus : il est emporté par la gangue pulsionnelle de l'expressivité⁷³⁴.

Par conséquent, le comédien qui transmet une émotion, la contrôle en quelque sorte, et ce n'est que sous cette réserve qu'il est envisageable de considérer son activité créatrice comme l'exercice par excellence d'une «devenir-matrice-vivante» des vies autres que la sienne. Cependant, à l'examiner de près, cet exercice n'a pas d'autre objet que d'augmenter en quelque sorte son être, le rendre d'autant plus élastique que statique. Ne pouvant rationaliser son désœuvrement de soi, cette mise en crise de sa subjectivité, relevant d'une certaine «difficulté d'être»⁷³⁵, le pousse à vivre une solitude singulière ; car étranger à lui-même, il se sent étranger aux autres : «le fait de jouer ne l'a pas empli de rêve ou de passion ; et sa solitude est devenue plus vive encore»⁷³⁶. Nous en sommes ici, alors, face à une forme particulière de *solitude peuplée* : car contrairement à celle évoquée plus haut, et qui se définit comme état créateur inhérent à une retraite ; celle de l'acteur, bien que cultivée dans la solitude de la création, a le mérite d'être tragiquement donnée et exposée instantanément au public en temps réel.

2.3 - Conquérir l'état intérieur

Depuis le début, remarquons que tout prête à croire que l'activité de l'acteur consiste en un effort acharné à retrouver en lui une forme d'état intérieur approprié à tel ou tel personnage. Mais cela demeure vrai tant que cet état maintient pour nous le sens privilégié auquel nous l'avons attribué tout le long de notre écrit, c'est-à-dire en ce qu'il constitue l'objet d'une disposition créatrice exprimée sous forme d'*arrêt* : c'est ce que nous proposons de démontrer à présent, en parcourant ces quelques phrases de L. Jovet décrivant une curieuse expérience de Rainer Maria Rilke⁷³⁷ :

«Blotti, logé dans l'œuvre, l'acteur vit au sein de cette œuvre une histoire qui s'accomplit avec lui. *Il comprend que la création du poète dramatique est un état intérieur, une sympathie révélatrice.* Tout peut être maintenant à la portée

⁷³⁴ «L'expression commence où la pensée finit», Albert Camus, *op. cit.*, p. 135.

⁷³⁵ Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre, op. cit.*, p. 300.

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ Rainer Maria Rilke est un écrivain autrichien, né le 4 décembre 1875 à Prague, mort le 30 décembre 1926 à Montreux, en Suisse.

de son esprit. Placé à l'intérieur de cette œuvre, il coïncide à ce qu'elle a d'unique et d'inexprimable. Il a une connaissance de l'immédiat dans l'immédiat [souligné par nous-même]»⁷³⁸.

Par une mise en évidence de l'idée de la «coïncidence avec l'œuvre» et de l'état intérieur, ces lignes venant d'être citées nous font progresser dans le sens d'un approfondissement autour de la notion de l'état créateur. Car là encore, nous en arrivons à une approche de l'activité de l'acteur qui consiste, non pas à se vêtir d'un quelconque rôle comme s'il s'agissait de couvrir un corps d'un drap, mais de rejoindre l'état intérieur du personnage plutôt que son individualité. L'individu-acteur aspire donc non pas à imiter cet état, à le fabriquer de toutes pièces, mais à *coïncider* avec, ce qui ne vérifie pas moins l'idée de la «rencontre» telle que nous l'avons explicitée plus haut. Nous voudrions maintenant, compte tenu de cela, nous focaliser autant que possible sur cette idée de la création conçue sous le mode d'un *état intérieur*, à laquelle le cas de l'acteur semble parfaitement correspondre. Pour ce faire, il est opportun de procéder à un détour par l'œuvre d'Antonin Artaud, ou plus spécifiquement encore, par sa vision du comédien qui ne va pas sans prolonger, voire affirmer, comme nous verrons, quelques points que nous avons déjà traités en la matière. En effet, c'est au rôle déterminant de l'acteur que doit, aux yeux d'A. Artaud, la place privilégiée qu'occupe le théâtre dans la création en général, conformément à ce qu'il écrit : «le théâtre c'est en réalité la genèse de la création»⁷³⁹. Mais encore faut-il que l'acteur soit en quête d'une certaine forme d'état. Car créateur ou pas, la nature et l'intensité de cet état importent moins que l'objet de cet état lui-même. Il faudra alors concevoir, avec A. Artaud, le temps du théâtre comme celui de la «manifestation», ce qui correspond en métaphysique, toujours selon lui, au second temps de la création. À ses yeux, l'acteur doit retrouver ce qu'il appelle un «Septième État»⁷⁴⁰, à même de rejoindre, voire de réconcilier la dualité de l'existence tiraillée entre ce qu'il appelle le «manifesté» et le «non-manifesté» : un entre-deux de la création. Il demeure le seul ayant le privilège de conquérir ce moment entre l'idée et sa réalisation. À ce propos, A. Artaud écrit : «[...] bien que le théâtre soit le symbole parfait et le plus complet de la manifestation universelle, l'acteur porte en lui le principe de cet état»⁷⁴¹.

⁷³⁸ Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, op. cit., p. 310. Dans un autre passage, Louis Jovet va jusqu'à ramener la création à un état intérieur en avançant : «[...] Tout apparaît soudain simple. Tout paraît à la portée de l'esprit. Et l'on comprend que la création est un certain état intérieur». Louis Jovet, *Le comédien désincarné*, op. cit., p. 197.

⁷³⁹ Antonin Artaud, «Lettre à Paule Thévenin», mardi 24 février 1948, dans *Œuvres complètes*, t. XIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 147.

⁷⁴⁰ Dans la tradition Kabbale, cet état est appelé : «Sattwa».

⁷⁴¹ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Folio Essais, Paris, Editions Gallimard, 1985, p. 206.

Là aussi, l'acteur, plus qu'un élément indispensable dans une mise en scène, est considéré comme occupant une place centrale grâce à laquelle le théâtre existe. En tant qu'il demeure l'instrument primordial du manifesté comme forme et souffle, A. Artaud lui attribue une fonction presque métaphysique : il est celui qui fait jaillir le créé dans l'espace et dans le temps, portant en lui potentiellement ce qui relève du «non-manifesté». Bien entendu, ce constat tient au fait que «souffle» est considéré ici comme un principe de création. Par ailleurs, la puissance presque immatérielle de l'acteur est ramenée à une forme dont la constitution physique est subtile, ce qui nous renvoie le plus directement à la vibration de la musique, forme exemplaire de la matérialisation poussée à l'extrême pointe de l'abstraction⁷⁴². Toutefois, l'allusion à la musique n'est pas ici sans conséquence sur notre réflexion sur l'acteur ; car celui-ci, à l'instar des occultistes, montre et manifeste en même temps qu'il cache et mystifie.

Aussi, à travers cet état intérieur que l'acteur s'apprête à retrouver, se déroule d'une manière sous-jacente une présentification d'une temporalité autre, aussi lointaine soit-elle, dans la mesure où celui-ci se montre apte à voyager virtuellement dans le temps en actualisant des états lointains : «aussi l'acteur peut-il se réapproprier les forces archaïques»⁷⁴³. Par là même, il se situe au centre de l'acte dramaturgique restituant le passé dans la fugacité du présent ; il détient et libère une force vitale qu'il sait véhiculer dans l'immédiat, et incarnant un «souffle», il est générateur de vie en quelque sorte. Il serait d'ailleurs utile ici de nous y arrêter brièvement, ce qui revient à se demander : comment s'effectue au juste cette appropriation de forces ?

A. Artaud qualifie curieusement l'activité créatrice du comédien d'un certain «athlétisme affectif»⁷⁴⁴, où celui-ci en arrive à restituer *en* lui et *par* lui des forces, et ce, par le moyen des rétentions de son corps. C'est dire que si, en temps ordinaire, le corps réagit après-coup suite à une conséquence directe d'un état éprouvé, l'acteur, lui, est contraint de s'auto-affecter, de s'auto-stimuler. À défaut d'événements provenant du dehors, il se doit de tracer le sens contraire, allant cette fois-ci du corps vers l'affect, du matériel vers l'immatériel. Pris dans le sillage de cet athlétisme affectif, l'acteur - cet «athlète du cœur» comme le nomme A. Artaud - par sa connaissance de la localisation physique des sentiments, parvient à pénétrer la sphère affective par excellence : «là où l'athlète s'appuie pour courir, c'est là que l'acteur s'appuie pour lancer une imprécation spasmodique, mais dont la course est rejetée vers l'intérieur»⁷⁴⁵. Il se sert alors de son affectivité comme le lutteur utilise sa musculature : c'est le corps qui

⁷⁴² *Ibid.*, p. 262.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 263.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 200.

repose et tire sa vitalité du souffle, si bien que chaque mouvement relatif à telle ou telle affectivité humaine correspond à un souffle qui lui appartient. Mais pour cela, encore faut-il puiser dans les forces de l'affectivité, un «spectre plastique»⁷⁴⁶ auquel l'acteur tente de donner forme : c'est seulement sous cette optique qu'au même titre que L. Jovet - lui qui reconnaît que l'acteur est un empirique - selon A. Artaud, l'acteur n'est qu'un «empirique grossier»⁷⁴⁷. Voilà qui pourrait nous inciter à définir les états de l'acteur autrement : partant de l'idée d'une âme réductible à un écheveau de vibrations, le rôle de l'acteur consisterait alors à manipuler ses attribut matériels afin d'atteindre les passions par leurs dynamismes et leurs forces.

Par ailleurs, quoique d'un autre angle, force est de constater que l'idée d'une temporalité de nature qualitative est maintenue chez A. Artaud, ce qui ne va sans quelque parenté avec la vision de L. Jovet que l'on vient d'exposer. Cela demeure vrai du moment que dans l'état recherché par l'acteur, le rapport établi avec l'autre (qu'il soit un personnage ou une quelconque personne), demeure *affectif* avant d'être temporel, ce qui ne contredit d'ailleurs en rien ce que nous avons tenu comme fondements autour de l'expérience du partage des temps. Selon A. Artaud, derrière les passions et les émotions, gît une temporalité «secrète» qui articule le mouvement, et il appartiendrait au comédien de la retrouver sans quoi il ne peut toutefois «sortir de soi-même» comme l'exige son rôle. C'est ce qu'illustrent parfaitement ces lignes que l'on doit à A. Artaud : «connaître le secret du temps des passions, de cette espèce de tempo musical qui en régleme le battement harmonique, voilà un aspect du théâtre auquel notre théâtre psychologique moderne n'a certes pas songé depuis longtemps»⁷⁴⁸. Nous voilà confronté de nouveau, si l'on s'en tient à la vision de cet *être affectif* qu'est le comédien, à l'existence défaillante de sa «personnalité», idée que nous avons, à notre sens, assez élucidée pour ne pas revenir là-dessus d'une manière détaillée. Néanmoins, cette «personnalité» problématique de l'acteur fonctionne autrement selon A. Artaud, en ce qu'elle constitue l'œuvre d'un exercice de souffle, inhérent à un rythme de rétention et de contraction : «par l'acuité aiguisée des souffles l'acteur creuse sa personnalité»⁷⁴⁹. Nous comprenons par là, qu'afin d'affirmer une «qualité» qui serait proprement «sienne», il lui appartiendrait de «sculpter», de modeler le souffle susceptible de susciter ce «septième état» dont seul lui porte le principe.

Pour en venir à une telle considération, il reste à mettre en exergue les mécanismes psychophysiques qui régissent les conditions d'expression de cet *état* : il faudrait entendre ce phénomène - et nous l'avons déjà dit - sous l'idée d'un acte *auto stimulé*, ce qui amène par là

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 201.

⁷⁴⁷ *Ibid.*

⁷⁴⁸ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 203.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 205.

même le comédien à puiser dans son «réservoir affectif» déjà là. Celui-ci, à l'état potentiel et résiduel, ne s'actualise, ne remonte à la surface, qu'au moyen d'un processus de fabrication du sentiment par l'effort physique. C'est ce que A. Artaud voulait signifier en écrivant : «de ce chemin de sang par lequel il pénètre dans tous les autres chaque fois que ses organes en puissance se réveillent de leur sommeil»⁷⁵⁰.

Tout compte fait, et quoique l'on puisse dire de l'état du comédien en création, il est aisé d'admettre en parcourant ce bref détour par la vision de A. Artaud en la matière, que la notion d'«état» demeure en soi d'une importance capitale, plus que tout dans le champ de l'activité théâtrale, ce qui engage l'ensemble du processus évolutif de notre réflexion autour du l'«être contemporain créateur». Et si la quête d'un état intérieur, quelle qu'en soit la nature, s'avère être le principal objet autour duquel s'articule l'activité de l'acteur, il n'en va pas moins que ; au moment même où celui-ci entame son jeu, l'acte de façonner, de modeler une «personnalité» à partir d'une subjectivité multiple, demeure pour lui une priorité⁷⁵¹. Il s'agira en réalité d'acquérir une impersonnalité qui soit incluse dans sa «personnalité». Or, le développement d'une personnalité à partir d'un dessaisissement de celle-ci - ce qui constitue d'ailleurs pour L. Jovet «le secret de l'acteur» - se forge par le *contrôle* et le *saisissement* de tous ces états, ce qui correspond à la dernière phase de l'apprentissage de l'acteur évoquée tout à l'heure. C'est dans ce sens, qu'enchaîner plusieurs rôles dans une même pièce, revient à passer par une succession d'états, soit une «mosaïque», pour reprendre l'expression de L. Jovet, et qui demeure pour lui une voie d'accès privilégiée à «coïncider avec lui-même», plus que tout quand il s'agit de la décomposition des différents sentiments d'une scène⁷⁵². L'individu-comédien⁷⁵³, menant une existence défailante et perpétuellement hypothétique, n'est plus que «variation atmosphérique»⁷⁵⁴, un mouvement : «l'acteur n'est que réactions, girouette, attraction et répulsion, sensation, respiration et état intérieur, disposition corporelle»⁷⁵⁵. Une vie intérieure valorisée demeure alors le principal matériau de cet être empirique, véritable arène où l'on voit défiler les états des personnages concernés. Bien au-delà du champ théâtral - soit dit en passant - ne nous étonnons pas qu'Andreï Tarkovski⁷⁵⁶,

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 206.

⁷⁵¹ Louis Jovet, *le comédien désincarné, op, cit.*, p. 65.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 59.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁵⁴ «Aimer ceux qui sont ainsi : quand ils entrent sans une pièce, ce ne sont pas des personnes, des caractères ou des sujets, c'est une variation atmosphérique, un changement de teinte, une molécule imperceptible [...]». Gilles Deleuze, *Dialogues, avec Claire Parnet, op, cit.*, p. 81.

⁷⁵⁵ Louis Jovet, *le comédien désincarné, op, cit.*, p. 64.

⁷⁵⁶ Andreï Arsenievitch Tarkovski est un réalisateur soviétique né le 4 avril 1932 à Zavrajié dans le raion de Iouriévets (ru) en URSS (actuellement raion de Kady (ru), oblast de Kostroma Russie) et mort le 29 décembre 1986 à Neuilly-sur-Seine.

réalisateur, autant préoccupé par cette notion que A. Artaud, aille jusqu'à la pousser à bout, au point de la placer au cœur de l'activité cinématographique proprement dite : «voilà ce dont le cinéma a besoin : un état intérieur authentique, qu'on ne peut plus dissimuler»⁷⁵⁷ ? Là aussi, la recherche d'un «état intérieur authentique» n'est plus conçue uniquement comme le privilège de l'acteur, mais le paramètre fondamental sur lequel repose l'activité cinématographique même.

Enfin, il nous reste à préciser un point qui n'est pas des moindres : c'est qu'en engageant sa «personne» dans son jeu, l'acteur l'use, et par là il l'a démolit. Il en ressort une certaine forme d'«utilisation de soi» qui est inhérente à la pratique de l'acteur. Engageant ainsi sa subjectivité en entier, celui se trouve inéluctablement confronté à la nécessité d'*entretenir* constamment sa vie intérieure, autant le fait le musicien à l'égard de son instrument. Dans cet état exemplaire de réconciliation entre son «art» et sa «vie», on aura donc tort de s'exprimer en termes de comédien «et» œuvre ; autant dire que l'acteur *est* carrément son œuvre en train de se faire⁷⁵⁸.

2.4 - L'invention de l'acteur

Compte tenu de l'éclairage apporté autour de l'activité de l'acteur, au final, comment est-il possible pour nous d'appréhender la nature de son œuvre qui s'avère être, de par son immatérialité, rien d'autre qu'un certain mode d'être spécifique, ou encore une certaine attitude intérieure dûment adoptée ? Autrement dit, s'il s'agit à plus d'un égard pour celui-ci - comme nous venons de le montrer - d'un certain mimétisme⁷⁵⁹, peut-on parler réellement d'*invention* propre à l'acteur ?

Si la réponse est affirmative, nous aurons en quelque sorte vérifié, à travers notre examen du cas de l'acteur, le postulat selon lequel une activité créatrice comprise comme *état intérieur* pourrait équivaloir, voire carrément faire office d'œuvre. Car s'il est possible de parler de *création* propre à l'acteur, cela serait en supposant une mise en scène de ce champ d'expérimentation du moi en tant que multiplicité, de ce devenir engageant un perpétuel dédoublement de la subjectivité dont le centre de gravité fait le plus souvent défaut. Mais encore faut-il que celui-ci aborde a priori son texte comme s'il était un réceptacle de sensations et d'affects, ce qui constituerait en quelque sorte l'état embryonnaire de son invention :

⁷⁵⁷ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004, p. 165.

⁷⁵⁸ Cette idée nous servira quand on aura abordé plus tard les «techniques de soi».

⁷⁵⁹ L'aspect mimétique de l'activité de l'acteur consiste en ce ceci que, bien qu'il aspire à tirer des forces *de et par* lui-même, il s'agit tout de même, au bout du compte, d'arriver à restituer en lui l'état du personnage en question.

«L'invention de l'acteur c'est d'abord percevoir, se souvenir, pratiquer ce premier mimétisme du texte, s'ajuster au texte et obtenir par lui le mimétisme supérieur qui fait découvrir le sentiment»⁷⁶⁰

À partir du souvenir et de la pratique du mimétisme mentionnés dans le passage cité, l'acteur est avant tout, comme convenu, un générateur de *présence*. C'est dans ce sens que souvent, au-delà des états et des affects que celui-ci véhicule, il est appelé non pas seulement à dissimuler en l'occurrence sa joie, ou encore à être timide ou angoissé, mais plutôt à *être* tout court. C'est bien cela l'enjeu de son œuvre : autant il veille à se créer des qualités relatives aux personnages - aussi fictives et passagères soit-elles - autant son intériorité singulière se doit d'être mise en avant au-delà de toute détermination, afin qu'elle préserve toute son authenticité. Plus précisément encore, l'œuvre de l'acteur n'incarne pas seulement les qualités des autres qui le parcourent et qui s'expriment à travers lui : cela consiste plutôt à ce que ses *qualités individuelles parviennent à devenir présence* et de trouver une expression individualisée et efficace dans le contexte de chacun⁷⁶¹. De là, comme nous l'avons mentionné plus haut, l'activité créatrice de l'acteur se situe dans un domaine d'existence d'une délicatesse telle, que la limite séparant l'être et le paraître demeure toutefois insaisissable⁷⁶². Par le geste comme par le cri, parfois même seulement en étant debout sans rien dire, l'«art d'être» précède l'art d'être «quelque chose». Nous retrouvons en quelque sorte un écho de cette réflexion chez A. Tarkovski, qui écrit, cette fois-ci concernant l'activité théâtral : «il n'y a de spectacle au théâtre que lorsque l'acteur existe en tant que créateur, lorsqu'il est présent, lorsqu'il est. C'est-à-dire vivant, physiquement et spirituellement»⁷⁶³. Bien entendu, A. Tarkovski n'aurait pas abouti à ce constat s'il ne s'était pas spécifiquement penché sur le cas du comédien dans le domaine du théâtre, où l'«une seule fois» contribue à l'expression d'une présence partagée par le public aussitôt qu'elle est exprimée, ce qui n'est nullement le cas du cinéma. Toutefois, dans son art de faire succéder en lui des états, la «différence potentielle» les distinguant (les états) est souvent plus importante que les états eux-mêmes, car c'est bien là que réside le dynamisme du jeu.

Aussi faudrait-il rajouter que la «vérité dramatique», du moins selon L. Jovet, est une invention révélée par sa sensibilité, et qui, à travers cet état curieux de fusion intérieure donnée par moments à l'acteur dans la chaleur du jeu, se cristallise à travers une fantasmagorie de pensées rapides : «l'acteur a une invention vraie. Il atteint au rôle, à sa

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 209.

⁷⁶¹ Louis Jovet, *le comédien désincarné*, *op. cit.*, p. 310.

⁷⁶² «Le comédien nous l'a appris : il n'y a de frontière entre le paraître et l'être». Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 158.

⁷⁶³ Tarkovski, *Le temps scellé*, *op. cit.*, p. 166.

pensée, à son sentiment, par impulsion, direction, par son élan»⁷⁶⁴. De là, remarquons au passage que ce type d'invention s'inscrit parfaitement pour nous dans ce que nous avons appelé une «activité créatrice sans créations». Cet élan que l'acteur se force de provoquer en lui est souvent accompagné par «un sentiment de vive présence tout nouveau»⁷⁶⁵, où lui et son personnage arrivent à partager la même temporalité fictive d'un présent commun. L'acteur est dans ce sens propagateur de forces vitales et d'énergies, dont la création et la vivacité sont naturellement différentes de chaque souffle émis : «l'acteur pense par tension d'énergie. Il atteint une pression intuitive par la palpitation du rôle, par la continuelle réalisation naissant en lui, avec l'insistance et la plasticité de ses forces tendues vers un sens supérieur»⁷⁶⁶. Que serait alors le principal matériau de base d'où part l'acteur afin de créer, si ce n'est son énergie et son élan incessamment renouvelés, et dont le jaillissement va de *soi vers soi* ?

En outre, si l'on voulait, encore une fois, dresser l'invention de l'acteur sous l'égide d'une expérience de contemporanéité qui soit créatrice, on s'apercevrait par déduction que celle-ci n'est envisageable qu'auprès des personnages purement «inventés» : cette expérience constitue en soi l'œuvre en tant que telle dans la mesure où elle se consume dans cet horizon de présence engageant le spectateur au même titre que l'acteur. Cet être empirique par excellence nous conduit à une considération de l'«être contemporain créateur» qui, vu sa réalisation à caractère immédiat, et sans intermédiaire, mériterait d'être qualifiée de *pure*, c'est-à-dire dépourvue du moindre attribut, fût-ce un intermédiaire quelconque : ce n'est qu'avec cette supposition que s'appliquerait indéniablement sur le cas de l'acteur, le prototype privilégié d'une *activité créatrice sans créations*. Cependant, si l'on se fie à une hiérarchie de ces modes d'expression selon le critère de l'immédiateté, peut-être serait-il légitime de placer le musicien, usant d'un instrument, en seconde position : car là encore, l'œuvre du musicien demeure avant tout le propre d'une temporalité qui soit partagée avec le public sur le champ. Ainsi, tous les paramètres fondamentaux de la création sont à réinventer, à repenser, dès lors que nous avons affaire à un artiste dont l'instrument est «lui-même» en acte.

Dernier point : il y a lieu d'évoquer, avant de conclure, une spécificité qui distingue spécifiquement le jeu de l'acteur, allant jusqu'à engager notre compréhension du contemporain. Bergsonien comme il ne s'en est pas caché à plus d'une reprise dans son texte, L. Jovet avance que «pour l'acteur, tout est immédiat»⁷⁶⁷. Qu'entend-il par une telle affirmation ?

⁷⁶⁴ Louis Jovet, *Le comédien désincarné*, op. cit., p. 184.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 183.

En effet, si la *pure instantanéité d'excitation*⁷⁶⁸, telle que nous l'avons définie plus haut, est le catalyseur fondamental de l'«avant-réalisation» de l'œuvre, l'art de l'acteur en serait le mode d'expression par excellence, mais avec la particularité d'être vécue et partagée par le public en temps réel. De là, l'immédiateté ne constitue-t-elle pas la singularité spécifique de cette pratique, laquelle se revendique d'ailleurs, sous certaines appellations, comme un «art de l'immédiat» ? Précisons tout de même ici que l'immédiat a trait à l'intuition. Encore une fois, L. Juvet aborde cette notion d'un point de vue bergsonien : l'intuition serait selon lui une sorte de «sympathie intellectuelle» par laquelle il est possible de pénétrer l'intérieur d'un objet afin de coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable. Plus loin il rajoute : «l'intuition est un état»⁷⁶⁹. Ainsi, pour notre part, il n'y a nul besoin de relever le lien si frappant de cet «état intuitif» défini avec les types d'état auxquels nous n'avons cessé de revenir dans notre étude, lien qui demeure presque à nos yeux de l'ordre de l'évidence. C'est qu'à l'origine de l'acte dramatique résident, quelque part, les capacités intuitives ; soit, cette forme d'immédiateté qui succède l'état. Une fois avoir atteint l'humeur propice, l'immédiat - le commencement de l'intuition de l'acteur - englobe tout ce qui relève de la réaction sensible, la sensibilité spontanée dans laquelle l'acteur commence à se voir et à s'entendre, utilise et développe sa faculté de spectateur, l'improvisation, le commencement de l'exécution, la sensation à l'état brut : «l'immédiat serait donc le premier acte spirituel de l'acteur, le commencement de la connaissance en soi par le sentiment»⁷⁷⁰. Se montre ici clairement le rapport complexe qu'établit l'acteur avec le temps, à mesure où celui-ci est appelé à agir sur-le-champ. Car l'«immédiat» ici n'est pas seulement une qualité quelconque qu'on reconnaît à cet art ; mais le catalyseur, le cœur battant qui assure la génération de l'acte même créateur.

Conçu avant tout comme une disposition d'esprit, un état, ce n'est qu'à ce prix que L. Juvet peut le situer au cœur de l'acte créateur ; c'est en tant qu'il régit la sensibilité réceptive de l'acteur, que le sens de l'immédiat demeure capital chez l'acteur en situation de création, comme le souligne L. Juvet en ces termes : «c'est dans cette pratique constante de l'immédiat, de la sensibilité réceptive et agissante à la fois, qu'est l'état de grâce du comédien – état avant l'intuition, nécessaire au jeu»⁷⁷¹. Le public, exposé à cela, forme le réceptacle d'une force immédiatement communiquée dans sa fraîcheur la plus immédiate. C'est au sein de la vivacité de cette expérience de l'immédiat, dans l'instant où l'acteur sent vivement en lui le personnage et son effet sur les auditeurs, que sa conscience se livre à un travail de torsion sur soi, à un retournement, qui lui révèle une profonde sensation dramatique. L'acteur

⁷⁶⁸ Voir la partie de notre étude intitulée : «Vers le faire : le cas d'Henri Michaux».

⁷⁶⁹ Louis Juvet, *Le comédien désincarné, op. cit.*, p. 200.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 189.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 194.

accède au rythme de l'œuvre par une *actualité de conscience* épanouie⁷⁷², état qui n'est pas dissociable d'une connaissance de soi. C'est en tant qu'elle est génératrice de réalité⁷⁷³ - idée que L. Jovet doit à H. Bergson - que l'acte de «mieux se connaître» demeure, à ses yeux, indispensable quant à l'expérience créatrice chez l'acteur. Conformément à ce qu'indique L. Jovet à la dernière page de son livre en guise de conclusion, l'acteur est au bout du compte appelé à atteindre une «connaissance professionnelle»⁷⁷⁴ de lui-même, si bien que son travail ne demeure au fond qu'une quête de l'être.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 197.

⁷⁷³ «L'acte de connaissance coïncide avec l'acte générateur de la réalité», *Ibid.*, p. 197.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 275.

Conclusion

Grâce à l'éclairage écoulé, nous parvenons pour le moins à mieux situer la dimension proprement subjective réservée à toute expérience d'un moi dissous : il s'avère que c'est le *moment* - celui du partage - aussi fuyant et passager soit-il, qui est individuel, subjectif, le sujet étant hypothétique, voire un obstacle. Nous nous exprimons en termes de «moment» en ce que celui-ci s'éprouve avant tout comme temps qualitatif. De la même manière, l'expérience d'un état de contemporanéité qui soit créateur - du moins tel que nous l'avons évoquée tout le long de notre étude - semble acquérir pour nous, pour ce qui est du cas de l'acteur, une de ses formes les plus significatives. À la différence des cas précédemment étudiés (notamment Nietzsche, J.-J. Rousseau, R. Musil, H. Michaux), l'état en question n'est plus tant cette attitude intérieure «privilegiée» supposée dicter au sujet une disposition créatrice favorisant le passage au faire, qu'il constitue en réalité un «faire» en soi, aussi immatériel soit-il. Ainsi, cette équivalence alignant l'*état créateur* et l'*activité créatrice* sur le même plan ontologique, en opérant une intériorité multiple jusqu'à accueillir des «vies» autres que la sienne, serait susceptible de fournir pour nous, comme nous venons de le démontrer, un attribut pratique considérable d'une expérience de partage temporel.

Par ailleurs, bien que cet axe de notre étude ait eu comme principal objectif l'examen du processus créateur où se *réalise* concrètement un état de *solitude peuplée* - forme exemplaire d'«être contemporain créateur» selon nous - ce que nous aurions réellement souhaité chemin faisant, c'est la valorisation d'une forme d'activité créatrice *intérieure*, abstraction faite de l'exécution matérielle de l'œuvre. Notamment par l'exemple de l'acteur en acte, nous n'avons pas voulu montrer autre chose ; il s'agit de la mise en œuvre de cette mémoire affective dynamique où fermentent des idées, des affects, des figures ou autres ; soit, cet état «axiomatique» favorable à la création, et dont le cas de l'acteur constitue un exemple sans précédent. Cependant, chez celui-ci, l'enjeu reste d'une spécificité particulière : car d'un côté, il va falloir se laisser traverser par les états appropriés et de l'autre, maîtriser ses flux émotifs, ses sensations, afin de les canaliser convenablement dans le rôle en question. Toutefois, pour l'un comme pour l'autre, il s'agit toujours de modeler, aiguïser, manipuler son moi prosaïque, et dont la capacité à prendre forme chevauche entre la vie intérieure de l'acteur et son œuvre. Autrement dit, s'il y a *débordement* de l'état créateur sur telle ou telle vie intérieure, ce serait bien chez l'acteur que cela prend forme, et ce, de la manière la plus immédiate.

Ainsi pouvons-nous récapituler ce qu'il en est comme suit : que ce soit pour le cas d'H. Michaux ou pour celui du comédien en acte, la dimension créatrice des états intérieurs évoqués revêtent deux aspects. Le premier réside principalement dans la démultiplication et

l'éclatement du moi en bribes ; c'est dans sens qu'à travers cette dynamique infra-subjective, il y a lieu pour nous de constater une disposition créatrice, dont on a surtout mentionné les atouts en étudiant l'œuvre de H. Michaux. Mais l'autre aspect qui, désormais, nous occupera plus longuement, c'est celui auquel nous avons reconnu une forme d'*augmentation de soi* ; il en va d'un *élargissement* de sa vie intérieure - et donc de ses possibilités d'existence - démarche qui, selon nous, n'est pas moins créatrice, fût-ce de *soi*. À ce prix d'ailleurs, il a été question à maintes reprises, au fil de notre étude, de «travail sur soi», «maîtrise de soi», «entretien d'émotion», «prédisposition mentale». Le moment est particulièrement opportun d'approfondir ces notions, entreprise ayant été ouverte par l'examen que nous avons mené autour du cas de l'acteur, et dont l'insaisissable limite séparant son «jeu» de son «je» semble presque relever d'*un art de vivre* permanent. C'est au nom des «techniques de soi» que nous nous consacrerons par la suite à ce qui serait de l'ordre d'un *entretien de la vie intérieure* et des conditions de son épanouissement.

7^{ème} partie : Techniques de soi, création, inspiration

Introduction

Nous avons jusque-là évoqué, à plus d'une reprise, les paramètres psychologiques et éthiques favorisant l'effectuation des expériences de partage des temps, en montrant comment ceux-ci font l'objet d'un dénominateur commun réunissant du moins les cas d'étude traités. En effet, si des notions comme «attention», «disposition intérieure», «vie intérieure», ont été conçues comme conditions a priori menant à l'expérience d'un «contemporain créateur», maintenant, au fil de ces dernières pages par lesquelles notre thèse s'achemine vers une fin, nous nous proposons de les aborder à part. Vu la place capitale qu'ils occupent dans toute expérience de partage des temps, il sera alors question cette fois-ci, non pas d'état de conscience préalable à quelque disposition - aussi différente que puisse être sa nature - mais plutôt d'*activités* proprement dites, abstraction faite de ce à quoi elles aspirent : ce que nous désignerons sous le nom de «techniques de soi»⁷⁷⁵ ne signifiera pas autre chose.

Dans cette perspective de puiser dans ces activités (que nous jugeons comme conditions d'accès favorables à ces expériences), tout ce que nous avons considéré comme conditions éthiques préalables à la création - et en premier l'*attention* - sera examiné, posé, sous le registre de quelque chose qui serait de l'ordre de l'entretien de la vie intérieure, ou encore, du «soins de soi», notion-clé que l'on ne tardera pas à élucider. Ainsi, que ce soit pour ce qui est de l'art de se promener, ou de la simple décision de se consacrer du temps disponible pour soi-même, les cas d'exemple pris dans ce sens, seront présentés comme des prototypes de ces activités. Néanmoins, se pencher sur ces activités intérieures à part, ne nous empêchera pas de les considérer comme *créatrices*, car c'est de discuter la mise en œuvre de ces conditions de vie elles-mêmes dont il s'agira au fond, tâche autant déterminante pour nous, du moins dans le cadre de notre problématique de départ, que l'activité créatrice d'une façon générale.

Toutefois, cette expérience de techniques de soi qui articulera le dernier volet de notre étude sous le nom de *moments de partage*, et que l'on qualifierait, pour emprunter le vocabulaire de B. Stiegler, de *pharmacologique*⁷⁷⁶, mériterait à nos yeux d'être valorisée aujourd'hui encore plus que jamais, dès lors que notre quotidien s'épaissit et se charge d'une temporalité accélérée et consumériste. En ce qu'elles permettent, entre autres, de préserver

⁷⁷⁵ Nous devons cette notion à M. Foucault, bien qu'elle soit reprise avec force, de nos jours, par B. Stiegler. Elle désigne, pour l'un comme pour l'autre, une pratique essentiellement ontologique orientée vers un *souci de soi* («epimeleia heautou» ou «cura sui» selon M. Foucault), où il s'agit principalement d'exercices, d'entraînement, visant à *prendre soin* de sa vie intérieure. Dans une perspective d'un «retour aux Grecs», M. Foucault revisite cette notion à partir de ce qu'il appelle «l'herméneutique du sujet».

⁷⁷⁶ Selon la définition donnée par B. Stiegler dans *ars et industrialis* (*op. cit.*), La *pharmacologie* (En Grèce ancienne, le terme de *pharmakon* désigne à la fois le *remède*, le *poison*, et le *bouc-émissaire*) entendue en ce sens très élargi, étudie organologiquement les effets suscités par les techniques et telles que leur socialisation suppose des prescriptions, c'est-à-dire un système de soin partagé.

toute forme de temporalité intérieure, singulière et authentique, elles sont à même de faire l'objet d'un rapport déconditionnant avec le présentisme, lequel n'est pas sans influencer notre être au monde. De là, nous montrerons qu'un certain épanouissement de la vie intérieure au moyen des techniques de soi, participe à une *individuation* inhérente à cette quête, phénomène dont le sens et les mécanismes nous occuperont également dans la présente partie. Il en va alors des techniques de soi comme de la création des conditions d'émergence d'*états créateurs* proprement dits ; ou encore, somme toute, d'une conduite éthique dont on analysera les caractéristiques.

Nous insisterons alors sur la nécessité d'une telle «création de conditions de création» et qui n'est au fond rien d'autre, comme nous le montrerons, qu'une tentative de construction d'une temporalité singulière propre, dont l'*inspiration* - sujet jusque-là peu abordé et combien utile d'étudier - peut être l'accomplissement, le véritable but intentionnel.

1 - Techniques de soi

1.1 - Aperçus

Nous avons précédemment insisté sur l'existence d'une constance parcourant souterrainement l'ensemble des cas d'étude évoqués, et qui ne réside pas dans une quelconque exécution matérielle d'œuvre, mais plutôt dans ce que nous avons conçu sous l'égide d'un «état», d'un état de conscience plus exactement : il s'agit de cette attitude de l'esprit qu'on a jugée fortement favorable à l'expérience d'un «contemporain créateur». De là, de toutes les expériences de *solitude peuplée* que nous avons pu recueillir jusque-là, il ressort la persistance de ces facteurs psychologiques (comme l'*attention*, la *disponibilité d'esprit*, la *réceptivité* et la *neutralité*) et dont on a montré la part de contribution dans l'activité créatrice, dans tout état de réceptivité interactive garant d'un partage des temps.

Qu'elles émanent d'un choix, de l'exigence du sujet à une période donnée de sa vie (le cas de J.-J. Rousseau) ou de l'œuvre d'une spontanéité indécidable (le cas d'Ulrich), ces attitudes intérieures, autant importantes pour nous que ce qu'il en ressort comme disposition créatrice, n'aspirent pas d'emblée - suffisantes qu'elles soient - à une production concrète quelconque. Ce que nous aimerions ajouter ici à ce sujet, c'est qu'au fond, celles-ci, par là même, sont susceptibles d'être dressées sous l'égide d'un souci permanent de soi, voire de *techniques de soi*⁷⁷⁷ proprement dites - notion que l'on se propose d'élucider au fil des pages à venir - au point qu'il serait erroné de parler d'un avant/après œuvre : ces techniques de soi, bien qu'elles soient connues pour être des activités souvent «intérieures», demeurent pour nous aussi effectives et significatives que toute œuvre concrète, du moins dans le sens de l'approche artistique où nous l'entendons (l'art comme «pure instantanéité d'excitation»).

C'est ainsi que nous supposons que tout *grand art intimiste* s'enfante d'entrée de jeu dans le sillage d'un entretien de sa vie intérieure, étreinte privilégiée des sensations, des perceptions et des affects que l'on ne cesse de recueillir. C'est dire que la vie intérieure n'en est pas une, si une temporalité - fût-ce un moment - ne lui est pas dédiée, et dont l'unique garant n'est autre que le soin régulier qu'on apporte à nos expériences vécues. Ironique à plus d'un égard, Nietzsche avance à ce propos, une vérité qui n'a peut-être pas perdu de son actualité :

⁷⁷⁷ Là où nos cas d'étude pourraient - du moins dans quelques uns de leurs aspects - faire l'objet de véritables techniques de soi, c'est dans la mesure où ceux-ci renvoient à «une tradition critique de l'attention» (Bernard Stiegler, *Techniques de soi*, Association *Ars Industrialis*, op. cit.). Néanmoins, dans le contexte de notre étude consacrée aux aptitudes de la subjectivité à se doter d'une *durée intérieure* propre (principalement par l'*attention* et la *distension*), les techniques de soi ne devraient pas être dissociées des *temps du soi*, ainsi que des expériences du temps au risque du présentisme. Ainsi, c'est surtout à partir de leur vocation éthico-spirituelle, favorisant tout exercice d'*attention* et de *méditation* (le mot latin *meditatio* traduit *mélètèn* signifie en grec «le soin»), que celles-ci croisent les expériences de partage des temps telles que nous les avons définies.

«Pour le reste, quant à la vie, aux prétendues «expériences vécues», lequel d'entre nous les prend seulement au sérieux ? Lequel en a le temps ?»⁷⁷⁸

Rappelons à ce sujet ce que nous avons avancé autour de la *durée intérieure* : il s'agit d'un fleuve de temps qualitatif et indivisible nous traversant constamment, et dont le lit n'est autre que les états par lesquels nous passons ; il en va de ce qui tempore cette fente, ce pli originel que nous sommes, faisant que la linéarité du temps s'arrête, bifurque, dérape et se mette en suspens. Toujours est-il que la variation des états d'âme, ou, autrement dit, la capacité du sujet à passer d'un état à un autre s'épanouit lors des retraites volontaires, des solitudes assidues, ou mieux vaut dire, à la «distance convenable»⁷⁷⁹. Qu'il s'agisse des agitations extérieures sociales d'aujourd'hui ou de l'inébranlable sérénité grecque des temps anciens, l'exigence de s'offrir ces conditions d'existence remonte, en effet, à une longue tradition philosophique : que l'on songe à l'interrogation socratique adressée à Alcibiade : «par le moyen de quelle technique pourrions-nous prendre soin de nous-mêmes ?»⁷⁸⁰. D'une manière générale, le souci de soi s'inscrit dans le registre des pratiques comme celles de la retraite, la concentration de l'âme, la purification. D'un point de vue socratique, nous pouvons dire que la finalité des soucis de soi consiste à préserver l'âme des agitations inutiles, ce qui revient à s'abstenir du monde extérieur et de ses turbulences. Prendre soin de soi, en termes platonicien, ne signifie pas autre chose : il s'agit essentiellement de se livrer à l'immobilité, c'est-à-dire aux états d'âme les plus paisibles, et se garder de ce qui se meut et bouge sans cesse. Qu'est-ce alors ce «soi» si ce n'est l'âme tout court comme sujet ? Ne sommes-nous pas ici, si l'on s'en tient à ces préceptes, à une signification originelle de la fonction immobilisante de l'*état* entendu comme *arrêt* ?

En effet, à l'heure où le moi est emballé par un monde à multiples vitesses, où l'on est socialisé jusque dans notre for intérieur, des techniques de soi menées dans ce sens pourraient être opérées comme de véritables remèdes, des *pharmakon*⁷⁸¹, sinon des alternatives quant à valoriser sa temporalité intrinsèque⁷⁸². Mais ce qui demeure pour nous fondamental dans cette quête de soi proprement dite, c'est aussi, et en deçà de tout, le fait de disposer d'un temps pour soi, ou encore de quelque chose de l'ordre d'*un temps de réserve* que l'on pourrait actualiser à sa guise d'un moment à l'autre. Ce temps de réserve serait ce temps individuel

⁷⁷⁸ Extrait de l'Avant-propos de *Généalogie de la Morale*, *op. cit.*

⁷⁷⁹ Voir la partie de notre étude intitulée : «Le Désir du Neutre».

⁷⁸⁰ Platon, *Alcibiade*, Trad. par Chantal Marboeuf et J.-F. Pradeau, Édition Flammarion, 1999. [128c] p. 165.

⁷⁸¹ «En Grèce ancienne, le terme de *pharmakon* désigne à la fois le remède, le poison, et le bouc-émissaire», d'après Bernard Stiegler in *Association Ars Industrialis*, *op. cit.*

⁷⁸² De nos jours, cette tâche est dûment revendiquée par B. Stiegler.

soigneusement préservé en nous à l'abri des agitations extérieures, irréductible au pouvoir temporel aplatissant du présentisme ambiant. Disposer d'un temps de réserve serait un art d'«économiser» le temps non pas dans le seul but de l'optimisation, mais aussi de celui du «mettre de côté», et ce, au profit d'un temps intérieur qualitatif, individuel, à même de faire face à la temporalité collective des médias et des réseaux de communication. De là, nous comprenons sans la moindre équivocité que, lorsque Nietzsche ramène ce qu'il appelle «les expériences vécues» au temps de chacun, celui-ci fait osciller l'homme entre sa disposition à vivre ces expériences et la nécessité de les penser après-coup, afin de les réinvestir dans sa pratique s'il en a une ; «avoir le temps», consacrer son temps à ses expériences vécues serait alors une condition d'existence permettant à la fois de les vivre ainsi que de les saisir.

Comme nous l'avons montré dans un chapitre précédent, le sens que nous attribuons à «vie intérieure» ne se dissocie pas, à nos yeux, d'une certaine intentionnalité active, chose qui, de nos jours, est plus que jamais menacé. Z. Laïdi, à travers un de ses constats majeurs sur les temps actuels, attire notre attention à travers une déclaration qui rime parfaitement avec la résonance de nos réflexions en la matière : «l'homme-présent paraît tellement submergé par la puissance de la contingence immédiate qu'il ne parvient plus - sinon de manière intermittente - à se penser sur le mode de l'intentionnalité»⁷⁸³. Spécifiquement dans le présent contexte de notre étude, le «mode de l'intentionnalité» dont il est question ici ne peut revêtir pour nous qu'un aspect : celui d'un rapport court-circuité reliant la conscience à son objet temporel, soit ; l'*attention*, la *mémoire*, l'*attente* et tout ce que cela suppose d'attitude intérieure adéquate quant à l'expérimentation du temps⁷⁸⁴. Ainsi *la destruction du temps* telle que nous l'avons décrite ailleurs ne vise-t-elle pas d'autres cibles. Mais que l'on s'en tienne à cette considération qui attribue du sens à la question «lequel en a le temps ?» de Nietzsche dédiée à de prétendues expériences vécues. Dotée d'une intentionnalité parasitée, brouillée, notre conscience du temps demeure défaillante autant que la réceptivité des affects : c'est ce que nous pouvons davantage inscrire sous le joug des «transformations nécessaires»⁷⁸⁵ du sujet dans sa conversion, fonction aussi non moins requise de toute technique de soi se voulant comme tel. La pratique des «transformations de soi» est si centrale, ici pour nous, que nous pouvons y inscrire toute tentative d'augmentation perpétuelle de soi. Autant dire que la transformation de soi est une affaire de qualité de réceptivité avant tout, donc de souci de soi

⁷⁸³ Zaki Laïdi, *Le sacre du présent*, op. cit., p. 107.

⁷⁸⁴ Voir la partie de notre étude intitulée : «Le temps conjugué».

⁷⁸⁵ «Pour la spiritualité, jamais un acte de connaissance, en lui-même et par lui-même, ne pourrait parvenir à donner accès à la vérité s'il n'était pas préparé, accompagné, doublé, achevé, pas une certaine transformation du sujet, non pas de l'individu, mais du sujet lui-même dans son être de sujet». Michel Foucault, *L'hérméneutique du sujet*, Cours au Collège de France, 1981-1982, Éditions Gallimard, p. 18.

permanent et sans cesse renouvelé. Elle s'acquiert, comme nous l'avons montré à plus d'une occasion tout le long de notre étude, au prix d'une inévitable *succession d'états*.

1.2 - État créateur, «états de choc»⁷⁸⁶

Les techniques de soi, aussi différentes que soient leur nature, révèlent leur rôle éthique dans toute société où règne, de près ou de loin, la propagation des stratégies médiatiques de l'économie consumériste, celle que Naomi Klein nomme «le capitalisme du désastre»⁷⁸⁷. Celle-ci prône une «stratégie du choc» proprement dite, suscitant par là parmi nous des *états de choc* ambiants : ce sont justement ces états qui pourraient être considérés comme le premier ennemi des «transformations nécessaires» évoquées tout à l'heure, ainsi que les possibilités d'individualisation que nous allons définir par la suite, et dont seul un souci permanent de soi pourrait assurer le processus. Alors, soit dit d'une manière générale, toute technique de soi est conçue dans la perspective de préserver la vitalité de notre vie intérieure, principale matrice de nos expériences affectives que cette *mono étatisation*⁷⁸⁸ que propagent les stratégies médiatiques de masse ne fait, d'ailleurs, que court-circuiter.

C'est cette même stratégie du choc à laquelle se trouve être confrontée massivement, surtout l'Europe de nos jours, une stratégie cristallisée en 2005 notamment aux États-Unis, dans le seul but de liquider le système public d'éducation profitant de l'état de choc provoqué par l'ouragan «Katrina» en Louisiane. Aussi, l'exemple du Chili lors de la privatisation sous Augusto Pinochet tient à la même stratégie⁷⁸⁹. La propagation des «états de choc» consiste en gros à profiter de ces états de traumatismes collectifs comme une occasion propice pour réaliser des réformes économiques de grande envergure ; il en va de même, à un moindre degré - et en dehors de toute sorte d'occasions saisies comme les catastrophes où les révolutions - de ces «dramatiques quotidiennes»⁷⁹⁰ auxquelles on est constamment exposé, et dont la fonction justement, cyclique qu'elles sont, n'est autre qu'*entretenir* la maintenance de ces états.

Que l'on note tout d'abord que, comme l'affirme d'ailleurs B. Stiegler, cette guerre médiatique comporte trois niveaux d'existence : psychologique, économique et idéologique.

⁷⁸⁶ Expression empruntée à Bernard Stigler dans *Etats de choc : Bêtise et savoir au XXI^{ème} siècle*, Paris, Editions Mille et Une Nuits, 2012.

⁷⁸⁷ «Type d'opération consistant à lancer des raids systématiques contre la sphère publique au lendemain de cataclysmes et à traiter ces derniers comme des occasions d'engranger des profits». Naomi Klein in *La Stratégie du choc : la montée d'un capitalisme du désastre*, Actes Sud, 2008, p 14.

⁷⁸⁸ Nous signifions par cette expression un phénomène généralisé d'uniformisation des états éprouvés, avec tout ce que cela implique de *désindividuation*.

⁷⁸⁹ Bernard Stigler, *Etats de choc : Bêtise et savoir au XXI^{ème} siècle*, op, cit., p. 17.

⁷⁹⁰ Pierre-Damien Huyghe, *Modernes sans modernités, éloge des mondes sans style*, Editions Lignes, 2009, p. 14.

Pour notre part, c'est bien l'aspect psychologique qui nous préoccupe ici ; psychologique dans la mesure où elle paralyse et détruit la pensée et toute éventuelle voie d'alternative⁷⁹¹. Précisons à cet égard que - qu'elles soient généralisées comme c'est le cas des *hypomnémata*⁷⁹² ou pas - ces stratégies s'inscrivent substantiellement dans les «chocs technologiques»⁷⁹³, et ce, partout où il est question de capitalisme industriel pratiqué de la sorte. Cependant, il va falloir garder en vue que la technique elle-même, c'est déjà le choc «en tant qu'elle est irréductiblement pharmacologique»⁷⁹⁴. Du reste, dans quelle mesure tout cela implique de près notre individuation, autrement dit le développement en nous d'un moi *différent* et capable de transformations ?

Nous voudrions nous arrêter ici de nouveau sur le concept d'«individuation», en ce qu'il implique des conséquences théoriques qui rendent compte encore une fois de l'importance que nous attribuons à la notion de l'«état» et à ses vertus ontologiques. Voyons ce que nous apprend la philosophie de Gilbert Simondon à ce sujet : en effet, l'individuation comme processus, consiste à la base, notamment dans le domaine de l'animal en général, en des «formes explicites qui forment les espèces, le *processus d'individuation vitale* dont les formes «concrètes» consistent en un processus de spécification [souligné dans le texte]»⁷⁹⁵. Or, si l'animal s'individue spécifiquement, l'homme, lui, s'individue *psychiquement*⁷⁹⁶, et c'est seulement à ce niveau que réside l'implication des ces états de choc dans le développement de son individu. Appartenant à un milieu, un fond dit pré-individuel - soit, la société technique à laquelle on appartient - il est ainsi apte à s'individualiser potentiellement, c'est-à-dire ouvrir un champ de possibles proprement dits ; une individuation impliquant une *différence*, plutôt qu'une spécificité : c'est la principale idée que nous souhaitons retenir du phénomène de l'individuation. Le pré-individuel, toujours dans le registre du vivant, G. Simondon l'explique à travers une analyse de la cristallisation comme individuation du minéral : «le cristal est l'individuation d'un milieu amorphe d'où se dégage une individualité, c'est-à-dire un individu physique»⁷⁹⁷. Le vital serait, dans ce sens, compris comme du minéral, mais dont la forme est inachevée. Ainsi, ce qui assure la perpétuité de toute individuation, c'est bien l'engendrement

⁷⁹¹ Bernard Stiegler, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁹² M. Foucault emploie le terme grec d'*hypomnémata* pour qualifier le sens des techniques de la mémoire comme étant des techniques de «l'écriture de soi». selon lui, ce sont des «supports de souvenir». (*L'hérméneutique du sujet*, Cours au Collège de France, 1981-1982, Éditions Gallimard, p. 343.). Le même concept est repris par Bernard Stiegler mais sous cette expression : *hypomnémata*.

⁷⁹³ Bernard Stiegler, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁹⁵ Bernard Stiegler, *Etats de choc : Bêtise et savoir au XXI^{ème} siècle*, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁹⁷ Gilbert Simondon, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, J. Million, 1995, p. 83.

d'une succession de formes métastables spécifiques ; c'est bien cet *inachèvement vital* qui, dans la mesure où il résiste dans une tension continue à sa cristallisation, crée des possibilités de métastabilisation, et donc de différence. Ajoutons que cet état de cristallisation figée n'est autre qu'une forme de *bêtise* ; de ce point de vue là, la bêtise est un trait psychique et transcendantal. Il ne s'agit pas d'un trait spécifique, ni de l'immobilité, mais rien d'autre qu'un échec de *s'individuer*. Cependant, l'individuation psychique et celle qui relève de l'ordre social vont toujours de pair, étant donné que l'individu est indissociable de son milieu. Ce qui arrive au juste quand les mnémotechniques⁷⁹⁸ sont aussi démesurément généralisées que de nos jours, c'est une certaine interférence, un enchevêtrement, sinon une confusion entre l'individuation psychique et l'individuation sociale ; ce qui est susceptible d'engendrer justement une *désindividuation*. En revanche, le psychique et le social peuvent se décomposer dans une inter-individualité de groupe que B. Stiegler appelle «grégaire», car la technicité est à la fois régressive et facteur de progrès, un remède et un poison⁷⁹⁹. Alors, si l'individuation est différence, la désindividuation est bêtise.

En effet, nous avons évoqué, au début de ce chapitre, l'idée des «transformations de soi», nécessaires quant à tout processus d'individuation. Car ce à quoi elles aspirent, c'est toujours un nouveau type d'*inachèvement*, soit le transindividuel dans le meilleur des cas, qui ne consiste à rien d'autre qu'à tendre à «dépasser» en quelque sorte son individu. La technique entendue comme *hypomnéméta* demeure une condition de l'apparition du transindividuel, conformément à cette déclaration de G. Simondon : «l'entrée dans la voie de l'individuation psychique oblige l'être individué à se dépasser»⁸⁰⁰. Sauf que la transformation psychique de soi est tributaire de la transformation de son milieu social. En ce sens, il faudrait rajouter que l'individuation psycho-sociale ne cesse de modifier technologiquement les conditions de son individualisation (transindividuation) et ce, par la technique perpétuellement renouvelée⁸⁰¹ ; vu que le collectif devrait aussi être l'œuvre d'une individuation psychique.

Reste à savoir que le social, à défaut d'être la résultante d'une individuation à son tour psychique et collective (réalité transindividuelle obtenue par individuation des réalités pré-individuelles associées à une pluralité de vivants devenus par là des individus psychiques), est enclin à basculer dans ce que B. Stiegler appelle le «social pur» et dans l'«interindividuel pur» qui est le propre du monde animal, ce degré zéro de la cohésion vitale. Ce qui pourrait être la cause d'un tel fait, c'est justement la généralisation de cette modalité interindividuelle,

⁷⁹⁸ Ou «technologie de l'esprit» selon Bernard Stiegler. Toutefois, la définition attribuée plus haut à *hypomnéméta* reste valable pour ce terme.

⁷⁹⁹ Platon, *Le banquet, phèdre*, Paris, Editions Garnier-Flammarion, 1964.

⁸⁰⁰ Gilbert Simondon, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, *op. cit.*, p. 164.

⁸⁰¹ Bernard Stiegler, *op. cit.*, p. 102.

où le psycho-social transindividuel tend à rejoindre le social pur (ce qui constitue le premier type de désindividuation selon B. Stiegler). Par conséquent, ce que nous avons mentionné jusque-là sous la nomination d'«un temps intérieur socialisé» dû à une temporalité ambiante - celle en l'occurrence des réseaux - peut être désormais compris, selon l'éclairage qui vient d'être effectué, comme une propagation virale d'un mode d'interindividuel pur (ou social pur) au sens où nous venons de le définir. Cela demeure pour nous d'une extrême importance d'autant plus qu'au sein de ce processus, c'est la formation du *Je* dont il s'agit au fond : «la bêtise est ce qui passe toujours par cette tendance, et celle-ci, en tant qu'elle cherche à stabiliser sous la forme d'une identité ce qui n'est en réalité qu'une *métastabilité* toujours en puissance de s'*altérer*, est aussi ce qui conditionne la formation d'un Je, ou d'un Moi, c'est-à-dire d'une structure narcissique qui entre en miroir avec d'autres structures semblables dans l'«interindividualité»⁸⁰².

Alors, rien d'étonnant qu'à l'heure où les psychotechnologies⁸⁰³ sont excessivement répandues parmi nous, le marketing en prend le contrôle afin de provoquer à son tour des processus d'individuations massives. Le *Je* et le *Moi* forment donc aussi des moments de désindividuation, l'occasion de fabriquer des nouveaux *rappports* interindividuels avec la technologie. Elle consiste, somme toute, en ce rapport déficient au *potentiel* qu'est le propre de toute individuation, une incapacité à passer à l'acte. Ne pas être capable d'individuer ce potentiel comme actuel, relèverait, pour le formuler en termes propres à G. Deleuze, d'une incapacité de pouvoir donner forme à un fond⁸⁰⁴.

L'enjeu en question, en ayant en vue ce que requiert tout état créateur selon notre problématique de départ, c'est que ; si *la succession d'états* - tel que nous l'avons vu avec le cas de Nietzsche par exemple - dénote d'un potentiel dynamique de transformations ontologiques, les *états de choc*, de par leur uniformité standardisé, provoquent, en même temps qu'ils entretiennent, un état statique et paralysant. Cet état, si ambiant de nos jours, n'est pas sans inclure l'état de vigilance continue qu'exige de nous notre appartenance aux réseaux, ce sentiment d'être de temps à autre susceptible d'être sollicité. Ainsi, toute technique de soi serait avant tout, à ce prix, une tentative d'émancipation du milieu psychotechnique où nous vivons, et dont l'idée de *distance convenable*, précédemment évoquée, pourrait être un cas pratique exemplaire. Ajoutons à ce propos, que tant que notre

⁸⁰² *Ibid.*, p. 103.

⁸⁰³ Selon la définition donnée par B. Stiegler dans *Association ars et industrialis (op. cit.)* : «une «psychotechnique» c'est littéralement une technique sur et de l'esprit. Nous vivons désormais au milieu de psychotechnologies : après la psychotechnique du livre, qui est aussi bien celle de la philosophie et de l'Humanisme que des religions du Livre, les psychotechnologies telles la radio, la télévision, les ordinateurs et le réseau numérique, produites par une industrie, et non plus par une religion, forment le medium contemporain de l'esprit».

⁸⁰⁴ Gilles Deleuze, *Différence et répétition, op. cit.*, p. 197.

problématique de départ demeure une problématique du temps essentiellement, il reste utile de préciser que la *différence* ainsi signifiée demeure indissociable d'un acte de temporisation, conformément cette affirmation tenue par J. Derrida : «*Différer, c'est temporiser, c'est recourir, consciemment ou non, à la médiation temporelle et temporisatrice d'un détour suspendant l'accomplissement ou le remplissement du «désir» [souligné par nous-même]*»⁸⁰⁵. Il paraît clair, ainsi, que les processus de formation et d'*invention* de soi, seraient peut-être à prendre en considération au même titre que la réalisation matérielle des œuvres. Face à cette bipolarité des états («choqué»/pas «choqué») qu'on voit, nos dispositions créatrices commenceraient peut-être à être envisageables par là, c'est-à-dire par un élargissement de leurs champs de possibilités, tâche qui ne relève pas tant d'un problème de faisabilité technique que d'un certain art de vivre. Nous avons à peine besoin de dire que l'activité *créatrice de soi* appelle à être valorisée avec le même sérieux que l'activité créatrice des objets techniques et qu'il faudrait, ainsi, la concevoir comme activité *effective*, concrète, au même titre que l'exécution matérielle. C'est dire que, en l'occurrence dans le cas de J.-J. Rousseau, l'acte de se promener fait office d'œuvre à même que l'introspection, les deux étant modes de technique de soi et donc possibilité de transformation, d'individuation.

C'est ainsi que les techniques de soi supposent d'abord un certain rapport au milieu conçu comme susceptible d'accroître leurs possibilités d'être. La formation même du sujet comme singularité n'est autre que cela selon Hidetaka Ishida, que nous citons :

«Tout comme le milieu préindividuel, le corpus théorique ou pratique d'une TDS⁸⁰⁶ n'a rien à voir avec des contenus qui désingularisent le sujet. Au contraire, il doit lui permettre d'agir sur lui, *de le transformer ou de le dépasser*, et d'y trouver un plus de singularité et de pouvoir d'agir par lui-même [souligné par nous-même]»⁸⁰⁷.

Il ressort de ces propos un moi qui reste de tout temps, au risque de toute menace de désindividuation, à construire, voire à augmenter, à dépasser. En ce qu'elles accompagnent la personnalité en devenir, les techniques de soi constituent «cet appel à être approfondi, complété, transformé, corrigé, bref à ressentir la vie dans ses mouvements et dans ce qu'elle

⁸⁰⁵ Jaques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 8.

⁸⁰⁶ Abréviation de «technique de soi».

⁸⁰⁷ Ishida Hidetaka, «Catastrophe et Média», in colloque à la Villa Gillet, *Culture des média dans le Japon contemporain : Catastrophe et Média*, le 22 octobre 2011, Lyon [en ligne] URL : <http://arsindustrialis.org/conf/%C3%A9rence-prononc%C3%A9-par-ishida-hidetaka-le-22-octobre-2011-%C3%A0-lyon>, page consultée le 9 janvier 2014.

contribue à former comme identité pour le sujet»⁸⁰⁸. Compte tenu de cela, nous pouvons par ailleurs, à la lumière de ce qui vient d'être dit, apporter un éclairage supplémentaire au passage de Nietzsche cité plus haut. En effet, en insistant sur le temps consacré à nos «expériences vécues», Nietzsche appelle en réalité à ce que l'on laisse «un battement de temps»⁸⁰⁹ à nos exercices de vie quotidiens et tout ce que cela présuppose d'incertitudes et de vulnérabilités : ce temps que l'on consacre à l'entretien de sa vie intérieure ainsi qu'à la qualité de notre rapport affectif aux choses, autrement que par la tyrannie rigide des mots⁸¹⁰. Il va falloir concevoir ces pratiques comme étant une sorte de «démission» de la monotonie du quotidien et des affaires habituelles de la vie courante, un moment d'*arrêt* où l'on rompt avec le flux des agitations sociales. C'est dans cette optique que, I. Hidetaka, préférant parler de «pratiques de soi» plutôt que de «techniques de soi», les définit en ces termes : «ce sont des pratiques, par lesquelles le sujet se déprend de l'univers de sens où il se trouve pris, en atteignant dans un intervalle de temps une aperception de sa constitution symbolique»⁸¹¹. Il s'agit donc là d'une suspension du moi en tant que strate de significations ; sinon de ce lieu du non-savoir, cette situation de désindividualisation où le sujet, enveloppé par l'inévitable fragilité de la métamorphose et de la transformation, aspire à s'individualiser, mais toujours avec un élan nouveau, parce qu'intrinsèquement *différent*⁸¹²

C'est pourquoi il nous semble de plus en plus clair, que chercher à attribuer la qualité de différence à son œuvre, «à se démarquer» de ce qui se fait - pourtant un des paradigmes de l'art contemporain - ne suffit pas : car, ne faudrait-il pas plutôt, au risque d'un contexte historique actuel aussi porté sur le faire et la productivité (c'est-à-dire négligeant le moment précédant l'arrivée au monde de l'œuvre) penser à placer son souci de *différence* dans le processus d'individuation de soi, lourde tâche à côté de laquelle chercher la nouveauté stylistique ne serait rien d'autre que l'aveu d'un souci d'originalité désintéressé ?

Il s'avère donc évident que les *dispositions* de l'esprit et des sens se conquièrent et ne sont en aucun cas données d'emblée. Mais ce faisant, encore faut-il les solliciter, les stimuler. Il en

⁸⁰⁸ Cécile Cabantous, «Pourquoi, comment parler de Techniques de soi aujourd'hui ?», Association *ars industrialis*, Atelier du 17 avril 2010 [en ligne] URL : <http://arsindustrialis.org/pourquoi-comment-parler-de-techniques-de-soi-aujourd'hui>, page consultée le 16 janvier 2014.

⁸⁰⁹ *Ibid.*

⁸¹⁰ Il est possible ici de faire un lien avec la sagesse stoïcienne, notamment où il s'agit de veiller à entretenir continuellement ses dispositions intérieures. En effet, les stoïciens sont adeptes d'une conduite morale qui saurait assurer une certaine «régulation» de l'impact de «la vie extérieure» sur soi, de façon à garantir un développement individuel (ou une individuation) singulier. Voir à ce sujet *Les Stoïciens*, textes choisis par Jean Brun, PUF, 1957, p. 148.

⁸¹¹ Cécile Cabantous, *Pourquoi, comment parler de Techniques de soi aujourd'hui ?*, *op. cit.*

⁸¹² Ne pouvons-nous pas joindre d'ailleurs, à cette expérience, les trois métamorphoses qu'évoque Nietzsche, à savoir celle du chameau, du lion et de l'enfant ? Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, [sixième édition] Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, *op. cit.*

est ainsi, par exemple, de l'*art du thé* - genre d'art japonais si familier qu'il serait intéressant d'étudier à part - et que l'on est enclin à identifier, malgré sa portée esthétique si prononcée, à un certain savoir-vivre : un art pour ainsi dire à mi-chemin entre la *création de soi* et la *création d'œuvres*. C'est dans cette même perspective de faire - que l'on pourrait qualifier à titre provisoire d'«éthico-artistique» - que dériveraient les exemples de «pratiques de soi» dont il sera question dans la partie qui suit.

2 - Moments de partage

2.1 - Des vertus de la promenade

Nous avons ailleurs précisé, du moins à travers le volet de notre étude dédiée à l'état créateur et à ses caractéristiques, qu'une *disposition créatrice* éclot d'ores et déjà depuis une préparation, une disposition d'ordre principalement intentionnelle et éthique. Son germe consiste en un ensemble de constructions du moi, fonctionnant comme une sorte d'arrière-fond infra-subjectif où se développent potentiellement des possibilités singulières. Or, de ce point de vue, et dans le sillage d'une exécution matérielle quelconque ; s'il est vrai que des possibilités pourraient s'offrir à nos sens au contact des objets techniques - constituant par là une des acceptions de l'activité dite artistique en général⁸¹³ - ce qui arrive au moi à l'épreuve des techniques de soi ne l'est pas moins. Ainsi, si la première situation est principalement technique, la seconde serait plutôt ontologique. Nous pouvons donc admettre à cet égard que les deux rivalisent, selon que l'on ramène ou non l'acte proprement créateur à la phase pré-réalisation. Mais à l'heure où une *mono-étatisation* généralisée se répand démesurément - soit les *états de choc* dont on a mentionné les enjeux et l'impact plus haut - tout travail intérieur («activité créatrice sans création» selon nous) permettant une invention de soi, reste à nos yeux plus que jamais à *valoriser*. Confronté à une telle réalité, veiller à réguler son mode de présence au monde demeure cette tâche face à quoi le souci d'originalité technique pourrait toutefois être périphérique. À ce propos, nous nous proposons de citer ces phrases synthétiques de Jérôme Diacre, et qui nous semblent incarner vivement ce que nous venons de formuler comme idées :

«Être enfin créateur de ses propres conditions de vie, affirmer sa part singulière dans le concret des expressions possibles et réelles ; cela suppose aussi que l'ensemble des individus accepte de *laisser ouvert l'ensemble des possibilités* encore inouïes. Se préparer, se construire pour la perception des éléments les

⁸¹³ «L'art est une «découverte» de possibilité d'un objet technique», Pierre-Damien Huyghe, ««Ici et là», les formes de la conscience à l'époque de la reproduction», *Qu'est-ce qui fait époque ? op. cit.*

plus fins et les plus «singuliers, contingents, éphémères» de la vie de la création constitue le défi le plus actuel [souligné par nous-même]»⁸¹⁴.

Notons ici que c'est l'acte de créer ses «propres conditions de vies» qui inclue bel et bien tout entretien de la vie intérieure (champ pratique des techniques de soi) tel que précédemment défini, lequel à son tour, favorise la mise en œuvre d'un ensemble de dispositions créatrices. Ainsi plantons-nous déjà les premières graines de nos aptitudes créatrices dès lors qu'on commence, par exemple, à gérer son temps libre. Quant à nous, c'est en réponse à ces propos méditatifs que nous voudrions inscrire au fil de ces dernières pages de notre écrit, l'exemple de la promenade comme faisant l'objet d'un véritable *moment de partage*⁸¹⁵, et qui nous paraît - de par sa dimension lyrique dont nous avons déjà relevé quelques aspects à travers les cas de J.-J. Rousseau et R. Musil - un exemple pratique éminent quant à de telles considérations. C'est que, «laisser ouvert l'ensemble des possibilités», «se préparer», «se construire pour la perception des éléments les plus fins» ; toutes ces pratiques mentionnées dans le passage cité nous semblent se cristalliser, sinon s'exprimer à travers l'art de se promener tel que nous allons le définir, dans la mesure où nous y voyons une forme concrète.

Tout d'abord, l'erreur serait de restreindre, tant bien que mal, notre compréhension de cette activité à un quelconque divertissement. Déjà, par l'étude que nous avons menée autour de la retraite de J.-J. Rousseau et sa promenade dans l'île de Saint-Pierre, nous avons pu relever deux aspects de celle-ci : d'un côté, l'aspect socialement maîtrisé, ce dosage de l'altérité⁸¹⁶ impliquant le choix du retrait et la disposition à l'introspection, et l'aspect contemplatif de l'autre⁸¹⁷. Il en ressort alors une sorte d'interstice presque insaisissable qui sépare deux dimensions dans l'activité du promeneur : une qui est purement perceptive, et l'autre contemplative, intellectuelle et intérieure. Cette limite se trouve être franchie dès lors qu'une intériorisation des choses s'effectue et prend le dessus sur le regardé et le senti, où d'ailleurs la perception peut mener à une fusion totale ; ce qui se vérifie pleinement à travers le cas de la schizophrénie examinée sous le spectre conceptuel deleuzien (en l'occurrence quand il est question de ce rapport *processuel* avec la nature, et dont la promenade en est le garant⁸¹⁸).

⁸¹⁴ Jérôme Diacre, *Opus nietzschéen, singularité, exception, contexte*, Revue «Laura», octobre 2008, mars 2009.

⁸¹⁵ Le régime du «moment» nous semble traduire, de la meilleure des façons, l'expérience du partage des temps telle que nous l'entendons. Un moment, de par sa brièveté, est souvent considéré selon ce qui s'y fait comme événements. Il s'éprouve ainsi en qualité, ce qui demeure en parfaite adéquation avec le mode de temporalité en question.

⁸¹⁶ Nous avons précédemment évoqué cette notion dans le sous-chapitre intitulé «Le désir du neutre».

⁸¹⁷ Voir «septième promenade» de J.-J. Rousseau dans *Rêveries d'un promeneur solitaire*, op, cit.

⁸¹⁸ Nous pensons en l'occurrence à l'exemple de Hans et le cheval évoqué par Gilles Deleuze dans *Cinéma 2. L'image-temps*, op, cit.

En effet, toute promenade, à l'examiner du côté d'une véritable pratique de soi, a ceci de particulier qu'elle est susceptible, quelle que soit sa nature (collective, individuelle, en veille, dans la nature), de hausser d'un ton la «solitude solitaire», afin de faire accéder son propriétaire à une sorte de «solitude publique», qui n'a de social que le lieu et l'espace. Si nous partons de l'idée d'un art consistant en une libération d'affect allant des tréfonds d'une solitude peuplée vers un dehors, se promener réside justement dans cette spécificité majeure, à savoir qu'elle offre un lien, voire une réconciliation de la vie intérieure avec les agitations du monde social, et ce, par le fait qu'elle assure une sorte de régulation maîtrisée de ses états d'âme. Souvent pratiquée dans le dessein de la sérénité, elle procure une tranquillité, une immobilité de l'esprit par les états éprouvés et leur déploiement comme moments d'arrêt : *Soir d'été*⁸¹⁹ d'Haledan Egedius (1893) ne communique pas autre chose à travers la posture des deux personnages errants dans la nature.

Ce n'est pas pour rien, que Karl Gottlob Schelle, dans son étude menée sous le nom de «L'art de se promener»⁸²⁰, inscrivait sa réflexion en la matière dans ce qu'on appelait à l'époque des Lumières la «philosophie populaire»⁸²¹, et dont le représentant éminent était Christian Garve. Curieuse figure du XVIII^{ème} siècle, ce dernier défiait, avec son goût du quotidien et de la vie, la mondanité de l'époque. Il demeure ici utile de rappeler que la promenade d'une façon générale, remontant à une longue coutume sociale, était connue avant tout comme activité réservée à une classe sociale bien déterminée ; on se promenait entre autres plus pour être vu. Il faudrait alors ramener la dimension esthétique de cette activité au moment où, à l'époque, la contemplation esthétique quitta les Salons pour être menée ailleurs, c'est-à-dire dans la nature. Une fois détourné des tableaux, voué que l'on est à établir un rapport avec les choses qui se veulent purement esthétiques, lors de la promenade, la société et la nature se mettent en suspens et deviennent par là, pour paraphraser K. G. Schelle, un «décor», une sorte d'arrière-plan statique pour le marcheur. Pierre Deshusses, dans sa préface⁸²², insiste sur cette distance délicate nous séparant des choses rencontrées dans la promenade, et qui ne cesse de les rendre presque théâtrales : il s'agit de ces moments de délectation où il nous arrive d'apercevoir de loin des silhouettes, des allures et des mouvements qui semblent surgir d'eux-mêmes, sans prendre la peine d'identifier ce qu'il en

⁸¹⁹ Peinture sur toile, 66.5 × 83 cm (26.2 × 32.7 in), Current location, National Gallery (Norway).

⁸²⁰ Karl Gottlob Schelle, *L'Art de se promener*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1996. Nous prenons ici cette étude comme principal support de réflexion en la matière.

⁸²¹ L'histoire de la «philosophie populaire» remonte en effet au milieu du XVIII^{ème} siècle, notion ayant vu le jour d'une façon explicite dans la thèse soutenue par Johann August Ernesti à Leipzig en 1754, intitulée «De la philosophia populari prolusio».

⁸²² Préface du livre de Karl Gottlob Schelle, *op. cit.*

est au juste⁸²³. Toutefois, la fonction du flâneur chevauche entre celle de l'acteur et celle du spectateur. Or, ce qui demeure pour nous capital dans cette activité, c'est qu'elle se veut avant tout un *exercice* dédié à la réceptivité et son développement par la mise en épreuve, où, afin d'accueillir activement le réel, il faudrait se garder de nuire ne serait-ce que du regard, aux choses qui le constituent.

P. Deshusses avance cette définition de l'art de se promener, bien entendu retenue de la substance même du livre de K. G. Schelle : «car enfin, qu'est-ce que se promener ? *C'est être réceptif aux choses qui nous entourent* sans pourtant y porter un intérêt trop soutenu, c'est se laisser aller aux impressions de la nature sans s'y plonger, c'est regarder sans s'observer, marcher sans se fatiguer, se laisser distraire sans rêver, *s'éloigner du monde sans le fuir*, se frotter à la nature en évitant ses aspects trop sauvages, se retrouver en tête en tête avec soi-même sans tomber dans la méditation ni l'introspection, sortir en toute saison, mais préférer le printemps et l'automne [souligné par nous-même]»⁸²⁴. À travers cette acception de la promenade, nous nous apercevons d'emblée qu'il s'agit de se livrer à un dilemme non sans quelque contrainte : autant il s'agit d'errer et de se laisser emporter, autant il est question de doser ses pas, ses regards. Cet inévitable souci de maîtrise de soi qui s'avère être inhérent à l'acte de se promener, nous rappelle la retraite contrôlée de J.-J. Rousseau par la *distance convenable* que celui-ci est arrivé à instaurer entre lui et la sphère sociale. Ainsi, une promenade *décidée* préalablement ne devrait être conçue comme un quelconque «passe-temps», mais comme une *pratique de soi* proprement dite. Cela justifie d'ailleurs le fait que l'auteur inscrit la promenade dans le domaine de la philosophie pratique, reprochant à certains de sombrer dans les «sphères de la spéculation»⁸²⁵ et de perdre le contact de la vie : «la philosophie doit se rapprocher en toute confiance du domaine de la vie»⁸²⁶, ajoute-t-il plus loin.

De plus, les vertus éthiques de cette activité requièrent un travail intérieur qui ne va nullement de soi ; c'est qu'on ne se promène pas en automobile comme l'on se promène à pied, ou à cheval par exemple. Mieux encore : on ne se promène jamais deux fois de la même manière. Certes, les mouvements du corps, celui du marcheur bien entendu, jouent un rôle important quant à un certain équilibre entre le mental et le physique, sinon à la santé physico-intellectuelle⁸²⁷. Mais une promenade, quelle qu'en soit la nature, n'est pas réductible à un simple mouvement morphologique régulier ; elle demeure essentiellement une activité de

⁸²³ *Ibid.*, p. 13.

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ Karl Gottlob Schelle, *op. cit.*, p. 19.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 29.

l'esprit. La pratique de la promenade menée par J.-J. Rousseau montre d'emblée que celle-ci pourrait ne pas se limiter seulement à un certain ravissement du regard, mais pourrait également faire l'objet d'une activité de l'esprit : sa longue introspection savante en est la preuve.

Il est tout de même possible de joindre à cet exemple d'autres cas tirés de la littérature, notamment romantique, où, curieusement, la promenade s'impose véritablement comme une situation, ou encore un cadre spatio-temporel favorable aux discussions d'ordre intellectuel. En avançant ces propos, nous pensons par exemple à la discussion intellectuelle enflammée entre Dorian Drey et Lord Henry, effectuée en pleine nature : il en va d'un long entretien ponctué par des moments de silence et de contemplation, où les pensées partagées se mêlent à une délectation du regard et des sens⁸²⁸. De la même façon, Tonio Kröger, le double de Thomas Mann, s'abandonne à une promenade afin de s'adonner à une longue méditation nostalgique⁸²⁹. Aussi, ne pouvons-nous pas joindre à ces exemples le cas des célèbres dialogues socratiques où, souvent, le philosophe pratiquait sa maïeutique en se promenant avec son disciple en pleine nature ? Rien de mieux, dans son sens, qui puisse confirmer les propos suivants de K. G. Schelle : «se promener est loin d'être une activité purement physique, et il est tout à fait possible d'en dégager la valeur intellectuelle»⁸³⁰. Non que le savoir soit ici une nécessité, mais peut-être faudrait-il toutefois en disposer d'un qui soit à la mesure de la délicatesse de ces expériences : un savoir nous permettant de juger, d'évaluer ce qui nous arrive d'une façon simultanée. Car encore une fois, l'esprit, bercé par la déambulation de la marche, se délecte souvent de rencontrer les objets d'une façon spontanée, ce qui revient à les effleurer plutôt qu'à vouloir les saisir : il ne s'agit pas d'exercer le moindre effort intellectuel, ni de plonger dans de quelconques méditations métaphysiques. Ainsi défini par K. G. Schelle, il s'agit, somme toute, de *participer* joyeusement à l'activité créatrice de la nature, d'y éduquer son regard au contact de ses éléments :

«Durant la promenade, l'attention de l'esprit ne doit pas être poussée [...] elle doit glisser au-dessus des objets en quelque sorte, répondre à leurs sollicitations plutôt que de se laisser contraindre à leur étude par l'esprit. *Réceptif et ouvert, l'esprit doit accueillir avec tranquillité* les impressions des choses qui l'entourent plutôt que de s'échauffer avec passion sur un quelconque objet, il doit s'abandonner sans résistance à leur courant avec une sérénité joyeuse

⁸²⁸ Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Editions Livre de Poche, 2007, pp. 62-67.

⁸²⁹ Thomas Mann, *Tonio Kröger*, Editions Livre de Poche, 2002, pp. 105-107.

⁸³⁰ Karl Gottlob Schelle, *op. cit.*, p. 30.

plutôt que de se soustraire à elles, perdu dans ses idées et revenant sans cesse sur ses propres réflexions [souligné par nous-même]»⁸³¹.

En méditant ces lignes, à peine a-t-on besoin de percevoir la promenade comme une sorte d'exercice idéal de la réceptivité. Quant à situer ses propos dans le cadre de notre étude consacrée au contemporain, ce que nous voudrions entendre par «moment de partage» n'obéit pas à d'autres critères. Sinon, il y a de quoi, à cet égard, révoquer à ce propos la légère existence qui emplissait J.-J. Rousseau au réveil de son subite évanouissement. Ainsi, l'intérêt porté à la nature doit être esthétique avant d'être intellectuel. Ici se révèle la principale fonction de la promenade : afin d'accueillir, de s'imprégner activement des choses qui nous entourent, il faudrait une disposition intérieure⁸³² vouée à la nature, et c'est cette même disposition qui, par l'exercice, contribue favorablement à tout état créateur tel que nous l'avons jusque-là envisagé, et qui n'est autre qu'une disposition délibérée à être affecté. Ulrich, lors de sa promenade, aurait-il été capable d'élever sa perception d'un mouvement aussi infime que celui du scarabée, au rang d'un événement aussi inédit, s'il n'avait pas soumis la conduite de ses sens et de son esprit à ce qui vient d'être énoncé ? Ainsi, cette activité pourrait à elle seule être un indicateur quant au rapport d'une société à la valeur qu'elle porte à son temps de loisir, ou au temps du soi en général. Car au bout du compte, quel statut osons-nous encore attribuer à cette activité - relevant presque pour la santé de l'esprit de l'ordre d'un rituel - au sein de la destruction de la calendarité que nous réservent les techniques industrielles asservies à la cyclicité médiatique de la production ?⁸³³ À défaut de pouvoir s'endimancher rituellement⁸³⁴, de quelle manière se promène-t-on aujourd'hui encore ? Au risque de la quantification systémique du temps que nous endurons de nos jours, quelle dimension salvatrice pourrait revêtir la promenade, conçue comme prototype exemplaire d'une *activité créatrice sans créations* ?

Notre intention ne consiste nullement, loin s'en faut, à une quelconque idéalisation désintéressée de cette activité ; il s'agit seulement de montrer comment, et dans quelle mesure, cette activité incarne un corpus théorique - le nôtre - jusque-là rassemblé, et part là même cristallise la portée pratique des techniques de soi en général. À cet égard, nous

⁸³¹ *Ibid.*, p. 33.

⁸³² «La nature ne peut agir de façon pleine et pure pour égayer l'esprit, pour le rendre capable d'accueillir fidèlement les choses, pour lui donner une connaissance familière des ses phénomènes, que dans la seule disposition intérieure favorable à la promenade : lorsqu'on se laisse aller à ses impressions, l'âme ingénue et pas seulement passive». Karl Gottlob Schelle, *op. cit.*, p. 38.

⁸³³ Bernard Stigler, *il n'y a plus de dimanche possible !*, entretien réalisé par Philippe Mouillon [en ligne] URL : http://www.local-contemporain.net/revue02/textes_originaux/bernard-stiegler.pdf, page consultée le 21 mars 2013.

⁸³⁴ *Ibid.*

rejoignons ouvertement, chemin faisant, une des motivations mêmes de l'ouvrage⁸³⁵, et dont l'intention la plus profonde tient courageusement à convaincre que la promenade n'est en aucun cas des heures perdues de la vie. Par ailleurs, il serait toujours curieux de se demander ce que signifierait encore pour nous «se promener» à une époque où l'homme, une fois qu'il a «maîtrisé la nature», s'en est pratiquement détourné ; où le temps des loisirs se révèle toutefois le terrain d'action favori des stratégies médiatiques de masse⁸³⁶. Reconnaisant tout de même la place problématique qu'occupe la promenade de nos jours, nous ne tenons ainsi, au fond, qu'à vouloir valoriser cette activité, mais aussi tout autre qui se veut la résultante directe d'un temps consacré strictement à sa vie intérieure, ce qui demeure indispensable quant à tout processus d'individualisation⁸³⁷. La promenade, cet «art de vivre» comme le considère notre auteur, sera à nos yeux considéré comme véritable exercice de la réceptivité et de la perception, visant à éveiller les sens et l'esprit ; s'y consacrer alors ne consiste en rien d'autre qu'en une création d'un ensemble de *conditions de vie*, fonctionnant comme de véritables matrices de sensation à partir desquelles une disposition créatrice authentique pourrait émerger.

2.2 - Le *Slow art* ou l'éloge de la lenteur

Attentifs à la virulente vitesse qui ne cesse d'emporter nos sociétés actuelles, un nombre considérable de mouvements à tendance *slow* ont vu le jour : nous énumérons en l'occurrence *Slow food*, *slow travel*, *slow made*, pour ne citer qu'eux. Ces mouvements qui se revendiquent comme allant à l'encontre d'un style de vie en perpétuelle «course contre la montre», pourraient sans doute être considérés comme des formes de résistance. En particulier le *Slow Art* - tendance dérivée de cette mouvance - va favoriser le faire plutôt que le travail finalisé, les matériaux plutôt que leur efficacité fonctionnelle ; soit, le processus créatif et le temps du faire plutôt que l'œuvre en soi. Ce n'est ainsi qu'à ce titre que ce mouvement s'annonce en

⁸³⁵ Karl Gottlob Schelle, *op. cit.*

⁸³⁶ «On nous fait croire que l'homme moderne prétendument post-industriel est loisible de son temps. En réalité, ces soi-disant temps de loisirs deviennent, à partir des années 1960, avec l'explosion des médias, des temps de dressage et de captation de la libido qu'il s'agit d'orienter vers les objets de la consommation». Bernard Stigler, *il n'y a plus de dimanche possible !*, *op. cit.*

⁸³⁷ À ce propos, B. Stiegler dit : «cette activité que nous inscrivons ici comme un des prototypes important d'une technique de soi devient plus que tout problématique par ce que ritualisé. Il y a aujourd'hui très peu de gens qui organisent leur temps comme ils le veulent. Certains artistes peut-être. Les gens vraiment riches se comportent souvent comme d'énormes consommateurs, et je ne suis pas sûr qu'ils aient un rapport plus libre à leur propre temps. Il n'y a pas grand monde aujourd'hui qui ait un rapport libre à son temps. Or, ce moment de la liberté est le temps du soi, c'est comme ce moment qu'un moi devient un soi et peut véritablement s'individualiser, et c'est aussi le moment où se réinvente le social, le lien à la famille, aux amis, à la cité, au cercle du travail ou plus généralement de la collaboration, etc. C'est là ce qu'on pourrait appeler finalement l'échappement de l'horloge sociale». *Ibid.*, *op. cit.*

réaction à une société accélératrice⁸³⁸ où prédomine le gain à court terme et le goût de l'immédiateté, ce qui le fait accéder d'ailleurs au statut d'une *pratique de soi* proprement dite : car ce qui va y être valorisé en somme, c'est l'humain à l'épreuve de son temps libre, ainsi que le quotidien et ce qu'il en fait, pris dans une des ses formes les plus prosaïques.

Le temps de réalisation des œuvres présentées dans l'exposition *Slow Art*⁸³⁹ est remarquablement long, et cette lenteur se voit d'emblée au travers de la répétition acharnée du même détail plusieurs fois. Composée de pièces uniques réalisées avec soin, l'exposition met en lumière une étonnante sélection d'artefacts en argent, textile, verre et céramique, provenant essentiellement des collections du *National museum* de Stockholm. Nous souhaitons ici parcourir un échantillon représentatif de ces travaux dont le mode de réalisation ne va pas sans illustrer quelques idées déjà retenues autour des techniques de soi, et dont nous avons extrait quelques dimensions créatrices plus haut. Pour Suzy Strindberg⁸⁴⁰, son œuvre nommée *Broderie*⁸⁴¹ donne à voir un paysage verdoyant, réalisé en soie fine. L'artiste dit avoir coutume de laisser ses travaux reposer avant de les reprendre, ce qui attribue à sa démarche un aspect méditatif. Mais ce qui attire particulièrement notre attention dans ce cas, c'est que l'œuvre n'a pas été destinée à être exposée, ce qui témoigne d'une démarche créatrice dépourvue de la moindre intention de finalité. Pareillement pour Annika Ekadahl qui, elle, laisse transparaître à travers sa tapisserie *Road Movievisiting Mom*⁸⁴², un temps de travail intense (d'après elle, un mètre carré demande un mois de travail), ou encore *BoI*⁸⁴³ de Tore Svensson, où le travail manuel du fer à froid lui a pris environ neuf jours consécutifs. Par ailleurs, le travail de Mafune Gonjo intitulé *Sculpture Beauty has a thorn* (une épine dans la beauté)⁸⁴⁴, par un rassemblement minutieux de petits fragments, met en scène une robe composée de morceaux irréguliers de feuilles de verre transparentes qu'elle a reliées avec du fil de fer. Le processus artistique repose sur une répétition minutieuse, puisque c'est du verre qu'il s'agit de manipuler. Il s'agit alors d'une robe qui ne se porte jamais, une «anti-robe» laissant transparaître l'aventure artistique qui l'a précédée. Dans le même esprit de travail, nous pouvons joindre à cet exemple celui d'Helena Sandström (née en 1970), notamment

⁸³⁸ D'après le texte du commissaire de l'exposition Cilla Roach, déjà reformulé avec citation.

⁸³⁹ Exposition «Slow Art» présentée dans le cadre du festival *D'Days* (10/05/2014 – 13/07/2014) qu'il nous a été donné de découvrir à l'occasion du Festival du Design tenu à Paris.

⁸⁴⁰ Suzy Strindberg est une artiste suédoise née en 1938.

⁸⁴¹ Soie, 1999, Don des Amis du National museum, Fonds Bengt Julin.

⁸⁴² Laine, 2010, Don des Amis du National museum, Fonds Bengt Julin.

⁸⁴³ Métal partiellement doré, 1984, Don des Amis du National museum, Fonds Bengt Julin.

⁸⁴⁴ Feuille de verre, métal, cintre, bande de gaze, 2008, Don des Amis du National museum, Fonds Bengt Julin.

avec son *collier*⁸⁴⁵, où il s'agit de faire preuve d'un savoir-faire attentionné demandant un raffinement particulier. À partir de coquilles d'œufs de poule brisées, et après maintes tentatives, notre artiste réalise la forme florale déterminant la pièce unique qu'est ce collier : vu que le fil en or pur sur lequel sont montés les morceaux de coquilles est très mou, un grand soin est requis pour le manipuler⁸⁴⁶.

Ainsi, pour les uns comme pour les autres, procédant par un travail essentiellement manuel, la moindre erreur n'est pas rattrapable, contrairement à tout travail fait à la machine. Aussi est-il nécessaire de faire remarquer à travers ce bref survol des œuvres évoquées qu'il s'agit de pièces uniques et non de production en série : le savoir-faire artisanal est ainsi valorisé, au détriment de l'aspect systémique de tout processus d'industrialisation servant la production en série. Du côté du savoir-faire, l'échec, l'accident que provoque la nécessité de la répétition incite par là même l'artiste à mieux rentrer dans l'intimité du matériau, et de découvrir ses possibilités : «lentement, au fil d'échecs innombrables, l'œuvre prend forme»⁸⁴⁷.

Pour répondre à la question posée à la commissaire autour de ce qui caractérise les démarches artistiques en question, celle-ci souligne : «l'artiste *entre dans un état d'esprit*, une bulle ou un monde propre qui échappe aux règles du quotidien [souligné par nous-même]»⁸⁴⁸. C'est cet aspect qui nous intéresse plus que tout dans le présent cadre de notre étude, car encore une fois, prendre son temps, se soumettre à la patience qu'exige tout travail de longue haleine, s'adonner à la lenteur ; c'est céder le pas à un *moment d'arrêt* (le sens d'éprouver des états intérieurs selon nous), combien même essentielle dans un quotidien en agitation permanente. Dans un tel moment que nous pouvons qualifier de *partage*, et dont le processus s'étend sur la durée, il y a aussi de quoi déceler les marques d'une légère provocation ; car on peut se demander, aussi longtemps que l'on a affaire à ces œuvres, jusqu'à quel point un tel travail, allant jusqu'à la douleur et la souffrance physique, pourrait avoir un impact sur son auteur. En effet, au fil de ces tentatives risquées à plus d'un égard, de ces expériences multipliées, se forge un acharnement qui fait que les artistes en arrivent ainsi à acquérir l'habileté souhaitée. À ce propos, d'après Cilla Roach, la commissaire de l'exposition : «la motivation des artistes provient plutôt de la satisfaction que l'on tire lorsqu'en mettant persévérance et habileté à l'épreuve, on se dépasse. Cette satisfaction-là ne se monnaie

⁸⁴⁵ Coquilles d'œufs, or 24 carats, perles d'eau douce, 1997, Don des Amis du National museum, Fonds Bengt Julin.

⁸⁴⁶ D'après les cartels détaillés des œuvres.

⁸⁴⁷ Cilla Roach, *op. cit.*

⁸⁴⁸ *Ibid.*

pas»⁸⁴⁹. À s'en tenir à ce constat, l'enjeu éthique d'une telle démarche apparaît pour nous avec plus de clarté : il en va que dans le sillage de cette praxis sans fin, dans ce contournement de ce qui relève de l'utile et tout ce que ça implique comme souci de fonctionnalité, il y a dépassement de soi, de ses limites.

Notons au final que le *Slow art* ainsi défini, préférant le «faire bien» que le «faire vite», met en avant un certain pouvoir laborieux de la lenteur, pouvoir même allant au-delà de la destination pratique de l'œuvre, y compris les accidents qui surviennent. Faisant abstraction de l'utilité et de la finalité de l'objet, une exploration de contraintes techniques de matériaux ne peut qu'éveiller un cortège de possibilités ; l'artiste se surpasse et en répétant, il médite. Même le temps de réalisation pourrait dans ce sens être considéré comme autant effectif que le matériau utilisé, voire le principal objet de son processus créateur. Il y a lieu de relever, dans cette démarche, un lien qui se crée, reliant l'artiste avec ce qu'il fait, et se laissant ainsi faire par ce qu'il fait, s'éveille en lui une perméabilité accrue au potentiel plastique du sensible.

2.3 - S'inspirer, créer

Force est de s'apercevoir que l'ensemble des réflexions que nous avons avancées autour de l'état créateur et de ses spécificités semblent concourir, en quelque sorte, aux fondements mêmes de ce que nous appelons communément «inspiration», du moins au sens où ce terme signifie une soudaine disposition au faire, ou encore à la création d'une façon générale. Toutefois, c'est cette même disponibilité d'esprit, état de réceptivité où la moindre région du corps semble être aux aguets, qui suscite le plus souvent l'intime joyeuse impression que quelque chose *déborde* en nous. Car au bout du compte, qu'appelle-t-on «être inspiré» si ce n'est cet état embryonnaire où l'on voit potentiellement toute l'œuvre se réaliser en nous en un espace d'un instant, avant même de passer à l'exécution matérielle ; où l'on voit l'œuvre déjà naître à l'état de graine, suscitant les premières germinations propres à cette irrésistible envie de créer ? Par ailleurs, idéalement parlant, qu'exercent les Muses sur le poète, sinon ce souffle que l'on pourrait qualifier d'extra-individuel, à même de «donner des ailes» à ses pensées, lui ouvrant un champ dépassant les limites de sa subjectivité ?

Il est convenu qu'«être inspiré» signifie cet état privilégié où, pendant un moment, le sujet éprouve d'un coup cette légèreté mêlée d'une irrésistible envie intense de se vouer à une activité quelconque. Cependant, ce qui serait discutable dans cet état, c'est à la fois ses facteurs et ses mécanismes ; car si nous partons de l'idée qu'un «débordement» affectif sur les

⁸⁴⁹ *Ibid.*

capacités réceptives du sujet⁸⁵⁰ est possible, ce que nous avons déjà retenu de la notion d'«affect» pourrait nous fournir une clé de compréhension de ce phénomène puisqu'encore une fois, la dualité affect/état demeure, comme nous nous proposerons de le montrer, plus que jamais opératoire.

C'est ainsi que nous pourrions, à titre préliminaire, définir l'état de l'inspiré comme étant avant tout un débordement d'un affect qui, une fois là, élargi le champ de réceptivité, pousse si loin les limites de l'esprit qu'il est possible de le qualifier d'affect *en excès* ; soit, cette sensation qui vient s'interposer «en trop» sur la strate des sensations déjà là. À se fier à cette résolution par l'affect, il n'est que sous cette réserve qu'il faudrait irréductiblement situer cet état du côté de la réceptivité, c'est-à-dire du point de vue du recueillement et de la perméabilité au monde. Sous cette optique d'ailleurs, les rêveries de J.-J. Rousseau, tout comme l'errance d'un Ulrich livré à la nature, pourraient constituer bel et bien des moments d'inspiration, tant que, pour l'un comme pour l'autre, il s'agit d'éprouver assez de légèreté pour être perméable à la communicabilité du réel. D'une autre manière, nous pouvons aussi supposer que ce départ en retraite constitue en soi une recherche de cet état d'*être inspiré* par rapport à quoi le processus créateur en acte pourrait être conçu comme un «hommage», une volonté d'attribuer de la consistance effective à cet état, où potentiellement tout se réalisait déjà. Cette disposition déclenchée soudainement serait avant tout, de ce point de vue, une *participation* avec l'objet en question, à savoir la nature dans ce cas. Néanmoins, si l'on souhaitait engager à cet égard le corpus deleuzien précédemment esquissé, que pouvons-nous comprendre davantage de l'état d'être inspiré ?⁸⁵¹ La philosophie deleuzienne, bien qu'elle ne soit pas consacrée à ce problème en particulier, pourrait-elle en proposer un outil à penser ?

Ce n'est que chez A. Villani que nous avons trouvé une définition deleuzienne satisfaisante du phénomène d'inspiration, et dont l'approche nous servira d'ailleurs de support de réflexion. Pour ce faire, il faudrait nous situer dès le début dans une pensée du *prédicat* plutôt que d'*attribut* ; car si l'attribut est connu pour être une qualité qui s'imprime sur une essence, le prédicat, lui, apparaît au contraire comme une inclination dynamique faisant l'objet d'un foisonnement de singularités régissant intrinsèquement le sujet de l'intérieur. C'est ce que signifie substantiellement cette affirmation que l'on doit à G. Deleuze : «le prédicat, c'est «l'exécution du voyage», un acte, un mouvement, et non l'état de voyageant»⁸⁵². Là encore, il

⁸⁵⁰ Nous avons précédemment fait allusion à cet état en nous appuyant sur le concept de l'«événement» selon G. Deleuze où il s'agit, dans un de ses aspects, d'un moi affaibli en étant submergé par les singularités débordantes du dehors (Voir la partie de notre étude intitulée : «Vers le faire : le cas d'Henri Michaux»).

⁸⁵¹ Nous nous appuyons ici, dans le cadre de cet éclairage autour de ce qu'est «être inspiré», sur la réflexion de Arnaud Villani à travers «Qu'est-ce qu'être inspiré ?», *Noesis*, 4 | 2000, 251-268. [En ligne], 4 | 2000, mis en ligne le 15 mars 2006, consulté le 08 novembre 2014. URL : <http://noesis.revues.org/1476>, page consultée le 3 janvier 2015.

⁸⁵² Gilles Deleuze, *Le pli, op. cit.*, p. 76.

est possible de constater la supposition d'une dichotomie originelle caractérisant l'être inspiré en général, en ce qu'il dénote d'un *temps d'arrêt* mais qui demeure malgré tout générateur de mouvement et de mobilisation : «l'inspiration, en tant qu'incitation et excitation enthousiastes [...], met en mouvement, mobilise l'esprit»⁸⁵³. Or, afin que l'esprit soit propulsé, afin que le mouvement soit déclenché, il faudrait cette «grâce» particulière qui vient de l'extérieur : l'invocation traditionnelle des muses ne signifie pas autre chose : elles demeurent les acteurs et les individualités errantes du dehors. Pour être plus précis, et afin d'aborder le problème autant que le fait remarquablement A. Villani, il conviendrait de concevoir le phénomène de l'inspiration comme étant avant tout *l'effectuation d'un certain espacement* ; il est essentiellement question de pousser des limites, de multiplier les potentialités de ce même espace. Ainsi, notons par ailleurs qu'une compréhension de la *nouveauté* s'avère être une conséquence conceptuelle de cette opération d'espacement, trouvant forme à travers ce passage si capital pour nous que nous retenons avec force :

«L'artiste qui accepte tous les risques pour être le premier à fouler un chemin totalement nouveau (non pas, comme on le voit, une simple *nouveauté*, comme s'y sont trompés de nombreux artistes contemporains, mais bien *une nouveauté de nouveautés*), à cet aspect divin qu'il crée de quoi créer, qu'il invente un espace où s'inscriront d'autres espaces, dès lors indéfiniment exploitables»⁸⁵⁴.

Là aussi, nous voilà derechef face une problématique de la création telle que nous l'avons à maintes occasions posée plus haut. Selon cette déclaration, le sens du *nouveau*, n'étant pas chosifié, s'émancipe par là même de son usage courant : il s'agit d'inventer le champ axiomatique même permettant l'émergence de ce qui pourrait relever du *différent*, d'inouï et d'authentique. Dans ce sens, ce constat que fait A. Villani par rapport au sens du «nouveau» répandu aujourd'hui dans le champ des arts dits «contemporains» - selon quoi celui-ci n'est recherché exclusivement que du côté d'une certaine originalité objective - ne fait que croiser nos réserves, souvent exprimées dans notre étude, vis-à-vis de toute recherche désintéressée de nouveauté comprise comme qualificatif attribué aux œuvres a posteriori. C'est que le nouveau est ici à inscrire dans une perspective d'*élargissement de ses possibilités d'existence* («création de nouvelles conditions de vie» selon l'exposé qui vient d'être écoulé), au même titre que l'«être contemporain créateur» selon nous.

⁸⁵³ Arnaud Villani, «*Qu'est-ce qu'être inspiré ?*», *op. cit.*

⁸⁵⁴ *Ibid.*

Ajoutons, plus spécifiquement encore, que l'inspiration en tant qu'*espacement* a trait à la mémoire⁸⁵⁵ : elle est, pour ainsi dire, un voyage *à travers* et *dans* son vécu. À ce titre, en tant qu'éprouvée comme un «temps mort», un moment flottant, elle ne va sans établir quelque lien avec l'Aïôn, ce temps qualitatif où se condensent réciproquement - comme nous n'avons cessé de l'expliquer - l'«avant» et l'«après». Encore une fois, peut-être osons-nous dire que le terme «état» ne retrouve nulle part aussi pleinement son sens d'origine que dans cette situation, sur laquelle s'appliquerait le cas d'un véritable moment d'arrêt. Élargir, étirer son monde, vivre l'écartèlement, sont aussi le propre de l'inspiration. Par ailleurs, quand nous évoquons une certaine expérience de l'espacement, il ne s'agit aucunement, croyons-nous, d'un espace quantitatif mesurable : substantiellement intérieur, il est composé d'intervalles, de virtualités plutôt que de distances, mais une fois expérimenté, il s'active globalement et met en acte toutes ses potentialités, comme la tonalité affective, l'imagination et l'intelligence instantanée. C'est un espace pour ainsi dire transcendantal⁸⁵⁶, affectif, et qui, en termes de G. Deleuze, correspond bel et bien à un véritable «plan d'immanence»⁸⁵⁷.

À s'en tenir à cette vision de l'inspiration - et qui n'est pour nous qu'un prolongement, voire une déduction synthétique de l'approche deleuzienne en la matière et que nous avons traitée précédemment - l'on remarque aussitôt qu'on se situe à une idée diamétralement opposée à toute théorie traditionnelle de l'inspiration ; à savoir celle de l'image d'une muse comme «souffle ascendant», c'est-à-dire en termes d'idéalités, de «choses en soi». Car les «idéalités» ici, comme le pense d'ailleurs A. Villani dans un champ d'analyse purement deleuzien, ne devraient pas être assimilées comme étant de quelconques dialogues directs entre «âme» et «muse». En tenant à l'étymologie du *poiein*, constamment tirée vers la *création*, elles sont tout simplement *fabrication* de quelque chose. À ce propos, cette définition de l'état d'inspiration semble bien expliquer ce qui vient d'être avancé : «l'état poétique d'inspiration, si longtemps ramené à la transcendance, concerne la fabrique d'un espace virtuel, et dans cet espace, transcendantal et jamais transcendant, le *montage* d'un espacement»⁸⁵⁸. Qu'il s'agisse d'un *espacement* et d'auto-affectivité spontanée, des fois dépourvus d'intervention extérieure, voilà qui rend compte au mieux de l'état de l'inspiré ; tout n'est plus que construction processuelle d'espaces d'immanences, sinon de mise en circuit de nouveaux réseaux d'individualités.

Compte tenu de cela, il va falloir considérer l'exécution matérielle des œuvres autrement, car une vision téléologique de la chose, encore une fois, ne tiendrait plus ici. La création, du

⁸⁵⁵ La mémoire est entendue ici comme «niche du virtuel» selon H. Bergson.

⁸⁵⁶ Arnaud Villani, «Qu'est-ce qu'être inspiré ?», op. cit., p. 254.

⁸⁵⁷ Voir la page 120 de ce texte.

⁸⁵⁸ Arnaud Villani, op. cit., p. 255.

moins telle nous l'entendons dans le champ des œuvres dites d'art, n'est pas - et nous l'avons déjà écrit - la résultante d'un certain lien causal quelconque (cause : idée / conséquence : œuvre réalisée) et dont la concrétisation objective serait une fin en soi. L'espace poétique, lieu de l'élaboration langagière ou picturale, est par lui-même un espace de tension et de flux continu ; et, dans le cas d'une fidélité réussie à l'état d'inspiration en question, le texte, pour le cas du poète, n'est plus qu'une transposition de la tension préexistante de ce texte même⁸⁵⁹.

Ainsi pouvons-nous parler, comme l'a d'ailleurs fait A. Villani, de trois moments distincts de création : l'état d'inspiration propulse d'abord un premier mouvement qui *ouvre* l'espace adéquat, ensuite vient le second qui le *constitue* par une montée en puissance et en tension des facultés, et enfin, le troisième *décrit* l'espace, et par là, l'adapte à une forme adéquate⁸⁶⁰. C'est dans ce sens alors, que si mimésis en art il y a, ce serait dans la mesure où l'œuvre demeure une sorte de retranscription concrète de la potentialité intensive propre à l'espace créée, véritable matrice virtuelle dont elle n'est que l'*actualisation* instantanée.

Du reste, et pour aboutir bientôt à une conclusion, ajoutons qu'en puisant dans l'*être inspiré* au sens où nous l'avons entendu ici même, nous ne sommes pas loin d'une problématique du temps qui d'ailleurs, telle qu'elle semble se cristalliser dans le sillage de cette expérience, ne va pas sans solliciter de nouveau quelques-unes de nos conclusions déjà tirées en la matière. Cela relève toutefois de l'évidence ; car, dans l'état d'être inspiré compris comme une plongée dans les ressources de son savoir-mémoire⁸⁶¹, il y a lieu d'un usage qualitatif du temps, qui consiste à le saisir de façon à l'orienter vers son élan subjectif. Si A. Villani attribue à cet état - asymptotique autant que l'«autre état» décrit par R. Musil - l'acte d'«insérer dans le temps ponctuel, virtuel, une dimension d'espace»⁸⁶², cela voudrait signifier que l'expérience de l'espacement serait inconcevable, voire irréalisable sans une adhésion préalable de l'esprit à un rythme intérieur, si bien que l'inspiration demeure avant tout le privilège d'un *moment* distingué. «Vaincre le temps», pour reprendre l'expression d'A. Villani, reviendrait justement à baigner son œuvre dans le temps indéfini de la mémoire affective, c'est-à-dire à l'opérer dans le champ de l'Aiôn. Ainsi, le geste poétique primordial serait une conquête de la durée infinie, de l'immémorial. L'œuvre invente, apporte ainsi un espace et un temps qui lui sont propre, ce qui conduit curieusement l'homme inspiré à *coïncider* avec ce qu'il y a de cosmique en lui. Il parvient à éprouver comme un «sentiment» de la nature, et en effleurant cette tension constitutive du «tout», ses facultés habituelles sont poussées à leurs limites ; il se passe comme une connexion de virtualités amenant un monde

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 257.

⁸⁶⁰ *Ibid.*

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 258.

⁸⁶² *Ibid.*

intensif multiforme qui tend à être actualisé. Il faudrait alors reconnaître toutefois un certain goût de l'universel dans cet appel inconditionné des Muses de l'esprit : il en va ainsi de cette insoutenable situation paradoxale où une voix commune nous parle, en même temps qu'elle sollicite curieusement l'expression du caractère strictement subjectif en nous.

Que l'on reconnaisse tout de même, avant de conclure, que si cet état d'auto stimulation, mêlée de suffisance, est souvent accompagné par un sentiment discret d'une joie débordante, quoique maîtrisée, c'est parce qu'il dénote avant tout d'un *espacement* de l'être, voire d'une *invention de soi* proprement dite.

2.4 - Notes sur le génie

Le thème de l'inspiration, si nous nous en tenons du moins à une vieille leçon de l'idéalisme allemand, appelle forcément une pensée du génie, et plus particulièrement du *génie créateur*. C'est bel et bien ce à quoi nous céderons ici. Nous voudrions, et avant de mettre un terme à ce volet final de notre thèse, nous arrêter brièvement sur un curieux portrait esquissé par Denis Diderot en la matière, si important pour nous à relever qu'il incarne - force est de le constater - toutes ces dispositions et qualités requises au *mode de présence du sujet* ainsi évoquées plus haut⁸⁶³. Certes, ce portrait, dans la mesure où il reprend, ne serait-ce qu'en partie, toute une pensée de la sensibilité prônée par D. Diderot à l'époque, mérite que nous nous y consacrons une étude à part entière. Mais si nous avons choisi d'en retenir un aspect, c'est dans la mesure où nous y percevons une sorte de personnification de tout ce qui, de nos propos jusque-là avancés autour de l'inspiration et du pouvoir créateur de l'affectivité, pourrait paraître comme abstrait.

Au sortir d'un siècle ayant sévèrement condamné les passions et les élans du cœur, D. Diderot ne s'était pas contenté seulement, comme il en était convenu dans l'air du temps, d'attribuer une place prépondérante à la sensibilité, désignée comme ennemi premier du rationalisme triomphant du siècle écoulé (le XVII^{ème} siècle). La vision du génie chez D. Diderot est d'autant plus curieuse qu'elle en reconnaît les capacités, non à une quelconque habilité technique ou intellectuelle, mais à une *attitude réceptive* particulièrement développée : c'est alors que cette vision semble porter à nos yeux l'écho d'un bon nombre de conclusions jusque-là retenues autour de la subjectivation et de ses conditions de partage. C'est qu'aux yeux de D. Diderot, s'il y a une singularité fondamentale de l'esprit du génie, ce serait ni l'intelligence, ni une certaine exception relative à ses capacités mentales, mais rien d'autre que de veiller, le plus possible, à avoir les sens attentifs, et plus que tout perméables

⁸⁶³ L'article de Diderot intitulé «Génie» est paru au tome VII de l'Encyclopédie en 1757. Nous le commentons à partir de l'ouvrage de André Lagarde, Laurent Michard, les grands auteurs français du programme, XVIII^{ème} siècle, Collection Textes et Littérature, Bordas, 1953.

aux choses qui l'entourent : «l'homme de génie est celui dont l'âme, plus étendue, frappée par les sensations de tous les êtres, intéressée à tout ce qui est dans la nature, ne reçoit pas une idée qu'elle n'éveille un sentiment ; tout l'anime et tout s'y conserve»⁸⁶⁴. Plus loin, et dans le même sens, il ajoute : «le génie est frappé de tout»⁸⁶⁵. Le génie résiderait avant tout en la capacité d'être ému et bouleversé par ce à quoi ses sens sont exposés, et tend ainsi à convertir en sensation, à peine vécue, toute situation donnée : «le *génie* entouré des objets dont il s'occupe ne se souvient pas : il voit ; il ne se borne pas à voir : il est ému ; dans le silence et l'obscurité du cabinet, il jouit de cette campagne riante et féconde ; il est glacé par le sifflement des vents ; il est brûlé par le soleil, il est effrayé des tempêtes»⁸⁶⁶. Compte tenu de cette sensibilité particulièrement intense attribuée au génie, il serait toutefois réducteur de la limiter, telle esquissée, à une disposition purement réceptive, qui n'admette de visée que de recueillir les impressions qui l'entourent. Car communicative et interactive qu'elle est, elle s'avère indissociable d'une démarche éthique, comme le laisse entendre expressément cette phrase : «l'âme se plaît souvent dans ces affections momentanées ; elles lui donnent un plaisir qui lui est précieux, *elle se livre à tout ce qui peut l'augmenter* [souligné par nous-même]»⁸⁶⁷.

Par l'idée des «affections momentanées» et ce qu'elles suscitent comme augmentation de soi, il est aisé de déceler un écho spinoziste où il est question de l'affect - comme nous avons tenté de le définir dans un chapitre précédent - comme source d'augmentation de degré de puissance. Il s'agit de saisir par ailleurs le caractère circonstanciel et situationniste de cette disposition perceptive élevée que peut connaître l'homme du génie, et que l'on peut lire dans cette affirmation quelque peu paradoxale : «le génie n'est pas toujours génie»⁸⁶⁸. Par là, l'aspect contingent de cette attitude envers les choses, ce mode d'être - car c'en est un - ne rend nullement compte d'une «qualité» (au sens de R. Musil). L'homme du génie serait cet homme indéterminé et dont les qualités, fussent-elles passagères, se révèlent au contact des stimulations qui le sollicitent de part et d'autre, ou plus précisément, face à ce qui pourrait l'augmenter en tant qu'*affect de joie* ; idée traduite par D. Diderot sous l'expression de «plaisir précieux». Alors, ce n'est qu'en étant le miroir affectif du sensible que l'œuvre du génie n'est plus qu'un hommage, une *libération des forces de vies* déjà accueillies et profondément intériorisées.

Ainsi, aborder cette acception du génie, aussi sommairement que nous venons de le faire, ne peut qu'aller de pair avec l'acte de dépoussiérer un terme galvaudé de nos jours par le

⁸⁶⁴ Denis Diderot, *op. cit.*, p. 201.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 201.

⁸⁶⁷ *Ibid.*

⁸⁶⁸ *Ibid.*

langage courant, ayant tendance à en réserver l'usage aux privilèges des inventions technologiques en général. Le génie *producteur*, «faiseur de choses» : voilà ce que nous semble déjà condamner indirectement D. Diderot, en y opposant plutôt un génie de la réceptivité, de la sensibilité ; soit, un génie *humain* avant tout. Aussi, tant que nous gardons en vue nos données ayant été retenues spécifiquement autour de la question du partage temporel, nous ne pouvons qu'y voir un prototype combien même représentatif d'un «pouvoir d'être affecté» par excellence, chose qui, remarquons-le, n'était pas des plus admises à l'époque. Que l'on songe en l'occurrence à Kant : porteur de cette «disposition de l'esprit par laquelle, la nature donne ses règles à l'art»⁸⁶⁹, le génie demeure, selon lui, cet être divin, favori de la nature, capable d'inspirations surnaturelles et hors du commun. Doté d'un «don naturel», il est le traducteur le plus fidèle de la faculté de Idées esthétiques. Dans la même perspective ou presque, F. W. J. Von Schelling va attribuer au génie le pouvoir divin de réconcilier les forces opposées ; soit, de soumettre l'infini au fini, l'éternel à l'éphémère. Le génie artistique devient alors le recours idéal permettant d'effleurer cette identité profonde de la nature et de l'esprit, les deux étant, à ses yeux, originellement indissociables. De là, il en ressort que pour l'un comme pour l'autre, il s'agit avant tout de «don innée», et c'est seulement «par instinct» que chez le génie, un certain équilibre - si nous allons plus dans le sens de Kant - entre la faculté de l'imagination et de l'entendement reste envisageable. En revanche, les quelques traits dressés du génie selon D. Diderot, quoique parcourus en survol, montrent qu'il ne s'agit aucunement de capacités pré-acquises, ou encore de facultés préétablies : tel que conçu par celui-ci, le génie serait le produit direct des situations vécues, le réceptacle vivant des événements qu'il endure : son talent, s'il en a un, ce serait l'œuvre d'une sensibilité qui se sait *construire* au gré des circonstances, un certain type de relation affective avec le monde avant tout.

⁸⁶⁹ Kant, *Critique de la faculté de juger*, Section I, Livre II., §46, p. 138.

Conclusion

En soulevant ce que nous avons désigné sous le nom de «techniques de soi», nous nous sommes situés dans le domaine des a priori, où prend forme le champ des possibilités susceptibles de promettre une vie intérieure assez profonde pour accueillir le monde sensible. Ainsi, alors que nous sommes presque arrivés au terme de notre investigation autour de la possibilité de penser l'idée d'un contemporain créateur, il n'est pas exclu que nous ayons pu laisser entendre, peut-être en dépit de nous, un certain ordre de préférence, voire une supériorité des pratiques de soi par rapport à l'exécution matérielle des œuvres et ses aléas. Que l'on retienne cela de nos propos, cela ne va guère à l'encontre de notre intention de départ ; car nous persistons à considérer que, tant que la capacité de l'homme à être affecté demeure de nos jours problématique, il faudrait déplacer les vecteurs de tout élan créateur se voulant comme tel, de façon à situer toute hypothèse de «crise» non plus dans les méandres de la production en soi, mais dans l'«espace» dont celle-ci se déploie préalablement, à savoir la zone de subjectivation décrite plus haut. Au risque d'une *mono-étatisation* généralisée, chercher à élargir ses conditions de vie demeure toutefois une tâche peut-être plus prioritaire que celle qui s'adonnerait aux possibilités techniques de tel ou tel objet. De là, la fonction novatrice qu'on attribue au principe de création - aussi large que soit le sens - ne varie aucunement pour nous selon qu'on l'a ramène à l'œuvre finalisée ou à toute démarche partiale prenante d'un processus d'augmentation de soi tel qu'on l'a défini. Il en va ainsi tant que l'expérience de l'*espacement* demeure à nos yeux ce moment où se réalise déjà potentiellement - et d'une manière intensive - l'œuvre en question. C'est ce que, du moins, nous avons souhaité retenir de l'état d'être inspiré. Cependant, si, ne serait-ce qu'au fil de ces dernières pages, l'idée de partage des temps semble avoir été perdue de vue, c'est parce que nous avons puisé en deçà de son champ d'opérativité, c'est-à-dire dans ce battement de temps primordial où il se prépare. Car c'est ce même temps de recueillement du sensible - qui ne s'avère rien d'autre qu'un exercice permanent de la réceptivité - qui est à même de se métamorphoser en temps de *création*, et donc de *partage*.

Exposé de la sorte, et en mettant en exergue la nécessité d'un temps singulier propre, nous aurons ainsi mesuré, encore une fois, l'enjeu du présentisme et de son emprise sur notre temps de conscience (ou durée intérieure) : si nous savons désormais que le temps individuel lui-même devient espace de déploiement des possibilités créatrices, face à une temporalité ambiante socialisante et généralisée, il va falloir *créer*, inventer ce temps, *son* temps, peut-être ultime condition d'accès à toute expérience authentique d'un moment de partage.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Arrivé au terme de nos recherches, il apparaît clair pour nous que, dans le sillage de l'expérience du contemporain telle que nous l'avons envisagée, la question du temps ne s'avère pas centrale. Pour qu'un tel constat soit plausible, encore faut-il déplacer le problème du temps - du moins tel que nous croyons l'avoir fait - pour l'aborder plutôt du point de vue de l'*affect*, pourtant dérivé direct de celui-ci. Nous pouvons préciser encore : les deux modalités du présent demeurent, comme nous l'avons montré du moins avec Saint-Augustin et E. Husserl, l'*attention* (être attentif à ce qu'il advient) et le *souvenir* (du temps qui s'écoule). C'est ainsi que s'opère la perception du temps comme «rétention» et «protention», indissociable qu'elle est d'une perméabilité au caractère stimulateur du sensible. Or, à peine nos dispositions réceptives altérées, que s'embrouille notre perception du temps, et par conséquent ses conditions de partage. C'est à ce prix qu'à l'heure où prédomine une «captation de l'attention» généralisée, suscitant une destruction systémique du temps, nous restons, nous semble-t-il, à la périphérie du véritable problème du contemporain, si nous ne nous limitons qu'à sa dimension temporelle. Car un tel changement de rapport avec le sensible ne peut qu'entraîner une réévaluation du contemporain comme expérience du temps, où des capacités perceptives sont indispensables. Alors, si le contemporain est une notion fondamentalement temporelle, l'«être contemporain créateur» requiert avant tout une réceptivité attentionnelle active, aussi problématique qu'elle se développe de nos jours ; nous opposons ainsi à toute chosification catégorique du contemporain - tendance combien répandue par les temps qui courent - une forme de contemporanéité qui soit *expérimentale*.

En revanche, nous avons tort de nier la moindre dimension temporelle réservée à ce type d'expérience ; car comme nous avons tenté de le montrer à travers une approche deleuzienne de la question, c'est d'une *durée* dont l'écoulement est qualitatif, virtuel, singulier, qu'il s'agit au fond. Pour notre part, nous demeurons malgré tout adepte de l'idée selon laquelle tout partage de temps relève d'une expérience fondamentalement temporelle. C'est *par* et *dans* le temps que celle-ci se réalise, mais non pas complètement *en* lui, c'est-à-dire sous son emprise chronologique évolutive ; elle ne peut, somme toute, être le sujet de celui-ci, un élément de son flux. C'est plutôt en le poussant à sa limite intensive, qu'un partage effectif des temps est possible. Néanmoins, réduire le contemporain à une vision uniquement d'ordre temporel risque de nous conduire à porter nos jugements sur des considérations d'ordre historique, dont la vision causale s'avère être incompatible avec de telles expériences qui se veulent plutôt des éclaboussures, un jaillissement d'«entre» les choses.

Il en ressort une piste réflexive qui s'avère minée d'obstacles et de paradoxes : déjà, nous étions contraint de maintenir, tout le long de notre raisonnement, l'idée de partage des temps alors qu'il a été question - d'un bout à l'autre de notre thèse - d'un temps «par défaut», et des fois même, d'un temps carrément «mort». Analogiquement, ce temps que nous avons qualifié de «moment de partage», réservé principalement aux techniques de soi, ne l'est que pour autant qu'il est vécu qualitativement. De plus, bien que nous nous soyons souvent exprimé en termes de temps proprement *intérieur*, il a toujours été pour nous problématique de situer à quel niveau se déroule au juste cette expérience. Étant impersonnelle, elle gravite quelque part *entre* soi et le monde, si bien qu'un sujet défait constitue à lui seul le reflet immédiat d'un monde «intérieurisé». De ce fait, si elle n'est *vraiment* pas individuelle, elle ne peut être en tous les cas complètement collective.

Le principe matriciel de la *rencontre* telle que nous l'avons définie, pourrait dans ce sens être considéré comme le principal vecteur de toute expérience de partage des temps. Elle est le «lieu» même de réalisation du temps flottant qu'elle déploie, sa rythmique la plus discrète. Or, à s'en tenir à une scission sujet/objet abolie, dépassée, à peine osons-nous risquer que c'est la rencontre même, et l'élan qu'elle génère, qui constituent le véritable acteur de cette expérience. L'objet rencontré, le plus souvent, ne surgit qu'accompagné d'une impression familière, faisant que l'on est aussitôt pris dans une démarche de réconciliation, de rassemblement de ce qui est éparé en nous. Toute rencontre authentique s'effectue du dehors, mais c'est vers soi, vers un soi qui s'élargit, qu'elle tend. Ainsi, parti d'une attention désintéressée, un regard délicatement posé, une sensation vivifiante éveillent en nous des souvenirs, de vieilles lectures, des images oubliées ; on arrête d'un coup de parler aux autres, et voilà qu'au gré d'une subite introspection, «ça parle» en nous. Il en va d'une coexistence peuplée d'idées, de figures, mais aussi d'individus, de quoi mettre en œuvre une solitude multiple. Là aussi, c'est l'agencement dynamique, le fonctionnement du tout qui est *contemporain*. La contemporanéité ici, remarquons-le, n'émane pas d'un choix individuel, ni d'un souci d'appartenance esthétique. Ce n'est pas de catégorie historique qu'il s'agit non plus, mais plutôt d'un *style de présence au monde*, ou encore d'un état de conscience qui nous saisit d'un coup.

Bien qu'une valorisation surdimensionnée du contemporain connaisse son essor dans le monde des institutions, des musées et des galeries d'art, nous n'avons pas cherché son sens, son origine, en puisant forcément dedans. «Ignorer» ce fléau, dans le cadre de notre étude, était justement pour nous une stratégie méthodologique, nous permettant de contourner de vaines spéculations sur le contemporain. Autant dire que nous avons tenté de prendre ce phénomène à l'envers : car nous n'avons pas cherché *dans* ce phénomène (dans ces aspects

sociaux, intentionnels, etc.) mais nous l'avons plutôt pris, dès le début, comme symptôme d'une tentative de réconciliation - aussi peignée soit-elle - entre le monde de l'art et l'idée du contemporain. Cela étant supposé, se consacrer à ce qu'est *être contemporain* plutôt qu'à l'«art contemporain» nous incite à ne pas procéder autrement : il en va ainsi de mener une investigation dans l'état de la subjectivité humaine, et de se mettre à l'écart vis-à-vis de toute supposée «complexité sociale» de cet art.

Si, avouons-le, nous avons principalement ramené la réussite historique de l'art contemporain à l'emprise du présentisme, il n'en demeure pas moins que le triomphe institutionnel⁸⁷⁰ de celui-ci ne s'y limite pas pour autant. Nous l'associons aussi à un culte sans précédent de la «nouveauté», d'une soif parfois excessive d'originalité, mais plus que tout, d'une volonté - parfois aveuglée - d'être aux avant-gardes d'un contemporanéisme identifié comme un impératif de l'époque, une opportunité historique à saisir à tout prix. Pour notre part, notre hypothèse de recherche nous conduit à reconnaître les risques, mais surtout les répercussions de telles attitudes sur notre compréhension de l'activité créatrice d'une façon générale. Comment pourrait-il en être autrement, alors que ce n'est plus l'a priori subjectif, mais l'intention de «faire du contemporain» qui motive un bon nombre de tendances les plus répandues de la création artistique actuelle ? S'ajoute à cela une verbalisation inflationniste, qui vient des fois étouffer, parasiter ce «lieu» de non-dit, ce moment de suspension des mots, pourtant partie prenante de la rencontre tel que nous l'avons décrit. Là encore, l'écrit, les mots, à s'en tenir à une vieille mise en garde platonicienne, révèlent leur pouvoir empoisonnant⁸⁷¹. Alors, si nous avons émis des réserves vis-à-vis d'un tel état des lieux, c'est dans la mesure où nous constatons un fossé qui se creuse de plus en plus entre l'art, ou - disons-le plus précisément - les artistes d'un côté, et le contemporain de l'autre, si bien que leur capacité à l'être/le devenir n'est pas épargnée.

D'ailleurs, si nous nous sommes trouvé amené à extrapoler cette vision du contemporain sur d'autres domaines de la création, comme celui du théâtre, c'est parce que la notion de la contemporanéité, excessivement employée dans le domaine des arts visuels, n'y a pas la réflexion qu'elle mérite. Rien d'étonnant alors de constater qu'à plus d'un égard, l'art de la comédie s'avère plus propice à une appropriation féconde de ce concept, que celui du monde des images. Pour ce qui est du théâtre, le cas du comédien, examiné sous l'angle de la contemporanéité et des états, ne peut nous laisser indifférent ; car à l'opposé de tout artiste exposé à des affects lui venant du dehors, le comédien, comme nous l'avons montré, est lui-même support de ses propres affects, et ne fait que les actualiser : il s'auto-affecte, et incarne

⁸⁷⁰ Voir à ce sujet : Christine Sourgins, *Entretien réalisé par PLG, pour Contrepoints*, publié le 3 mai 2014, «Contrepoints : le nivellement par le haut» [En ligne] URL : <https://www.contrepoints.org/2014/05/03/164985-art-contemporain-dictature-quantitatif-ephemere-faire-du-contemporain>

⁸⁷¹ Nous faisons référence ici au *Phèdre* de Platon, où l'écrit est considéré à la fois comme *remède* et *poison*.

par là l'état du personnage en question. Notre réflexion en la matière débouche sur une contemporanéité qu'on pourrait qualifier de *pure*, car dépourvue du moindre intermédiaire, et dont l'œuvre ne serait autre qu'un *soi* - autant celui du comédien - en cours de transformation.

C'est sous cette optique que dans ce contexte de notre étude, toute complexité, mystification de ce phénomène du contemporain - telle que prétendue dans le monde de l'art visuel aujourd'hui - n'est plus ramenée à la praxis artistique et ses dérives, mais à l'intériorité, si problématique, du comédien. Toutefois, en déplaçant le problème du contemporain vers celui de la réceptivité, il s'en suit une translation d'un cortège de notions : il en va d'une crise de critères qui s'avère, de ce point de vue, celle de l'affect, des conditions d'*individuation* plutôt que des soucis techniques de réalisation pratique et des singularités des états de conscience aux dépens de l'«originalité» des œuvres. Analysé de la sorte, le phénomène du contemporain, une fois ramené à une expérience de partage de temps, vient siéger dans le monde de l'avant-crédation, de l'avant-praxis ; soit, ce que nous avons nommé sous l'expression d'une «activité créatrice sans création».

Notre principale hypothèse de recherche, bien qu'elle soutienne l'idée d'une contemporanéité éprouvée comme *état de conscience*, demeure avant tout un travail dédié à l'*état créateur*, et à la place qu'il occupe aujourd'hui dans la pensée esthétique d'une façon générale. Plus que jamais nous appelons à revisiter cette notion. Tel que défini dans le contexte de notre étude, l'état créateur s'avère un «cas limite»⁸⁷², au point de sembler rare dans la vie de chacun de nous. Nous n'y tenons peut-être aussi obstinément qu'en réaction à un monde de l'art où règne l'exclusivité de la productivité quantitative, où n'«existe» que celui qui «fait». Dans la cartographie de nos états éprouvés au quotidien, nos états créateurs, aujourd'hui, font figure d'îles isolées qu'on se garde d'y habiter. Nous accordons du crédit à tout état reconnu comme tel, tant que celui-ci stimule cette disposition de la conscience qui appelle à l'invention et au surpassement de soi. Nous le valorisons, dans la mesure où il représente selon nous la terre féconde dont l'œuvre finalisée serait le fruit. Aussi, c'est sous l'égide d'une *augmentation de soi* qu'un état créateur fait l'objet d'un «atelier psychologique» où éclosent les idées et prédispositions créatrices, à même de cultiver un terrain favorable à l'inspiration et à toute perception éveillée. Dans un climat social régi par des «états de choc» permanents, les technologies de communication et les médias de masse ne cessent de susciter chez nous des façons d'être, des conduites étiqes proprement dites ; il s'agit d'interroger la place de nos dispositions créatrices dedans. Nous considérons à cet égard que le problème de la création (artistique ou autres) devrait se poser aujourd'hui du côté de la subjectivation, et non excessivement ramené, comme on le voit le plus souvent, aux œuvres.

⁸⁷² Voir la page 205 de ce texte.

Par ailleurs, si les cas d'étude traités, tirés tantôt de la philosophie, tantôt de la littérature, s'inscrivent à la marge du champ des arts ; tel que nous les avons abordés, ils ne renvoient pas moins, redisons-le, à une problématique de l'*activité créatrice*. Adopter une vision deleuzienne de la question n'exige pas de nous le contraire, d'autant que G. Deleuze lui-même, nous le savons, n'établit pas de différence spécifique entre la création philosophique et la création artistique⁸⁷³. Pour rester dans un champ conceptuel deleuzien, il n'est pas exclu de percevoir dans ce détour par la littérature (le cas de R. Musil) et la philosophie (Nietzsche et J.-J. Rousseau) une «ligne de fuite» - pour parler comme G. Deleuze - un «débordement» interdisciplinaire. À ce propos, nous précisons davantage qu'une «machine désirante», que ce soit pour l'un comme pour l'autre, demeure fondamentalement *créatrice*, abstraction faite de ses modalités pratiques. Ainsi, en puisant dans la force infra-subjective régissant ces expériences, s'estompe naturellement de notre esprit toute catégorie classificatrice, quel qu'en soit l'objet. Nous les avons donc abordés (nos cas d'étude), non pas comme œuvres en soi, mais comme paradigmes de nouvelles possibilités subjectives, faisant en même temps l'objet d'une *invention de soi*. Alors, ce n'est pas en tant qu'elles dérivent d'un champ de pensée particulier, mais c'est seulement dans la mesure qu'elles invitent à êtres vécues intérieurement, que ces expériences de partage des temps constituent pour nous des cas pratiques adéquats à notre problématique de départ. Aussi, nous reconnaissons tout de même que réunir la multitude des références auxquelles renvoient nos cas d'étude dans un même et unique corpus, n'était pas pour nous, à vrai dire, une tâche aisée ; car il fallait, malgré tout, homogénéiser, orchestrer autant que possible les différents concepts prônés, et dont les significations diffèrent selon les contextes. Sous cette réserve d'ailleurs, nous veillons à ce que tout le dispositif conceptuel ainsi bâti converge vers notre hypothèse de départ : que ce soit le Neutre (R. Barthes), la «machine désirante» (G. Deleuze) ou l'«état-événement» (R. Musil) - pour ne citer que ceux-là - il s'agit toujours pour nous d'un état de conscience singulier, siège d'un partage temporel créateur.

Valoriser les «états d'âme» tel que nous l'avons fait (notamment avec R. Musil et J.-J. Rousseau), cède inévitablement la place à une exploration - aussi contextuelle soit-elle - du sentiment humain et de ses contingences. Par là, une revisite de la place qu'occupe ces types d'états, dans une vie intérieure aussi appareillée que la nôtre, nous invite à nous demander si, quelque part, nous ne sommes pas adepte d'une pensée romantique. Que l'on reconnaisse cette référence à notre esprit de travail, voilà qui doit aller de pair avec l'idée d'une sentimentalité atmosphérique, volatile, disqualifiée de tout attribut personnel ; c'est dire que c'est le potentiel créateur du sentiment humain, compris comme force de perméabilité au sensible, qui nous attire dans ce sens plus que tout. Le point de démarcation de nos cas d'étude par rapport au

⁸⁷³ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-temps*, op. cit.

romantisme, entendu au sens large, ne réside pas ailleurs. À ce sujet, reprenons le cas de R. Musil : le thème de l'«autre état» comme effacement des limites du moi, bien que formulé sous la nomination de «génie», d'«inconscient» chez F. W. J. von Schelling et G. P. F. von H. Novalis, hausse d'un ton l'esthétique romantique classique. Dans ce sens, la sensibilité si contingente d'Ulrich ne constitue-t-elle pas, à elle seule, l'emblème d'un romantisme où le sujet est déconstruit, dépersonnalisé, où le sentiment est dépouillé de tout individualisme ? C'est ainsi que R. Musil, avec sa vision d'un univers où interfèrent les états d'âme et les événements vécus ; bien qu'elle relève d'une fiction littéraire, finit par discerner un nouveau statut au sentiment tel qu'il est tissé dans la trame du sensible : il ne s'agit pas tant d'éprouver la tristesse, la joie, la mélancolie, comme des états d'âme qui viennent s'imprimer sur l'être, que de *fabriquer* ses sentiments du dehors. Vu de la sorte, le passage du scarabée fait l'objet d'une expérience de partage des temps réalisée jusqu'à la fusion. L'ampleur de telles expériences se révèle au risque de notre présent, où la perception des micro-événements nous fait défaut, face à la suprématie de l'événementialité médiatique : nous voulons faire entendre cette expérience au rebours de toute spectacularisation de l'événement se voulant comme telle. L'événement médiatisé, poli et aiguisé, prend le dessus sur les événements mineurs pourtant édifiants les nuances singulières de nos expériences vécues. C'est à se demander quel statut pouvons-nous attribuer aujourd'hui encore à ce type d'événements.

En même temps, le sentiment, nous le savons, est gros de l'intimisme. En plaçant le senti au cœur d'une démarche créatrice, nous ne sommes jamais à l'abri d'une dérive sentimentaliste. De nos jours, la montée de l'intimisme dans de nombreuses tendances de l'art contemporain n'est que la résultante d'une *personnalisation* outrancière de la subjectivité. Le récit personnel, les détails biographiques, ont tendance à étouffer le champ supposé impersonnel de l'expérience artistique. L'hyper-institutionnalisation de l'art nous incite à nous demander que vaut le potentiel créateur des artistes en dehors des galeries, des foires et des musées. C'est sous cette optique d'ailleurs que la notion d'intimité demeure si peu deleuzienne. L'examiner depuis une philosophie vouée au dehors, fondée sur la négation de toute disposition facultaire pré-acquise (facultés du goût, faculté cognitive...), ne peut que révéler ses limites et son ambiguïté. Dans cette perspective, quel crédit peut-on accorder à la notion d'intimité, si on ne reconnaît aucune précellence à l'intériorité psychologique ou existentielle ? Selon cette vision, il ne peut y avoir d'art véritable qui soit inhérent à une histoire personnelle, car la vie réelle qu'il cherche se situe dans un dehors lointain, loin des strates constitutives d'un moi clos, définitif. Si cet horizon artistique, aux yeux de G. Deleuze, a été atteint dans l'art moderne, jusqu'à quel point peut-on considérer ce qui se fait aujourd'hui en matière d'art comme étant un héritage ? Il s'agit là d'un paradoxe, d'une dichotomie lourde à résoudre : ce

compromis entre le moi personnel et l'universalité d'un dehors impersonnel (Le Beau, l'Humanisme, etc.). Alors, compte tenu de cela, quel art possible ? Quelle attitude adopter ?

Il faudrait, à ce prix, concevoir les forces de l'art comme l'expression immédiate de la vie tout court, et c'est dans ce sens que celui-ci ne peut être réductible à un genre, ou à un style spécifique. Une philosophie-artiste, telle rêvée par Nietzsche, se cristallise remarquablement dans l'œuvre de H. Michaux : peindre, dessiner la vie non pas dans ses aspects téléologiques, mais en tant qu'elle est en perpétuelle transformation. Être, somme toute, le rapporteur direct des *puissances de vie* libérées du moindre contour, de la moindre forme. Dans cette perspective, l'activité créatrice d'H. Michaux, en tant qu'issue d'un moi multiple, nous donne une idée claire du potentiel créateur retenu, jusque-là théoriquement, de nos cas d'étude. Remarquons encore une fois que ce n'est pas un art qui repose sur une cause (l'art engagé) ou qui répond à une catégorie esthétique (art de genre). L'artiste dans ce sens serait moins l'imitateur, que le traducteur immédiat de la plénitude du sensible, et dont l'art en serait presque un hommage fidèle. Seul un moi défait, capable de s'infuser dans les méandres de la matière - à l'instar de la subjectivité de H. Michaux - peut rendre les vibrations imperceptibles du réel telles qu'elles sont : un moi, somme toute, sans nom, sans signature, réduit à un degré de puissance, une *fonction*. L'intimisme se conjugue aussi avec la solitude ; or, comme nous l'avons assez expliqué, ce n'est pas de *sa* solitude qu'il faudrait partir, mais d'une solitude à portée universelle en tant qu'exprimant celle du dehors, sinon celle du monde, qui, de tout temps, reste à être conquise. Le concept de «machine désirante» voudrait dire aussi ceci : de la créativité comme du désir, il n'est pas question de ses désirs propres, car notre désir est en perpétuelle composition, fonctionnement, avec toutes les autres machines sociales, politiques, etc.

Autre point : il n'est pas exclu que notre esprit de travail soit teinté de remarquables réticences vis-à-vis de toute entreprise historiciste. Ce fut le cas, plus que tout quand il s'agissait du sens que nous voudrions donner au contemporain. À commencer par les expériences de partage des temps relatives à nos cas d'étude : relevant d'un *devenir* (au sens deleuzien) elles ne se donnent pas à être retenues, répertoriées par une conscience historique. Toutefois, il s'agit d'oser aller au-delà de sa conscience historique, au point de considérer ce travail comme allant à l'encontre de l'aspect causal de toute entreprise historiciste. Cela va de pair avec la dimension temporelle intrinsèque à ces œuvres. À cet égard, nous considérons que nous pouvons, tant bien que mal, associer, «collectionner» ces expériences ; mais en procédant de la sorte, aurions-nous rendu leurs forces vitales ? C'est dans ce sens que l'instinct historique, livré à lui-même, demeure responsable d'une compréhension superficielle du contemporain, n'engageant que timidement la temporalité problématique intrinsèque à

l'activité créatrice. Ce fut le cas des études abordées au début de notre recherche ; car tel que nous en avons posé les hypothèses, le sens d'«être contemporain» s'inscrit dans une force intensive, un devenir, une disposition intérieure avant tout. Peut-être que l'historien ou autres, à défaut de pouvoir en être *affecté*, se contenterait de les classer, énumérer. Or, quel est l'intérêt de répertorier chronologiquement de telles expériences, qui résistent mal au caractère cumulatif des discours historiques ? Ce n'est qu'en vertu de telles interrogations que nous tenons à substituer la *mémoire* individuelle à la place de l'histoire ; la mémoire, pour paraphraser H. Bergson, entendue comme force virtuelle, un des socles majeurs de toute perception du temps. Et bien que nous considérons les catégories historiques comme inessentiels quant à toute activité créatrice émanant d'une subjectivité multiple, nous nous demandons toujours quelles places ces régimes d'expériences pourraient occuper dans l'histoire de l'art, autrement que sous la supposition d'une *histoire par contact*⁸⁷⁴.

Il faudrait aussi préciser que la portée philosophique si importante qui teinte l'esprit de recherches n'est pas décidée d'avance : elle est, convenons-en, l'exigence du circuit méthodologique emprunté. Notre investigation du contemporain nous a amené à puiser dans l'univers infra-subjectif et ses vicissitudes complexes, ce qui n'était pas pour nous, nous le reconnaissons, sans quelque peine. La philosophie de G. Deleuze en particulier, bien qu'elle ne se soit pas penchée sur le problème du contemporain en particulier, en tant que pensée du *devenir*, nous paraît propice à cette problématique. Cela ne tient qu'au fait que, en bonne héritière de H. Bergson, elle reconnaît la *durée* comme élément constitutif de la subjectivité. Prendre cela comme postulat de départ ne peut que nous aider à mieux identifier l'«être/devenir contemporain» comme inévitable rapport affectif réunissant le subjectif à l'Aiôn. En même temps, l'hypothèse à laquelle nous avons abouti - celle de l'«être contemporain créateur» - nous incite inéluctablement à prendre en considération tout un nouveau vocabulaire, champ conceptuel qui mériterait d'être développé davantage dans des études ultérieures. Même en poursuivant seulement une vision deleuzienne de la question, la tâche ne nous était pas si simple, car les concepts tels que définis par G. Deleuze, étant enchevêtrés, imbriqués les uns dans les autres, laissent problématique tout usage contextuel. C'est ainsi que le *devenir* explique l'*événement* qui, à son tour, nous induit au *virtuel*. Qu'il nous soit accordé alors que, si nous nous sommes limité au choix de certains concepts, c'est pour les faire fonctionner dans l'appareil conceptuel déjà adopté. En tant qu'investie dans les capacités créatrices de l'homme, une telle pensée ne peut être qu'un outil de compréhension propice à la crise soulignée, et dont l'homme *désétatisé* - dont la tâche d'en brosser un portrait complété n'est pas des moindres - serait peut-être le véritable emblème. C'est alors que le

⁸⁷⁴ Expression empruntée à M. Merleau-Ponty, et à laquelle nous avons déjà fait référence dans un chapitre précédent.

problème de la création se révèle, selon cette vision, indissociable d'un *souci de soi* permanent.

La prolifération surdimensionnée des réseaux, l'accélération du rythme de nos vies, rendent de plus en plus difficile toute activité méditative, solitaire ; et en surchargeant le temps du soi, elle limitent ainsi nos dispositions créatrices. Si le temps, forme a priori comme disait Kant, est un des supports incontournables grâce auquel nous menons notre expérience du monde, le temps consacré à sa vie intérieure serait le sculpteur de la singularité et de l'individualité de chacun, berceau de toute activité créatrice. Ce temps est pour notre individualité ce qu'est le vent du désert pour la rose de sable : un sculpteur invisible. Notre époque - force est de le souligner encore une fois - prône une course sans précédent vers la vitesse, vers ce qui relève de l'éphémère, au point d'avoir l'impression de ne rien vouloir laisser mûrir. Jamais nous ne nous sommes équipé d'autant d'appareils conçus pour optimiser le temps, et jamais, le sentiment d'en manquer nous est-il aussi intense. Nourri constamment par la peur d'être dépassé, de ne plus pouvoir suivre, nous sommes pris dans une fuite en avant dont l'horizon temporel nous échappe. La fabrication médiatique constante de l'événement appauvrit et limite notre perception des micro-événements vécus, portant la marque de singularité de nos expériences de vie. Peut-être qu'à se fier à la spatialité des réseaux, et à une subjectivité fragmentaire, une autre forme de conscience qui s'ouvre : celle de l'interaction et de la dé-subjectivation comme possible nouvelle ressource pour la création artistique. Cependant, la tâche de penser, de concevoir la place de nos expériences subjectives reste malgré tout légitime ; il va falloir trouver d'autres régimes temporels, d'autres rapports avec le temps tel qu'il est codifié dans nos sociétés. Et nous avons fait entendre, à travers notre étude, à quel point cette tâche est prioritaire à côté de celle de penser l'avenir d'un quelconque «nouvel art», aussi longtemps qu'art rime avec singularité.

«Comment vivre au présent» constitue enfin un des soucis majeurs de notre hypothèse de recherche et qui, si nous ne l'avons pas nous-même assez mis en relief, demeure le fond du problème du contemporain d'une façon générale. *L'être attentif* à lui seul, peut donner consistance au présent : ce sera exprimer sa *disponibilité* à la singularité de chaque instant qui passe. Nombreux sont les penseurs qui cherchent aujourd'hui à puiser dans d'autres conceptions du temps, pour s'affranchir de la pensée d'un temps conjugué (strictement occidentale), et qui fait tradition (notamment grecque) depuis longue date. Exposons brièvement à titre d'exemple celle de François Jullien⁸⁷⁵ comme exemple : la «dramaturgie occidentale du temps», pour reprendre son expression, repose sur une temporalité tri-partite (passe/présent/futur) parce qu'elle est conjuguée à un sujet, ou ramenée à un mouvement

⁸⁷⁵ François Julien, «Envoi : faisons confiance au *déroulement* face au *devancement*» in Forum Philo, *Où est passé le temps ?*: acte d'une rencontre philosophique, *op. cit.*

(Aristote). Toutefois, cette temporalité possède une réalité fondamentalement inconsistante et nous file entre les doigts comme les grains de sable. Dans sa perspective de *déroulement* face au *devancement*, F. Jullien, en sinologue, prône une pensée de la *durée* et du *moment*, deux socles sur lesquels reposent l'écoulement du temps selon la tradition extrême-orientale. Par conséquent, si la durée, relative à la succession des saisons, est toujours durée de quelque chose, ce qui demeure matière à enjeux dans une telle alternative, c'est la vision du réel qui lui est relative : il suffit de le voir, non pas en termes d'être, mais de souffle-énergie, de respiration (*qi*), pour que toute notion de durée devienne une question de *longévité*. À cet égard, entretenir en soi-même la vitalité (*yang sheng*) devient le véritable souci de notre existence. Dans cette absence de lien entre le verbal et le temporel, et en reconfigurant l'aspect fuyant du présent en terme de *durée* et de *moment*, il esquisse une alternative de sortie de cette impasse du passé/présent/futur, une nouvelle approche de vivre au présent : «vivre à-propos»⁸⁷⁶. Il n'est plus question de ce que nous vivons au moment présent, mais ce qui nous est «proposé», ce que nous captions, ce à quoi on s'ouvre. Car le régime du moment ici, ce n'est ni l'instant (éphémère, *in-stans*, en latin), ni le maintenant (ce que l'on saisi avec la main, rétention) ; il s'éprouve *en qualité*. C'est le recueillement du moment, du vivant proprement dit. De là, face à l'obsession européenne du devancement (projection en avant), il substitue l'*opportunité* et la *disponibilité*.

Pour notre part, nous voudrions entendre dans ce sens les techniques de soi évoquées dans notre étude : toute vie intérieure se donne à être entretenue, car elle constitue le sol fertile qui attendrait à être fécondé par l'événement, la rencontre, ou encore l'objet auquel il est destiné, quel qu'il soit. C'est, somme toute, préparer le terrain psychologique susceptible de recueillir la singularité d'un moment, où les choses s'édifient et se ferment à notre insu, ou encore malgré nous ; du temps d'autant perçu que qualitativement *vécu*. Il en va de l'art de se promener, de s'endimancher, ou encore des situations amoureuses. Dans l'un comme dans l'autre, le temps qui passe importe peu, seul le moment est important. Que l'on ne considère pas cette préoccupation à la marge de notre hypothèse de départ : compte tenu d'une temporalité aussi problématique, nous ne séparons en aucun cas les techniques de soi, quelles qu'elles soient, d'une problématique de la création, car nous considérons que *l'activité créatrice sans créations* - comme nous l'avons entendu tout le long de notre étude - demeure partie prenante de l'exécution matérielle, sans toutefois en être entièrement dépendante. Il faudrait concevoir les techniques de soi comme exercices éthiques, travail permanent sur soi, partie prenante de l'activité créatrice d'une façon générale ; elles en sont la préparation, la matrice sous-jacente.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 247.

Ainsi nous est-il permis d'admettre, chemin faisant, qu'être contemporain, éprouvé sous l'égide d'un état de conscience, incarne d'entrée de jeu les premières impulsions d'une conduite créatrice. Nous pouvons même aller jusqu'à dire que la contemporanéité intrinsèque à la solitude peuplée est susceptible de former, à elle seule, une condition favorable à l'émergence d'une expérience de la création artistique. Ajoutons que cette expérience, à l'examiner de près, demeure inhérente à une quête de soi ; car existentielle et profondément humaine, elle fait l'objet d'un voyage intérieur. Qu'il s'agisse d'un moi «vide», peuplé du dehors, ou d'une solitude impersonnelle, c'est d'une investigation de ce qu'il y a de plus *étranger* en nous qu'il s'agit au fond. Ce n'est que d'une confrontation dynamique dans le plasma d'un champ pré-individuel, des figures rencontrées, des idées, des souvenirs, qu'émerge intérieurement ce qu'il y a de plus authentique dans l'être. L'expérience de la conscience multiple est inséparable d'une quête d'un soi extensible, en perpétuel dépassement. Cette idée nous ouvre forcément sur un déplacement de l'activité créatrice en général ; car déduite de la supposition d'un temps nouveau, elle cède le pas à un «présent de la création» nouveau. Créer s'avère ici, avant tout, une disposition de la conscience, où la contemporanéité naît au contact de l'état propice à l'événement qui lui est destiné. Cette contemporanéité n'est pas une donnée objective : elle a un caractère latent, asymptotique. Dans une résistance à un «temps mondial» qu'on ne cesse de subir passivement, il y a déjà création, création de nouvelles possibilités d'existence.

Notre hypothèse de l'«être contemporain créateur», bien qu'elle soit dédiée principalement à la réceptivité, demeure à l'écart du souci sociétal. Bien que vouée au dehors, elle se veut orientée vers soi. Or, tout prête à croire que cela invite à l'introversio, laquelle pouvant prêter à une sortie du collectif. En effet, il est question, au fond, de chercher comment attribuer une fonction créatrice au *relationnel* d'une façon générale. Toutefois, la «machine désirante» en est un prototype singulier ; ce qui relève proprement du relationnel, dans le sillage d'une solitude peuplée, est vécu comme la dynamique, la force interne qui stimule l'activité créatrice. La genèse de l'œuvre serait donc cette confrontation féconde reliant diverses données pré-individuelles. En privilégiant donc une dynamique relationnelle intérieure, affective, nous demeurons réticent vis-à-vis de toute dispersion subjective dans un relationnel sociétal désintéressé (opérations de réseautage, visibilité médiatique, reconnaissance, etc.). Si nous avons évoqué des thèmes comme la retraite, la solitude, c'est pour les concevoir, non pas comme une fuite de la sphère sociétale, mais comme une certaine «gestion» consciente de celles-ci. Le cas de la retraite de J.-J. Rousseau, comme nous l'avons déjà exposé, en est un exemple frappant : il est question de *dosage de l'altérité* permettant un compromis optimal entre le social (le dehors) et l'individuel (le dedans), à travers lequel pourrait jaillir les

premiers battements embryonnaires d'une prédisposition créatrice en devenir. Pareillement, si l'opération de dé-subjectivation implique un abandon qui soit de nature contemplative (le cas d'Ulrich), ce n'est nullement pour la confondre avec une quelconque indifférence passive. Il s'agit plutôt d'une attitude favorisant singulièrement le recueillement sensible du dehors, d'un désintérêt actif vis-à-vis des vibrations perpétuellement renouvelées du monde. Aussi, nous ne voudrions aucunement attribuer au «délire» le sens d'une attitude mentale qui soit à caractère «anti-social», tant que *délirer* va de pair, spécifiquement dans le contexte de notre présente étude, avec l'acte de se ressourcer dans les potentialités infra-subjectives de son être. Dans cette même perspective, n'est-ce pas que le fond de l'esprit est délire, indifférence, hasard, à en croire G. Deleuze ?⁸⁷⁷

Enfin, un dernier point sur lequel nous n'avons pas assez insisté, mais dont l'envergure mériterait de s'y consacrer à part : qu'il soit admis définitivement que toute expérience de partage des temps est d'abord, quelle qu'en soit la nature, un *partage du sensible*⁸⁷⁸. Autant dire que le commerce des sens, ou encore l'expérience esthétique tout court, demeure le berceau qui étreint l'expérience du contemporain telle que nous l'avons fait entendre. À ce propos, qu'en est-il du statut de l'expérience esthétique dans notre rapport aux œuvres de nos jours ? Comment perçoit-on les œuvres dans nos musées, où le commissariat d'exposition participe à une démocratisation d'un art qui se veut accessible pour tous ? Cet état des lieux nous parle encore, tant qu'il rejoint notre idée de *moment de partage* telle que nous l'avons formulée tout le long de notre étude. Conçue selon les mêmes paramètres - *attentionnalité* et *intentionnalité* - l'expérience esthétique cherche à son tour à se définir, altérée qu'elle est par la culture visuelle numérique. Dans les musées, l'exposition artistique, envahie par les dispositifs audiovisuels de la médiation artistique, et agissant sous le pouvoir d'une politique industrielle consumériste, crée des centres de captation de l'attention provoquant une dispersion de la perception. C'est ainsi que, conditionné par les cultures visuelles numériques, le musée se transforme en un lieu de distraction, régi par un mode de perception flottant et volatilisé. L'expérience artistique muséale ne semble plus se diriger et se concentrer vers un objet d'art comme objet de singularité, mais se perd dans la multiplicité des flux médiatiques qui s'offrent au visiteur. Cela, bien entendu, ne va pas sans influence sur la réceptivité de l'objet d'art d'une façon générale. L'ampleur de tels enjeux se mesure au fait que l'expérience esthétique est dotée d'un caractère générique, faisant l'objet d'un état créateur en puissance. La piste demeure toujours ouverte pour questionner la place réservée au temps de partage au sein

⁸⁷⁷ François Zourabichvili, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁷⁸ Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, Édition La fabrique, 2000.

d'un «art de l'ambiance de l'exposition artistique»⁸⁷⁹, possible nouvelle catégorie d'une esthétique attentionnelle.

⁸⁷⁹ Nous renvoyons, par cette expression, au thème du colloque : *Muséographie et attention, vers un art de l'ambiance ?*, Igor Gallico (dir.) et Bernard Stiegler (dir.), Centre Pompidou, novembre-juin 2016.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est ce que le contemporain ?* Rivages Poche, Petite Bibliothèque, édition Payot et Rivages, 2008.
- ALBERTI, Leon Batista, *La peinture*, trad. T. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Seuil, 2004, p.
- ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Edition Gallimard, 2004.
- ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972.
- ARISTOTE, *Physique I-IV*, trad. de Henri Carteron, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Folio Essais, Editions Gallimard, 1985.
- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, t. XIII, Paris, Gallimard, 1974.
- ASLAN, Odette (dir.), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS édition, 2003.
- BACHELARD, Gaston, *l'intuition de l'instant*, Paris, Editions Gonthier, 1996.
- BARBA Engenio (dir.), SAVERSE, Nicolas, *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2008.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Édition de l'étoile, Paris, 1980.
- BARTHES, Roland, *La lumière du Sud-Ouest, Œuvres complètes*, t. V [1977-1980], nouvelle édition revue, corrigée et présentée par É. Marty, Paris, Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, t. III, Seuil, Paris, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1951.
- BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1989.
- BENJAMIN, Walter, «Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov», dans *Écrits français*, Folio essais, Paris, Gallimard, 2011.
- BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité : à propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Librairie Félix Alcon, 1922.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1889.
- BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvement, Essais et conférences*, Paris, PUF, 1934.
- BERGSON, Henri, *Œuvres Complètes*, Paris, *Matière et Mémoire*, PUF, 1959.
- BLOCH, Marc, *Apologie de l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Cahier des Annales, 3, Librairie Armand Colin, , 2^{ème} édition, 1952.
- BRUN, Jean, *Les Stoïciens*, textes choisis, Paris, PUF, 1957.

BUTOR, Michel, *Passage de Milan*, Paris, Editions Minuit, 1954.

BUYDENS, Mireille, *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Collection Librairie Philosophique J. VRIN, 1990.

CAMUS, Albert, *Noces, suivi de l'été*, Paris, Gallimard, 1972.

CANGUILHEM, Georges, *La formation du concept de réflexe aux XVIIe et XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1955.

CARRERA, Gaston Fernandez, *L'art envie : Accomplissement et fin de l'histoire de l'art*, France, Édition La lettre volée, 1996.

CAUQUELIN, Anne, *L'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

CHATEAUBRIAND, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, in «Essai sur les révolutions - Génie du christianisme», Paris, «coll. Bibl». de la Pléiade, 1978.

CHATEAUBRIAND, *Études ou discours historiques*, in Œuvres complètes, Paris, t. III, 1831.

CHATEAUBRIAND, *Mémoire d'Outre-Tombe*, Paris, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», tome II, 1951.

CHESNEAUX, Jean, *Habiter le temps. Passé, présent, futur : esquisse d'un dialogue possible*, Paris, Edition Bayard, 1996.

COMETTI, Jean-Pierre *L'homme exact : essai sur Robert Musil*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, Trad. De l'anglais, édition originale, 1997.

DE GANDILLAC, Maurice (dir.), PAUTRAT, Bernard (dir.), *Nietzsche aujourd'hui ? I. Intensités*, Editions Hermann, 2011.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Capitalisme et schizophrénie : l'anti-œdipe*, Paris, Editions Minuit, 2005.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie*, t. 2, Paris, Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles, *Dialogues avec Claire Parnet*, Paris, Collection Champs Flammarion, 1996.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981.

DELEUZE, Gilles, *La logique de la sensation*, Paris, Editions du Seuil, 2008.

DELEUZE, Gilles, *Le bergsonisme*, Paris, PUF, 1966.

DELEUZE, Gilles, *Le pli*, Paris, Editions Minuit, 1988.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Edition Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Edition Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est ce que la philosophie ?*, Paris, éditions de Minuit, 1991.

DEOTTE, Jean-Louis, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes & Manifestes, 2004.

DERRIDA, Jaques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

DIDI-HUBERMANN, Georges, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Editions Minuit, 2002.

DU GARD, Roger Martin, *Souvenirs autobiographiques et littéraires*, Œuvres Complètes, tome I, Gallimard, Pléiade, 1955 / 1943. (à vérifier)

DUPIUS, Léon, JANET, Pierre, *Les Aboulies sociales : le scrupule, la timidité, la susceptibilité, l'autoritarisme*, Presses universitaires de France, 1940.

DUMONT, Jean-Paul, *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», 1988.

ELIAS, Norbert, *Du Temps*, traduit de l'allemand par Michèle Hulin, Paris, Fayard, 1996.

FAURE, Élie, *L'Esprit des formes*, Tome 1, Paris, Collection Folio essai, 1992.

FISCHER, Hervé, *L'histoire de l'art est terminée*, France, Editions Balland, 1981.

FRIEDMAN, Georges, *Sept études sur l'homme et la technique*, Paris, Gonthier, 1966,

GODIN, Christian, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard-Editions du Temps, 2004.

GUNTHER, Horst, *Le Temps de l'histoire, Expérience du monde et catégories temporelles en philosophie de l'histoire : de saint Augustin à Pétrarque, de Dante à Rousseau*, Paris, Editions de la Maison de la science de l'homme, 1995.

HEINICH, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain*, Paris, Editions Gallimard, 2014.

HERSH, Jeanne, *L'étonnement philosophique*, Paris, Collection Folio essais, 2005.

HUSSERL, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1964.

HUYGHE, Pierre-Damien (dir.), *L'art au temps des appareils*, Esthétiques, Paris, Collection dirigée par Jean-Louis Déotte, l'Harmattan, 2005.

HUYGHE, Pierre-Damien, *Modernes sans modernités, éloge des mondes sans style*, Paris, Editions Lignes, 2009.

HUYGUE, René, *Dialogue avec le visible*, Paris, édition Flammarion, 1955.

JANKELEVITCH, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Presses universitaires de France, 1957.

JEANNENEY, Jean-Noël, *L'Histoire va-t-elle plus vite ?* Paris, Collection [Le Débat](#), Gallimard, 2001.

- JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Paris, Édition Flammarion, 1954.
- JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Barcelone, éditions Champs arts, 2009.
- KANT, Emanuel, *Critique de la raison pure*, trad. De Trémesaygues et Pacaut, Paris, PUF, 1964.
- KANT, Emanuel, *Critique de la raison pure*, trad. de l'Allemand par A. Renaud, Paris, G-F Flammarion, 2006.
- KHATIBI, Abdelkébir, *L'art contemporain arabe*, Paris, Editions Al Manar, 2001.
- KLEE, Paul, *Théories de l'art moderne*, Paris, Gonthier, 1975.
- KLEIN, Naomi, *La Stratégie du choc : la montée d'un capitalisme du désastre*, Paris, Actes Sud, 2008.
- KOSIK, Karel, *La Crise des temps modernes, Dialectique de la morale*, Paris, Éd. de la Passion, 2002.
- LAGARDE, André, MICHARD, Laurent, *Les grands auteurs français du programme, XVIII^{ème} siècle*, Collection Textes et Littérature, Bordas, 1953.
- LAIDI, Zaki, (dir.), *le Temps mondial*, Bruxelles, Complexe, 1997.
- LAIDI, Zaki, *Le Sacre du présent*, Paris, Collection Flammarion, 2000.
- LEFORT, Claude, *Les formes de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2000.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 1971.
- MALDINEY, Henri, *Regard, parole, espace*, Paris, Editions L'Âge d'homme, 1973. Réédition, le Cerf, 2012, 1973.
- MANN, Thomas, *Tonio Kröger*, Paris, Editions Livre de Poche, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Edition Gallimard, 1970.
- MICHAUX, Henri, *Affrontements*, Gallimard, Paris, 1986,
- MICHAUX, Henri, *Les commencements, Essais d'enfants, Dessins d'enfants*, Edition Fata Morgana, 2011.
- MICHAUX, Henri, *Passages, Œuvres complètes, tome II*, Édition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran, Paris, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2001.
- MICHAUX, Henri, *Plume, précédé de Lointain intérieur, (1930), in Œuvres complètes tome I*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1998.
- MICHAUX, Henri, *Qui il est*, in *Œuvres complètes, tome I*, R. Bellour, éd., Paris, Gallimard 1998.
- MICHAUX, Henri, *Qui je fus*, Paris Gallimard, Collection Poésie, 2000.
- MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Editions Pluriel, 2001.
- MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997.

MORFAUX, Louis-Marie (dir.), LEFRANCE, Jean (dir.), *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 2005.

MILLET, Catherine, *L'art contemporain*, France, Collection Flammarion, 1997.

MUSIL, Robert, *Essais*, Edition du Seuil, Paris, 1984.

MUSIL, Robert, *L'homme sans qualités*, Tome 1, Paris, Editions du Seuil, 1956.

MUSIL, Robert *L'homme sans qualités*, Tome II, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

MUSIL, Robert, *Les Désarrois de l'élève de Törless*, Paris, Editions du Seuil, 1960.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Trad. par Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, [sixième édition] Œuvres complètes, 1903.

NIETZSCHE, Friedrich, *Considérations inactuelles*, Œuvres philosophiques complètes II, Paris, éditions Gallimard, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich, *dernières lettres, hiver 1887 - hiver 1889, de la volonté de puissance à l'antichrist*, Editions Manucius, trad. présentation et notes par Yannick Souladié, Paris, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments Posthumes*, Paris, Edition Gallimard, 1884.

NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la Morale*, trad. Par Henri Albert, Mercure de France, 1964.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Collection Folio essais, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le crépuscule des idoles, suivie de Le Cas Wagner*, traduction d'Henri Albert, Denoël/Gonthier, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes : par-delà bien et mal, La généalogie de la morale*, divers trad., éd. Par Colli, Giorgio et Montinari, Mazzino, Paris, Gallimard, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes : Fragments posthumes*, divers trad., éd. Par Colli, Giorgio et Montinari, Mazzino, Paris, Gallimard, 1997.

NORA, Pierre, «le retour de l'événement», in *faire de l'histoire, nouveaux problèmes*, dir. Jaques Le Goff et Pierre Nora, Gallimard, NRF, 1974.

PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du Français*, Le Robert, Paris, 2002.

PLATON, *Le banquet, Phèdre*, Editions Garnier-Flammarion, Paris, 1964.

PLATON, *Phédon* dans *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, trad. du grec par Bernard Pièttre et Renée Pièttre, éditions Le Livre de Poche, 1992

RESTANY, Pierre, *L'autre face de l'art*, Paris, Éditions Galilée, 1979.

RESCHT, Roland, *A quoi sert l'histoire de l'art ?*, Paris, Editions Textuel, 2006.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome 2, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2006.

REY, Jean-Michel, *Le Temps du crédit*, Desclée de Brouwer, 2002.

RIBON, Michel, *L'art et l'or du temps essai sur l'art et le temps*, Paris, Edition Kimé, 1997.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Tome I, Paris, Edition du Seuil, 1983.

RIMBAUD, Arthur, *Une saison en enfer*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

ROUSSEAU, Jean Jacques, *Rêveries d'un promeneur solitaire*, France, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

RUBY, Christian, *Devenir contemporain ? La couleur du temps au prisme de l'art*, Paris, Édition du Félin, 2007.

SAINT-AUGUSTIN, *Les Confessions*, 11, 28, 38, in Œuvres de saint Augustin, 14, Paris, Bibliothèque Augustinienne, 1996.

SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Œuvres romanesques, Paris Gallimard, 1981.

SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze : l'empirisme transcendantal*, Presses universitaires de France, 2009.

SCHELLE, Karl Gottlob, *L'Art de se promener*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1996.

SERRES, Michelle, *Hominescence*, Paris, Editions Livre de Poche, 2003.

SIMONDON, Gilbert, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, PUF, 1964.

SIMONDON, Gilbert, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, J. Million, 1995.

SPINOZA, Baruch, *L'Éthique*, traduction d'Arnaud Guérinot, [1872], Paris, Les Éditions Ivrea, 1993.

STIEGLER, Bernard, *Etats de choc : Bêtise et savoir au XXI^{ème} siècle*, Paris, Editions Mille et Une Nuits, 2012.

STIEGLER, Bernard, *Mécréance et Discrédit : Tome 2, Les sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*, Paris, Edition Galilée, 2006.

SUE, Roger, *Temps et ordre social*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

TARKOVSKI, Andreï, *Le temps scellé*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004.

THIBAUDET, Albert, *Histoire de la littérature Française de 1789 à nos jours*, Paris, Librairie Stock, 1936.

TRIKI, Rachida, *Esthétique du temps pictural*, Tunis, Centre de publication universitaire, 2001.

WALTHER, Ingo F (dir.), *L'art au XXe siècle*, volume II, Paris, Collection Taschen, 2005.

WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Editions Livre de Poche, 2007.

WORMS, Frédéric, *Le vocabulaire de Bergson*, Paris, édition ellipses, 2000.

VILLANI, Arnaud, *Logique de Deleuze*, Paris, éditions Hermann, 2013.

VILLANI, Arnaud (dir.), SASSO, Robert, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Les Cahiers de Noesis n° 3, Printemps 2003.

ZOURABICHVILI, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Edition Ellipses, 2004.

ZWEIG, Stefan, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, traduit par S. Niémetz, Paris, Belfond, 1993.

ARTICLES

ATCHADE, Michèle (dir.), *le phénomène contemporain*, «Encrages», N° 4, Cahiers d'art et d'esthétique, Paris, publication de la Sorbonne, 2004.

DELEUZE, Gilles, «l'immanence : une vie», in *Philosophie*, Minuit, n° 47, 1995.

DELEUZE, Gilles, «Foucault, historien du présent», *Magazine littéraire*, n° 257, septembre 1988.

DIACRE, Jérôme, «Opus nietzschéen, singularité, exception, contexte», *Revue Laura*, mars/octobre, 2008-2009.

DUFRENNE, Mikel, «le champ de l'esthétisable», in *la Revue d'Esthétique*, N°3/4, 1979, n° spécial : Pour l'Objet.

FUKUYAMA, Francis, «la fin de l'Histoire ?» in *Commentaire*, n° 47, 1989.

GUSDORF, Georges, «le peintre et le monde», in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 1, 1959.

Le Monde, 7 avril 1978, pour un dossier «Voltaire et Rousseau».

ZAOUI, Pierre, «Deleuze et la solitude peuplée de l'artiste (sur l'intimité en art)», in *L'Intime*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Elisabeth Lebovici (dir.), (2^{ème} édition), 2004.

ARTICLES PUBLIÉS EN LIGNE

BERTRAND, Gervais, «Le contemporain et l'actuel, Réflexions sur le contemporain II : Le contemporain est-il l'actuel», 11 septembre 2009, consulté à l'adresse : <<http://salondouble.contemporain.info/antichambre/le-contemporain-et-lactuel>>

BRAUDEL, Fernand, COLIN, Armand, «Histoire et Sciences Sociales : La longue durée», in *Réseaux*, 1987, volume 5, n°27, consulté à l'adresse : <[/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1987_num_5_27_1320](http://web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1987_num_5_27_1320)>

CABANTOUS, Cécile, «Pourquoi, comment parler de Techniques de soi aujourd'hui ?» in *Ars Industrialis*, Atelier du 17 avril 2010, consulté à l'adresse : <<http://arsindustrialis.org/pourquoi-comment-parler-de-techniques-de-soi-aujourd'hui>>

COSTE, Claude, «Roland Barthes par Roland Barthes ou Le démon de la totalité», *Recherches & Travaux*, consulté à l'adresse <<http://recherchestravaux.revues.org/372>>

HAUSER, Jens, Bios, «techne, logos : un art très contemporain», *Inter : art actuel*, n° 94, 2006, p. 14-19, consulté à l'adresse : <<http://id.erudit.org/iderudit/45746ac>>

JENNY, Laurent, «Styles d'être et individuation chez Henri Michaux», *Fabula-LhT*, «Après le bovarysme», mars 2012, n° 9, page consultée le 19 mars 2015, consulté à l'adresse : <<http://www.fabula.org/lht/9/jenny.html>>

RIVIERE, Pierre, «*Deleuze cosmopolite?*», consulté à l'adresse : <<http://la-philosophie-est-un-sport-de-combat.over-blog.com/article-deleuze-cosmopolite-118861662.html>> mis en ligne 5 juillet 2013 (*MF*, p. 474)

Consulté le 16 septembre 2015

http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue1/eqx1_boulard.html.

STIEGLER, Bernard, «Manifeste 2005», *Ars industrialis*, consulté à l'adresse : <<http://www.arsindustrialis.org/manifeste2005>>

STIEGLER, Bernard, «Manifeste 2010», *Ars Industrialis*, consulté à l'adresse : <<http://www.arsindustrialis.org/manifeste-2010>>

VILLANI, Arnaud, «Qu'est-ce qu'être inspiré ?», *Noesis*, mis en ligne le 15 mars 2006, p. 251-268, consulté à l'adresse : <<http://noesis.revues.org/1476>>

WARHOL, Andy, «Autoportrait (1966)», consulté à l'adresse : <<http://louboni.perso.neuf.fr/zoom-172114677.htm>>

SÉMINAIRES ET COLLOQUES

BARTHES, Roland, *Le Discours amoureux, Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976*, suivi de *Fragments d'un discours amoureux : inédits*, avant-propos d'Éric Marty, présentation et édition de Claude Coste, Paris, Le Seuil, 2007, coll. «Traces Écrites».

BIRNBAUM, Jean, *vous avez dit accélération ?* présentation de Ouverture 1, *l'ère de l'instant*, Forum Philo *Le Monde / Le Mans*, rencontres philosophiques organisées en novembre 2011 par la Ville du Mans et le journal *Le Monde* publié in *Où est passé le temps ?*, Jean Birnbaum (dir.), Collection Folio essais inédit, Gallimard, 2012.

BOMSEL, Oliver, «l'ère de l'instant», Forum Philo *Le Monde / Le Mans*, rencontres philosophiques organisées en novembre 2011 par la Ville du Mans et le journal *Le Monde* publié in *Où est passé le temps ?*, Jean Birnbaum (dir.), Collection Folio essais inédit, Gallimard, 2012.

DARAGON, Eric, «Quand et comment débute l'histoire de l'art contemporain/modern art ?», acte de colloque *Où va l'histoire de l'art contemporain ? Objets, méthodes, territoires*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Sous la dir. de Laurence Bertrand Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guilbaut et Gérard Monnier. *L'image/ Ecole nationale Supérieure des Beaux-Arts*, 1997, Paris.

DONIN, Nicolas, *Composer le temps*, in «Où est passé le temps ?», Gilbert Godoffre, Robert Ellrodt et Jean-Michel Maulpoix, Presses Universitaires de France, Paris, 1997.

HUYGHE, Pierre-Damien, ««Ici et là», les formes de la conscience à l'époque de la reproduction», *Qu'est-ce qui fait époque ?* Conférence du 31/10/06, Montreuil. consulté à l'adresse : < <http://www.maisonpop.fr/spip.php?article572>>

HIDETAKA, Ishida, «Catastrophe et Média», le 22 octobre 2011, consulté à l'adresse : <<http://arsindustrialis.org/conf%C3%A9rence-prononc%C3%A9-par-ishida-hidetaka-le-22-octobre-2011-%C3%A0-lyon>>

MARCADE, Bernard, «A contre-temps», acte de colloque : *Art et contemporanéité*, première rencontre internationale de sociologie de l'art à Grenoble, le 28, 29, 30 novembre 1991, Jean-Olivier Majastre (dir.) et Alain Pessin (dir.), Bruxelles, Edition La lettre volée, 1992.

NEL, Noël, «De la médiatisation télévisuelle des massacres», acte de colloque : *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe : des mondes antiques jusqu'à l'aube du XXIème siècle*, centre de recherches «Michel Baude. Littérature et spiritualité» de l'université de Metz (2001-2003), Gérard Nauroy (éd.), vol. 6, 2004.

POINSOT, Jean-Marc, «L'art contemporain, actualité et temporalité», acte de colloque : *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Paris, L'Image: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1997.

STIEGLER, Bernard, «veux-tu être mon ami ?», CRDP d'Orléans, 14 novembre 2012.

STIEGLER, Bernard, «aimer, s'aimer, nous aimer, du 11 septembre au 22 avril», conférence du 2 février 2004, publiée aux éditions Galilée, Paris, 2003, consulté à l'adresse : <<http://www.maisonpop.fr/spip.php?article572>>

ENTRETIENS ET INTERVIEWS

DELEUZE, Gilles, «Signes et événements», propos recueillis par R. Bellour et F. Ewald, Magazine littéraire, sept. 1988.

DELEUZE, Gilles, l'Abécédaire, consulté à l'adresse : <<http://paris4philo.over-blog.org/article-l-abecedaire-de-deleuze-au-complet-61745993.html>>

DERRIDA, Jacques, interview, *Le Monde*, 19 août 2004.

LE LAY, Patrick, «L'Expansion», *L'Express*, 9 juillet 2004 à 17:24, consulté à l'adresse : <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fexpansion.lexpress.fr%2Fentreprise%2Fpatrick-le-lay-president-directeur-general-de-tf1_105361.html>

STIEGLER, Bernard, «L'emploi est mort, vive le travail !», *Culture Mobile, Penser la société du numérique*, Entretien réalisé par Ariel Kyrou le 14 avril 2014, consulté à l'adresse <<http://www.culturemobile.net/visions/bernard-stiegler-emploi-est-mort-vive-travail>>

SOLLERS, Philippe, «Où en sommes-nous avec Nietzsche ?», in *Le Monde Hors-série Friedrich Nietzsche : L'éternel retour*, propos recueilles pas Frédéric Joignot,

STIEGLER, Bernard, «il n'y a plus de dimanche possible !», entretien réalisé par Philippe Mouillon, consulté à l'adresse : <http://www.local-contemporain.net/revue02/textes_originaux/bernard-stiegler.pdf>

STIEGLER, Bernard, Entretien avec Bernard Stiegler, consulté à l'adresse : <http://www.local-contemporain.net/revue02/textes_originaux/bernard-stiegler.pdf>

COURS

BARTHES, Roland, «La Préparation du roman», Cours au Collège de France 1978-1980. <http://www.ubu.com/sound/barthes.html>

BARTHES, Roland, «Le Neutre», Cours au Collège de France [1977-1978], texte établi, annoté et présenté par Th. Clerc, Seuil/IMEC, collection «Traces écrites», 2002.

DELEUZE, Gilles, «Spinoza», Janvier à Avril 1981, Institut de Vincennes, *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, consulté à l'adresse : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=42

CATALOGUES

BAUDIS, Dominique, catalogue de l'exposition «Art contemporain arabe», Palais de la Culture Moufdi-Zakaria, Alger, 2007.

PARINAUD, André, in Catalogue de l'exposition «Paris New York Paris», Musée National d'Art Moderne, Éditions du Centre Pompidou, 1977, consulté à l'adresse : <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-rauschenberg/ENS-rauschenberg.htm>>

ROACH, Cilla, Exposition «Slow Art», festival *D'Days*, Paris, Mai à Juillet 2014.

INDEX DES NOMS

A

Agamben (G), 10, 24, 36, 37, 40, 41, 46, 48, 49, 53, 55, 127.

Alberti (L.-B), 75, 79

Arasse (D), 14, 102, 103

Arendt (H), 63, 84, 83

Aristote, 105, 106, 132, 144, 283

Artaud (A), 233, 234, 235, 236

Aslan (O), 191

B

Bachelard (G), 114

Barthes (R), 41, 42, 166, 167, 168, 169, 170, 187, 195, 212, 215, 216, 229, 278

Baudelaire (C), 35, 68, 70

Baudis (D), 32

Belting (H), 12, 80, 84, 85, 89, 91

Benjamin (W), 77, 188, 83

Bergson (H), 19, 100, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 124, 125, 127, 138, 195, 241, 281

Bertrand (G), 194

Birnham (J), 81, 186

Bloch (M), 46

Bomssel (O), 69, 73, 74

Brun (J), 255

Butor (M), 24

Buydens (M), 109, 116, 117, 123, 128, 135, 136, 177, 213

C

Cabantos (C), 255

Camus (A), 67, 231, 232, 238

Canguilhem (G), 23, 24

Carrera (G.-F), 89

Cauquelin (A), 7, 9, 13, 22, 26, 29, 42, 43, 44, 48

Chateaubriand, 63, 65, 71, 161

Chesneaux (J), 80

Cometti (J.-P), 155, 156, 157, 158, 159, 160

Coste, (C), 169, 215

D

Danto (A), 86

Daragon, (E), 27

De Gandillac (M), 188

Deleuze (G), 13, 14, 16, 100, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 135, 136, 138, 143, 144, 145, 146, 147, 151, 154, 167, 178, 179, 180, 181, 182, 191, 195, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 222, 223, 253, 266, 268, 278, 279, 281, 285

Déotte (J.-L), 12, 61, 74, 75, 76,

Derrida (J), 24, 354

Diacre (J), 256, 257

Didi-Hubermann (G.-D), 65, 223

Du Gard (R.M), 24

Dufrenne (M), 210

Dupius (L), 158

Dumont (J.-P), 63

F

Faure (É), 88

Fernand (B), 87

Fischer (H), 80, 84, 85, 86, 87, 88, 91

Friedman (G), 95

Fukuyama (F), 80, 86

- G**
- Godin (C), 23
Güsdorf (G), 90, 197, 198
- H**
- Hauser (J), 6
Heinich (N), 7, 22, 29, 34, 46, 47, 52
Hersh (J), 104
Hidetaka (I), 254, 255
Husserl (E), 100, 107, 108, 130, 184, 197, 274
Huyghe (P.-D), 74, 75, 76, 77, 188, 189, 250, 256
Huyghe (R), 25
- J**
- Jankélévitch (V), 23
Jeanneney (J.-N), 80
Jenny (L), 206, 207
Jouvet (L), 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 238, 239, 240, 241
- K**
- Kant (E), 62, 80, 107, 125, 126, 149, 181, 271, 272, 282
Khatibi (A), 32
Klee (P), 134, 135
Klein (N), 250
Kosik (K), 196
- L**
- Lagarde (A), 270
Laïdi (Z), 58, 59, 64, 71, 72, 76, 78, 80, 82, 83, 97, 249
Lefort (C), 77
Lyotard (J.-F), 76
- M**
- Maldiney (H), 135
Mann (T), 260
Marcade (B), 68
Merleau-Ponty (M), 89, 223, 281
Michaux (H), 17, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 218, 219, 222, 224, 225, 242, 243, 280
Millet (C), 9, 26, 27, 31, 32, 34, 36, 45, 48, 52, 92, 219
Morfaux (L.-M), 23
Musil (R), 15, 16, 67, 141, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 176, 179, 182, 187, 192, 193, 206, 208, 212, 257, 278, 279
- N**
- Nietzsche (F), 15, 16, 41, 90, 141, 142, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 171, 172, 176, 178, 179, 181, 190, 209, 212, 221, 222, 223, 242, 247, 249, 253, 255, 278, 280
Noël (N), 79
Nora (P), 65, 74, 79, 86
- P**
- Picoche (J), 164
Platon, 105, 148, 248, 252, 276
Poinsot (J.-M), 30
- R**
- Restany (P), 30, 31
Rescht (R), 86
Rey (A), 35
Ribon (M), 105, 131, 135
Ricoeur (P), 79
Rimbaud (A), 68, 211
Rousseau (J.-J), 15, 16, 141, 142, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 189, 190, 191, 191, 197, 199, 209, 212, 214, 215, 216, 242, 247, 254, 257, 259, 260, 261, 266, 278, 284

Ruby (C), 6, 10, 23, 25, 29, 36, 37, 38, 39,
40, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 92, 93,
128

S

Saint-Augustin, 17, 100, 106, 107, 108, 113,
186, 274, 194, 197

Sartre (J.-P), 67

Sauvagnargues (A), 115, 117

Schelle (K.G), 258, 259, 260, 261, 262

Serres (M), 73

Simondon (G), 97, 109, 117, 251, 252

Spinoza (B), 14, 119, 120, 124, 125, 138,
151, 211, 213

Stiegler (B), 12,13, 14, 18, 71, 72, 81, 83,
175, 184, 185, 186, 187, 245, 250, 252, 253

T

Tarkovski (A), 126, 236, 237, 238

Thibaudet (A), 24

Triki (R), 132, 133

V

Villani (A), 120, 129, 213, 214, 139, 266,
267, 268, 269

W

Walther (I.F), 218

Wilde (O), 260

Worms (F), 114

Z

Zourabichivili (F), 121, 145, 151, 223, 285

Zweig (S), 83

Table des matières

AVANT-PROPOS.....	4
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	6
1^{ÈRE} PARTIE : LE CONTEMPORAIN : CONCEPTS, ENJEUX ET DIFFÉRENTS USAGES...20	
Introduction.....	21
1 - Des différents usages du «contemporain» comme qualificatif.....	23
1.1 - Définitions.....	23
1.2 - Le contemporain : prémisses d'un «fait» reconnu comme tel.....	26
1.3 - Caractéristiques générales de l' «art contemporain».....	28
1.4 - Le contemporain comme syndrome d'une rupture.....	33
2 - Être, devenir contemporain.....	36
2.1 - Le contemporain à l'épreuve du présent.....	36
2.2 - Le présent mis en crise.....	40
3 - Comptes rendus.....	42
3.1 - Enjeux de l'entreprise historique.....	42
3.2 - Limites de l'approche descriptive.....	46
3.3 - Constats, limites.....	48
Conclusion.....	55
2^{ÈME} PARTIE : PRÉSENTISME ET EXPÉRIENCES DU TEMPS.....	57
Introduction.....	58
1 - Règne de l'immédiat.....	61
1.1 - Aperçus sur la notion de présentisme.....	61
1.2 - Prémisses d'un présentisme généralisé.....	66
1.3 - «Accélérisme» et triomphe de l'immédiat.....	69
1.4 - Médias et temporalité des réseaux.....	73
2 - Événementialité, art, histoire.....	74
2.1 - Appareils et événementialité.....	74
2.2 - Crise du récit historique.....	78
2.3 - Un avenir décrédibilisé.....	81
2.4 - Limites de l'histoire de l'art.....	84
2.5 - «Art contemporain» ou historisation du présent ?.....	92
Conclusion.....	95
3^{ÈME} PARTIE : DE LA TEMPORALITÉ AU PARTAGE TEMPOREL : SUBJECTIVITÉ, DURÉE ET AFFECTS.....	98
Introduction.....	99
1- Temporalité intérieure et subjectivité.....	102
1.1 - Partage des temps ou : comment procéder ?.....	102
1.2 - Le temps conjugué.....	104
1.3 - L'écoulement du temps : introduction à la pensée de Gilles Deleuze.....	108
1.4 - Durée et multiplicité.....	113
1.5 - De la multiplicité au subjectif.....	117
1.6 - Le moi comme <i>pli</i>	122
1.7 - Récapitulons.....	124

2 - Conséquences théoriques sur la notion de «contemporain».....	126
2.1 - Expérience du temps, dédoublement du réel.....	126
2.2 - Face à l'irrésistible <i>tempo</i> des œuvres.....	130
Conclusion.....	138
4^{ÈME} PARTIE : CAS D'ÉTUDE.....	140
Introduction.....	141
1 - Nietzsche et les états.....	143
1.1 - «Machine désirante».....	143
1.2 - Le sujet nietzschéen.....	147
1.3 - Désir et expérimentation.....	151
2 - Ulrich et l'expérience du scarabée.....	152
2.1 - Quasi-équivalence de l'événement et de l'état.....	152
2.2 - Sentimentalité atmosphérique.....	155
2.3 - Indifférence active.....	157
3 - La retraite de J.-J. Rousseau.....	160
3.1 - Le bonheur du solitaire.....	160
3.2 - Retrouver, <i>créer</i> ses contemporains.....	162
3.3 - Le désir du Neutre.....	166
Conclusion.....	171
5^{ÈME} PARTIE : MODE DE PRÉSENCE, ÉTATS : ÊTRE CONTEMPORAIN.....	173
Introduction.....	174
1 - Échange temporel, disposition créatrice : un état ?.....	176
1.1 - Discussions.....	176
1.2 - Solitude peuplée, rencontres.....	179
1.3 - Sujet/objet : scission abolie.....	181
2 - Mode de présence vs présentisme.....	183
2.1 - La durée intérieure au risque de la destruction du temps.....	183
2.2 - Homme désaffecté et expériences vécues «à l'état gazeux».....	187
2.3 - Actualité des états et vertige d'actualité.....	190
2.4 - Présent collectif et mode de présence du sujet.....	194
2.5 - Être contemporain : une affaire de temps ?.....	196
Conclusion.....	199
6^{ÈME} PARTIE : ÉTATS CRÉATEURS ET CRÉATION.....	201
Introduction.....	202
1 - Vers le faire : le cas d'Henri Michaux.....	204
1.1 - États, rencontres, degré zéro de la création.....	204
1.2 - Le «grand art intimiste».....	211
1.3 - L'art et la vie : autre lecture.....	218
1.4 - Quelle histoire ?.....	220
2 - Activité créatrice sans créations.....	224
2.1 - Le comédien vu de face : entre <i>moi</i> et <i>soi</i>	224
2.2 - Neutralité du «je(u)».....	229
2.3 - Conquérir l'état intérieur.....	232
2.4 - L'invention de l'acteur.....	237
Conclusion.....	242
7^{ÈME} PARTIE : TECHNIQUES DE SOI, CRÉATION, INSPIRATION.....	244

Introduction.....	245
1 - Techniques de soi.....	247
1.1 - Aperçus.....	247
1.2 - État créateur, «états de choc».....	250
2 - Moments de partage.....	256
2.1 - Des vertus de la promenade.....	256
2.2 - Le <i>Slow art</i> ou l'éloge de la lenteur.....	262
2.3 - S'inspirer, créer.....	265
2.4 - Notes sur le génie.....	270
Conclusion.....	273
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	274
BIBLIOGRAPHIE.....	287
INDEX DES NOMS.....	297

DE LA CONSTITUTION DU SOI CONTEMPORAIN EN ART

Moments de partage et expériences du temps

Le domaine des arts dits «visuels» connaît actuellement une survalorisation du contemporain. L'incessante expansion du mot - aussi bien dans les musées que dans les galeries d'art - fait l'objet d'un usage inflationniste, qui le vide finalement de son sens. Ce phénomène est problématique en tant qu'il présente, non pas seulement le signe d'un certain «succès historique» qu'on reconnaît à l'art contemporain, mais surtout l'identification à un «présentisme» généralisé, caractérisant depuis peu notre expérience temporelle d'être-au-monde. Nous nous sommes donc résolu de l'examiner de près dans la mesure où il nous semble incarner un indice, aussi hypothétique soit-il, d'un lien ontologique, que la contemporanéité revendiquerait auprès de l'activité créatrice d'une manière générale. C'est à se demander, en somme, si cette survalorisation du contemporain ne rend pas compte d'un sens nouveau que l'on attribuerait à nos dispositions créatrices. Dans cette perspective, nous recourons essentiellement à la philosophie du temps de Gilles Deleuze, afin de tenter de prouver qu'un point de convergence possible réunissant l'activité créatrice [de soi/de quelque chose] et le contemporain se révèle à travers l'expérience d'une temporalité qualitative, éprouvée sous l'égide d'un état de conscience.

Mots-clés : contemporain, virtuel, affect, transcendance, temporalité, présentisme, état, créativité, moi, partage.

THE CONSTITUTION OF CONTEMPORARY SELF IN ART

Moments of sharing and time experiences

The field of arts known as «visual» knows nowadays an overvaluation of the contemporary. The incessant expansion of the word – both in museums and art galleries – is often the subject of an inflationary use, that finally empties it of its meaning. This phenomenon is problematic as it presents not only the sign of a «historical success» that is usually attributed to the contemporary art, but particularly identifying a widespread «presentism», characterizing recently our temporal experience of being-in-the-world. Therefore, we decided to look at this excessive interest on the contemporary, to the extent that it seems to embody a sign, no matter how hypothetical, of an ontological relation that contemporaneity would claim with the activity of creation in general. It makes you wonder, after all, if this overvaluation of the contemporary does not reflect a new meaning that we attribute to our creative capabilities. In this perspective, we essentially use the philosophy of time of Gilles Deleuze to try to prove that one possible focal point bringing together the creative activity [of oneself / of something] and the contemporary is revealed through the experience a qualitative temporality experienced through a state of consciousness.

Keywords : contemporary, virtual, affect, transcendence, temporality, présentisme, state, creativity, self, sharing