

Extrait du Rhuthmos

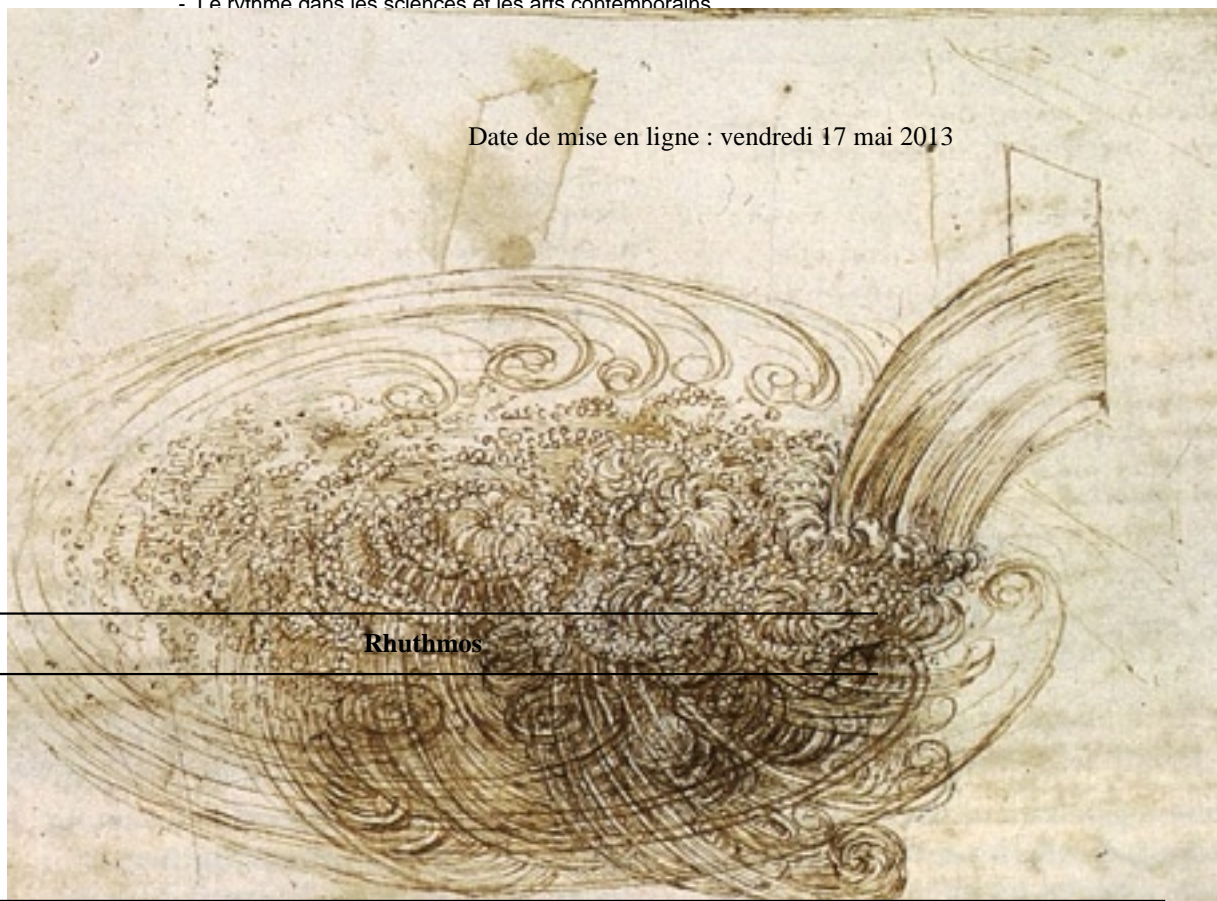
<https://rhuthmos.eu/spip.php?article896>

# Henri Maldiney et Gilles Deleuze. La station rythmique de l'oeuvre d'art

- Recherches

- Le rythme dans les sciences et les arts contemporains

Date de mise en ligne : vendredi 17 mai 2013



Rhuthmos

Ce texte a déjà paru sur [Deleuze International](#) en février 2009. Nous remercions Jean-Christophe Goddard de nous avoir autorisé à le reproduire ici.

En introduction à *L'art, l'éclair de l'être*, paru en 1993, Maldiney consacre un texte à un article d'Oskar Becker initialement publié en 1929 et traduit et annoté en 1986 par Jacques Colette dans le n° 9 de la revue *Philosophie*. Le titre de l'article de Becker est « La fragilité du beau et la nature aventurière de l'artiste. Une recherche ontologique dans le champ des phénomènes esthétiques ». La traduction française est précédée d'un article de Colette intitulé « une phénoménologie à double foyer », d'où Maldiney tire une citation extraite d'un article de Lukacs paru en 1917 sous le titre « *Die subjekt-objekt Beziehung in der Aesthetik* ».

La citation de Lukacs, que Maldiney met en résonance avec l'affirmation de Becker selon laquelle « la temporalité donne la clé à la question de l'existence esthétique », est la suivante : « l'esthétique a une structure véritablement héraclitéenne, en lui personne ne descend deux fois dans le même fleuve » (49a) [1]. « Il est d'un seul instant », de son instant, qui s'excepte de tout autre, précise Maldiney. Cette dimension monadique de tout acte ou figure de la sphère esthétique, qui la soustrait à tout rapport avec une autre monade de même espèce, Maldiney l'assume pleinement, mais en un autre sens que Lukacs, qui oblige à comprendre autrement ce qu'il faut entendre par « structure héraclitéenne » de l'oeuvre d'art.

Le désaccord avec Lukacs porte sur la nature de l'invariant qui, pour Lukacs, demeure *toutefois*, et qui, pour Maldiney, précise le sens de l'héraclitéisme de l'oeuvre d'art au-delà du simple « tout s'écoule ».

L'invariant ou l'identité, ce qui se conserve dans l'oeuvre d'art n'est pas plus pour Lukacs que pour Maldiney l'identité d'un substrat, mais l'identité d'une *forme*. Or, si Lukacs comprend cette dimension formelle de l'oeuvre d'art à travers la catégorie husserlienne d'un schème de remplissement en attente de son contenu, offert à tous et qui laisse l'oeuvre ouverte à chacun ; pour Maldiney, ramener la dimension formelle de l'oeuvre à un tel schème, revient à « passer outre » au *phainestai*, et trahir qu'on ne comprend pas ce que l'on dit quand on dit de l'oeuvre d'art qu'elle est d'un seul instant, de son instant.

La dimension formelle de l'oeuvre d'art, son identité, son invariant, ne consiste pas dans un schème intentionnel en attente d'incarnation : elle n'est pas *Gestalt* mais *Gestaltung*, et cette *Gestaltung* est identique à l'oeuvre elle-même qui n'existe pas *dans* le temps, dans l'écoulement du temps, ne s'explique pas en lui, mais *l'implique*, comme un temps monadique et discontinu qui est sa propre transformation et qui se conquiert à travers les crises en lesquelles l'oeuvre est constamment mise en demeure d'exister à partir de rien. Bref, l'invariance, l'identité, la forme ne vient pas contredire et nuancer la structure héraclitéenne de l'oeuvre d'art : elle se confond avec cette forme et oblige bien à en repenser la signification. Sous l'expression de « temporalité héraclitéenne » on n'entendra pas une suite transitive d'instant, et par « structure héraclitéenne », le fait d'occuper un point temporel dans l'écoulement du temps, mais plutôt la manière même dont l'oeuvre est son propre instant en se portant à l'avant de soi, *en soi* - la manière dont sa tension de durée constitue son instant. En ce sens, est héraclitéen la forme capable de la dimension suivant laquelle elle se forme et se porte à elle-même en apportant et en emportant son espace et son temps propre.

C'est sur ce préalable que s'ouvre le septième et dernier chapitre de *Qu'est-ce que la philosophie ?* de Deleuze et Guattari : « l'art conserve et c'est la seule chose au monde qui se conserve. Il conserve et se conserve en soi » [2]. Les premières pages du chapitre consacré à l'art sous le titre « Percept, affect et concept » sont saturés d'une même affirmation : l'oeuvre d'art est un « bloc » de sensations, un composé de percepts et d'affects qui « valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu », et ce composé, qui « existe en soi », doit avant tout, pour que l'on puisse proprement parler d'oeuvre d'art, « tenir tout seul », « tenir debout tout seul », « avoir la force d'être d'aplomb », être - à la différence des blocs friables incapables d'autoconservation que sont les composés sous drogues - « solides et durables » comme Cézanne l'exige de ses oeuvres et comme ne le sont pas suffisamment à son goût les oeuvres

impressionnistes. Bref l'oeuvre d'art pour être ce qu'elle doit être doit être un « *monument* » (*Ibid.*, p. 155).

Insistons - puisqu'il faut rapprocher l'exigence deleuzienne du monumental, qui est aussi cézanienne, de l'exigence maldineysienne pour l'oeuvre d'art de se former et de se porter en elle-même - : ce monumental et ce gigantesque de l'oeuvre, sa solidité, sa stature et sa station d'un bloc, renvoient très exactement à sa structure héraclitienne. Ce qu'il faut donc expliquer, c'est précisément en quoi une telle station debout en bloc est proprement héraclitienne.

Se tenir seul debout et se conserver en soi-même d'un bloc, c'est renier et dépasser l'organisation, la composition en bloc friables c'est-à-dire en objets partiels pour affirmer l'identité massive d'un objet total. Cette station est celle du corps sans organes tel que le découvre Artaud et tel que le conçoivent Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Édipe*. Elle est aussi la station même de la substance spinoziste [3]. Mais si Derrida comprend d'abord la station artaldienne du corps sans organes à travers la dialectique de la perte et de la réserve chez Bataille (c'est-à-dire dans l'hégélianisme), Deleuze aborde le corps sans organes à travers les catégories de l'esthétique de Maldiney, dont il fut le collègue et l'ami à Lyon avant 1968.

L'oeuvre d'art est monument, mais le monument, écrivent Deleuze et Guattari, « peut tenir en quelques traits ou quelques lignes » [4]. Ce qui est presque une citation de « L'art et le pouvoir du fond », qui dans *Regard, Parole, Espace*, prolonge les analyses déterminantes d'une conférence prononcée par Maldiney à Lyon en 1967 intitulée « L'esthétique des rythmes ». Le « *Mal* » (du latin *macula* = tache, qui donne en allemand le verbe *malen* = peindre) est pour Maldiney « la forme originelle et originaire du monumental » [5] - le monument étant *Denkmal* -, et cela, précise-t-il, qu'il soit « bloc, tache, trait ou point » (*Ibid.*, p. 181).

« Le surgissement du *Mal* est celui d'un absolu ; il est libre de toute autre condition d'existence et de signification que l'abrupt de son apparaître » (*Ibid.*, p. 178), écrit Maldiney. Il réalise en soi cette présence unique et une de l'oeuvre, sans partition, son immobilité et sa durée monadique ; en un mot : il est la forme même de l'oeuvre en tant qu'elle est auto-position, auto-genèse et autoconservation. Or, cette dimension formelle de l'oeuvre d'art, son existence en soi, en bloc, Maldiney la comprend précisément comme sa dimension *rythmique*. Car, le *rhuthmos*, comme l'atteste Benveniste dans les *Problèmes de linguistique générale* sur lesquels Maldiney prend appui, « ne désigne pas un phénomène d'écoulement, de flux, mais la configuration assumée à chaque instant déterminé par un mouvement » (*Ibid.*, p. 157). *Rhuthmos* veut dire forme. Au sens précis de cette forme en formation, en transformation perpétuelle dans le retour du même que Maldiney oppose à la forme comme *schème*. Alors que le schème définit, en effet, une forme fixe posée comme un objet, le rythme désigne au contraire la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, fluide. Plus précisément : à cette configuration instantanée, la forme rythmique ajoute la continuité interne d'une durée, de telle sorte qu'en elle l'opposition de l'instant et du temps se supprime. Ce que Maldiney exprime en citant le fragment 50 d'Héraclite : « Tout est en Un et Un toutes choses ». Car la structure héraclitienne de l'oeuvre d'art n'est pas à chercher uniquement dans le « tout s'écoule », mais dans « l'alliance surprise du "temps enfant qui joue" et du « gouvernement de tout à travers tout » du fragment 41. Le destin du rythme - et donc la forme de l'oeuvre ou l'oeuvre comme forme, comme *Mal* - se jouant entre les deux extrêmes de la limite et de l'illimité.

Ainsi Deleuze dans la *Logique de la sensation* use-t-il à propos de la Figure de la peinture de Bacon - pour autant qu'elle est exemplaire de cette surrection en bloc de la forme esthétique ou du monument qu'est l'oeuvre d'art - des termes mêmes par lesquels Maldiney précise dans « L'esthétique des rythmes » la structure héraclitienne du *Mal*, en présentant la station même de la Figure comme réalisant l'unité rythmique de mouvements opposés de *diastole* et de *systole*.

Image isolée, dans une extrême solitude, la Figure de Bacon est en effet décrite par Deleuze comme « tantôt contractée et aspirée, tantôt étirée et dilatée » [6]. Il y a là pour lui un singulier « athlétisme », qui cherche à faire coexister deux mouvements exactement inverses. Le premier mouvement va de la structure matérielle, c'est-à-dire de l'aplat, à la Figure : l'aplat se trouve pris dans un mouvement par lequel il forme un cylindre, s'enroule autour du

contour, du lieu, enveloppe, emprisonne la Figure, afin d'en accuser à l'extrême l'isolement et la localisation. Le second mouvement va de la Figure vers l'aplat ; il est le mouvement par lequel, cette fois, la Figure tend à s'illocaliser, à s'échapper d'elle-même par un point de béance pour se dissiper dans l'aplat. Aucun des deux mouvements, note Deleuze, ne va toutefois à son terme, et si la Figure isolée par le premier mouvement tend bien par le second à se dissoudre, par lui « pourtant elle ne se dissout pas encore dans la structure matérielle, elle n'a pas encore rejoint l'aplat pour s'y dissiper vraiment, s'effacer sur le mur du cosmos fermé » (*Ibid.*, p. 23) ; car, si l'on allait jusque-là, la Figure disparaîtrait. La caractéristique constante des Figures est, en effet, d'être tout aussi bien « abandonnées, échappées, évanescences, confondues » qu'« isolées, collées, contractées » (*Ibid.*, p. 24). Il y a là une stricte coexistence du contracté et du diffus, de la systole qui serre le corps et va de l'aplat à la Figure et de la diastole qui l'étend et le dissipe en allant de la Figure à l'aplat. Cette coexistence est telle que « déjà il y a une diastole dans le premier mouvement, quand le corps s'allonge pour mieux s'enfermer ; et il y a une systole dans le second mouvement, quand le corps se contracte pour s'échapper ; et même quand le corps se dissipe, il reste encore contracté par les forces qui le happent pour le rendre à l'entour » (*Ibid.*, p. 26).

Ce rapport en lequel « l'espace s'échappe à lui-même en diastole mais les foyers de l'oeuvre le rassemblent en systole, selon un rythme expansif et contracté en modulation perpétuelle » [7], caractérise précisément pour Maldiney le troisième style de l'être pictural (celui des aquarelles de Cézanne), qui articule les deux phases du souffle vital - l'universalisation et la singularisation - dans l'instant de l'*apparition-disparition* d'une forme en métamorphose ; par opposition à l'art sacré d'Égypte en lequel la rencontre du monde se manifeste dans l'ouverture d'un *apparaître* absolu, toutes choses se donnant alors à partir du « mur cosmique » (*Ibid.*, p. 170) comme du fond d'où elle surgissent par contraction (systole) ; et par opposition au monochrome Song en lequel les choses se dévoilent dans « l'Ouvert de leur *disparaître* » (*Ibid.*, p. 171) (diastole).

Il est remarquable que ce troisième style réalise pour Maldiney l'essence même de l'image, qui comme l'image (*Bild*) originaire en laquelle Hölderlin perçoit la source de la poésie, et qui s'espace elle-même indépendamment de toute intentionnalité, « se donne toujours dans un double mouvement de diastole et de systole ». En sa surrection la plus primitive, le motif, qu'il soit bloc, tache ou trait, comprend les deux moments : celui de « l'exaltation diastolique » et celui du « recueillement systolique », celui de la *thesis* et de l'*arsis*, « qui sont les intégrants non-thématiques de l'immobilité tendue où la masse prend forme » (*Ibid.*, p. 181).

On retrouve chez Deleuze cette organisation maldineysienne de l'histoire de la peinture en trois grands styles définis à partir du couple systole/diastole. Pour Deleuze, la peinture intègre, on le sait, nécessairement sa propre catastrophe, mais le peintre, obligé de passer par ce chaos, essaie non moins nécessairement d'en sortir. Or, en cette tentative pour étreindre le chaos dé-figuratif et finir par y échapper, la peinture moderne emprunte d'après Deleuze trois grandes voies.

La première, orientée dans la direction autrefois prise par l'art byzantin, est celle de l'abstraction (Mondrian, Kandinsky), qui, s'étant élevée au-dessus des données figuratives, réduit cependant au minimum la catastrophe (et en conséquence le manuel), pour aboutir dans l'exposition d'un espace optique pur.

La seconde est celle de l'expressionnisme abstrait, qui ressuscite l'art gothique. C'est la voie ouverte par l'*Action-Painting* de Jackson Pollock, dont la principale caractéristique est de déployer au maximum le chaos visuel, d'étendre à la totalité du tableau la zone d'indiscernabilité créée par l'acte de peindre au point de ne plus donner à voir qu'un « espace exclusivement manuel » [8].

Enfin, la troisième voie est celle qu'emprunte Bacon et que Deleuze définit comme « une sorte de voie moyenne » (*Ibid.*, p. 73), « tempérée », qui n'est « ni l'une ni l'autre » des deux premières voies et « réunit indissolublement » les moments opposés en leur divergence.

On sera d'abord attentif au traitement réservé à la seconde voie, qui, en étendant la catastrophe à la totalité de l'espace pictural, semble bien échouer dans sa tentative pour y échapper, et paraît donc faire exception à la définition de la peinture moderne comme solution apportée au chaos visuel. On pourra même considérer que, si la peinture de Bacon se tient formellement à égale distance de l'abstraction pure et de l'expressionnisme abstrait, elle se définit cependant avant tout par son opposition au second. Le *Bacon* de Deleuze est principalement un Anti-Pollock. L'expressionnisme abstrait de Jackson Pollock, parce qu'il déchaîne sans retenue la violence de l'acte de peindre, parce qu'il cède à la frénésie de la catastrophe au point de submerger la surface totale du tableau, ne parvient qu'à faire un « véritable gâchis » (*Ibid.*, p. 71). La « ligne gothique », à laquelle, par ailleurs, Deleuze reconnaît le mérite de défaire la représentation en libérant une « vitalité non organique » (*Ibid.*, p. 83), et qui, en conséquence, est au principe de la peinture justement comprise selon sa vocation spirituelle - la ligne gothique, « qui ne fait pas contour, qui ne délimite rien, ni intérieur ni extérieur, ni concave ni convexe, la ligne de Pollock » (*Ibid.*, p. 68), est à présent ce qui éloigne du « salut spirituel » promis par l'abstraction et ce dont il faut « à tout prix » (*Ibid.*, p. 73) éviter la prolifération, ce qui doit être contrôlé et dominé : « sauver le contour, il n'y a rien de plus important pour Bacon. [...] Il faut donc que le diagramme ne ronge pas tout le tableau, qu'il reste limité dans l'espace et dans le temps. Qu'il reste opératoire et contrôlé. Que les moyens violents ne se déchaînent pas, et que la catastrophe nécessaire ne submerge pas tout » (*Ibid.*, p. 71).

L'Ouvert deleuzien comme l'Ouvert maldineysien n'ouvrent véritablement à la rencontre du nouveau (ce que Maldiney comprend comme le Réel : « ce qu'on n'attendait pas » [9]) qu'en ouvrant une clôture et donc à condition de conserver cette clôture dans le mouvement même de son ouverture. Il est remarquable que dans le (premier) commentaire de Bergson par lequel commence *L'image-mouvement* Deleuze mobilise la notion heideggérienne-maldineysienne de l'Ouvert pour introduire à la notion bergsonienne de la durée comme d'un tout qui n'est « ni donné ni donnable » [10], mais auquel il appartient « de changer sans cesse ou de faire surgir quelque chose de nouveau ». Mais on sera surtout attentif au fait que, pour reprendre une expression des *Deux sources*, le « maximum de création » ne sera garanti qu'à condition que « la durée, en changeant de nature, se divise dans les objets, et que les objets, en s'approfondissant, en perdant leurs contours, se réunissent dans la durée » (*Ibid.*, p. 22) : le mouvement, en tant qu'il est une coupe mobile de la durée, présente donc le double caractère du *Mal* maldineysien, celui de la singularisation et de l'universalisation ; d'une part il « rapporte les objets [discernables] d'un système clos à la durée ouverte », et, d'autre part, il rapporte « la durée aux objets du système qu'elle force à s'ouvrir ». C'est, en dernier ressort, « entre les deux », entre le système clos des objets discernables et l'Ouvert que, pour Deleuze, « "tout" change ». C'est dans cet entre-deux du clos et de l'ouvert que s'espace sans substrat le motif maldineysien ou la Figure baconienne. Cet entre-deux est l'espace propre de la station hystérique du corps sans organes artaldien ; ou plutôt, il est identique à son espacement même.

C'est à condition, pour Maldiney, d'entrer dans le Rythme que « l'Ouvert n'est pas béance », *Ungrund* ou *Abgrund*, « mais patence » [11], non plus « engloutissement », mais « émergence ». C'est par le Rythme, tel que le définit précisément la conférence de 1967 sur « L'esthétique des rythmes », que « s'opère le passage du chaos à l'ordre », car si, pour Maldiney comme pour Deleuze, la création commence par le chaos, nous l'avons dit, elle n'est effective qu'à condition de le surmonter. La forme esthétique, écrit Maldiney dans *L'art, l'éclair de l'être*, dans la mesure même où elle est forme en formation, *Gestaltung*, par le rythme diastolique-systolique, empêche avant tout le retour des énergies ouvrantes et fermantes à la masse, leur « retour au fond, à la matière première vers laquelle se retirent toutes les matières de l'oeuvre » [12]. Seule cette forme ouvre l'Ouvert, seule elle fait à proprement exister le fond : lui donne sa valeur d'être le fond (le *Grund*) d'une existence, et non le sans-fond (l'*Ungrund*) où s'abîme tout exister. Maldiney met ici bien sûr en oeuvre l'ontologie schellingienne - et sans doute plus exactement le commentaire qu'en fait Heidegger dans son cours de 1936 sur *Les recherches sur la liberté humaine* de Schelling [13].

Rappelons brièvement ce commentaire. Par « être » (*Wesen*), écrit Heidegger, Schelling entend « un étant singulier se tenant en soi-même et formant un tout » (*Ibid.*, p. 187), au sens où nous parlons d'un « être-vivant », d'un « être-pensant », etc. Or, en tout être, ainsi défini, et donc au premier chef en l'homme, il faut pour Schelling, dit Heidegger, distinguer entre son « fondement » et son « existence ». Le fondement n'étant pas compris comme « raison », *ratio*, mais comme ce « fond » (*Grund*), ce sous-bassement dont nous venons de parler, tandis que

l'existence est, non pas subsistance, mais un acte de sortie ou de procession hors de soi et d'auto-révélation, de manifestation à soi dans cette sortie au dehors de soi. Tout être singulier n'existant et ne devenant lui-même, c'est-à-dire un « moi » ou un « soi », qu'à condition de refouler en arrière du mouvement propre de l'existence un fond obscur d'où il sort pour s'apparaître à soi au grand jour, et qui n'est pas lui-même - ou plus exactement qui est en lui-même ce qui n'est pas lui-même (déjà très précisément cette *familiarité étrangère* de l'*Un-heimliche* freudien qui menace dans le fond). Cette distinction du fond et de l'existence, ajoute Heidegger, constitue selon Schelling « l'ajointement fondamental » de l'être, la *Seinsfuge* (*Ibid.*, p. 188) - c'est-à-dire ce qui joint l'être, l'unit en un être se tenant en soi-même et formant un tout.

Le commentaire d'Heidegger précise un point, qui est pour nous ici décisif : le fond et l'existence ne sont pas deux pièces constitutives à partir desquelles l'être pourrait être composé ; l'ajointement des deux, constitutif de l'être, est plutôt « co-appartenance » (*Ibid.*, p. 191), conjonction du disjoint. Leur distinction n'est pas « une distinction pure et simple, c'est au contraire une distinction 'identique' dans laquelle chaque terme est en lui-même rapporté à l'autre » (*Ibid.*, p. 193). L'être ne peut être soi (*ipse*), être un sujet ou un « moi », c'est-à-dire proprement exister, sans poser et s'opposer le fond obscur qui lui est sous-jacent : en s'arrachant au fond, l'existence ne l'abandonne pas, ne l'anéantit pas, mais au contraire le présuppose constamment. L'existence ne va pas sans le fond. Mais le fond ne va pas non plus sans l'existence : c'est du fait même de l'acte transcendantal ou existentiel de sortie hors de soi de l'être, que le fond est refoulé en arrière de l'existence ; « seul ce qui existe permet au fond d'être son fond » (*Ibid.*, p. 196), en faisant fond sur lui. Le fond est ce dont provient l'existence, mais qu'elle pose dans la mesure même où elle s'en détache. Il y a là un cercle en lequel ce qui est produit produit aussi bien ce dont il est le produit. Le refoulement originaire est également, *comme tel*, la pro-cession du refoulé. Il n'y a, insiste Heidegger, entre le fond et l'existence, pas d'« avant » ou d'« après », mais une pure coïncidence temporelle - cette coïncidence de la « temporalité authentique » (*Ibid.*, p. 197) en laquelle le passé et le futur, l'avoir-été du fond dans l'existence et l'être-à venir de l'existence dans le fond, « se rejoignent co-originellement à l'être-présent », c'est-à-dire *d'emblée*, d'un seul et même coup (*Schlag*). De sorte que ce qui précède (le fondement) n'est pas le premier, qui est aussi bien l'ultérieur (l'existence).

Insistons : le refoulé ne fait pas éventuellement « retour » *après* avoir été refoulé, mais fait *d'emblée* « retour » dans le présent du refoulement. La détermination du fond, commente Heidegger, est saisissable, en son rapport réciproque avec l'existence, comme une « contraction » (*Ibid.*, p. 199), il est alors ce qui en cette contraction se retire et attire (la gravité) ; l'existence, à l'inverse, est analogiquement saisissable comme « ce qui se déploie et se diffuse » (la lumière et le lumineux, *das Lichte*). La thèse de l'ajointement de l'être comme conjonction du fond et de l'existence signifie alors que la structure ontologique de tout étant, et au premier chef de l'homme, réside non pas dans la succession, mais dans l'ajointement *instantané* de deux mobilités : celle de l'attraction, de la reprise par le fond de ce qui en procède par dilatation ; celle de la diffusion, de la dilatation hors du fond de ce qui dans le fond demeure contracté. Le refoulement est en lui-même à la fois contraction et dilatation, retrait et expansion, obscurcissement et éclaircissement. C'est pourquoi Heidegger reconnaît dans le désirément par quoi le fond vient aussi bien à se soulever dans son refoulement, et qui est au principe du mal, « une mobilité ad-versée : la tendance à sortir de soi pour se propager au-dehors, mais aussi la tendance à revenir en arrière et à rentrer en soi-même » (*Ibid.*, p. 216). Le principe ipséique qu'est le fond en son soulèvement dans le désir, est ainsi, en raison même de cette double mobilité, « une tension qui ne peut jamais accéder à une configuration stable », et qui, comme telle, « ne peut jamais que pressentir l'être-soi, la sèité » - qui, privée de la lumière de l'entendement, reste « sans nom », « ne connaît aucun nom et ne sait pas nommer ce vers quoi [elle] tend » (*Ibid.*, p. 217). Parce qu'il est structuré par le refoulement du fond, c'est dans cette station athlétique et instable du simultanément contracté et dilaté que se tient ainsi originairement l'être qui se tient en soi-même. C'est dans cette station, qu'on aura aisément reconnue comme la station de l'être pictural commandée par le Rythme maldineysien, que le sujet vient au monde, pour Schelling.

Dans *L'image-mouvement*, Deleuze suggère que certains facteurs sociaux extra-philosophiques, et l'apparition du cinéma, ont pu concourir à la ruine de l'ancienne psychologie. Il est évident que la philosophie n'a pu supporter seule cette profonde mutation dans l'auto-compréhension de la conscience et dans la position de la subjectivité. Le phénomène a du être beaucoup plus large. C'est en tous cas de la façon la plus manifeste dans la pratique artistique

du XXe siècle que ce changement s'est exprimé de la façon la plus éclatante. Dans *L'art, l'éclair de l'être*, interprétant la structure ad-versée du mouvement de *Gestaltung* artistique comme impliquant « la présence active du vide », pour autant que seule cette présence « fait qu'une oeuvre ex-iste » [14] (au sens schellingien du terme), Maldiney évoque les oeuvres « dans lesquelles et par lesquelles l'art est dans un état d'origine perpétuelle » : celles de Cézanne et de Rik Wouters, de Mondrian, de Nicolas de Staël et de Rothko. Il ne mentionne pas Giacometti. Il est vrai que Rothko disait partager avec le cinéaste Antonioni le même sujet : « le néant ». Mais, c'est sous l'influence croissante et explicite de Giacometti que Rothko en vient aux peintures sombres ; et la lecture des Écrits de Giacometti rassemblés par Michel Leiris et Jacques Dupin, aussi elliptiques soient-ils, confirment l'appartenance de la peinture et de la sculpture de Giacometti à ce bouleversement dans la manière de penser l'être et la conscience.

Il existe un texte de Giacometti écrit vers 1933/34, quasi programmatique, qui mérite d'être cité : « je ne veux m'engager dans rien », « tenir les mains toujours complètement libres dans l'air, n'entrer dans aucune écorce, ne toucher à rien du moins directement, que les choses viennent avec des pieds muets, d'elles-mêmes elles entrent sans que j'entende aucun éclat de porte qui s'ouvre et se ferme, aucune ligne droite, aucune blessure, je ne les toucherai pas » [15]. Dessiner, sculpter, c'est, pour Giacometti, *ne pas* toucher, ne rien faire de ses mains pour que les choses viennent - c'est-à-dire ne pas chercher à les faire apparaître, viser au-delà d'elles l'absence d'apparition, viser l'apparition comme absence, afin que viennent les choses. « Faire et défaire des têtes ou des figurines en terre qui n'aboutissent jamais » (*Ibid.*, p. 201) parce qu'elles ne sont pas vues « finies », effacer du portrait les yeux « qui sont apparus tout seuls » (*Ibid.*, p. 260), afin qu'à présent où l'on ne voit presque plus rien « les yeux [apparaissent] de nouveau tout de suite, mille fois plus beaux ! »

Cette attitude est bien caractéristique de ce que Maldiney entendra sous le concept de transpassibilité : passibilité du rien, qui est également passibilité de l'apparition imprévisible, de l'événement hors d'attente d'une forme en formation. Or, dans cette pure passibilité l'apparition est solidaire d'une disparition. « L'apparition parfois, je crois que je vais l'attraper, et puis, je la reperds, et il faut recommencer... Alors c'est ça qui me fait courir, travailler » (*Ibid.*, p. 268), confie Giacometti à Pierre Schneider. Sculpter n'est pas identifier, mais perdre la ressemblance, ne plus reconnaître, réduire l'objet à une sorte de « mouvement transparent dans l'espace » (*Ibid.*, p. 284) ; car l'apparition de la figure (ou plutôt de la figurine) est solidaire de sa disparition : « si je veux copier comme je vois, ça disparaît » remarque Giacometti alors qu'il tente le portrait d'Isaku Yanaihara. À l'effacement pictural correspond l'amenuisement - en hauteur ou en largeur - de la sculpture. Là aussi l'apparaître est solidaire d'une soustraction. Mais cette solidarité se comprend encore mieux comme la dépendance étroite qui, dans la passibilité désobjectivante, lie le phénomène réduit, isolé, une tête, un oeil, une jambe, un verre, une femme sur le trottoir d'en face, à l'apparaître en retrait du fond. Presque obsessionnellement sensible à la distance entre les objets - à cet « entre » qui ronge les objets en même temps qu'il les individue -, Giacometti note que si l'on est attentif à la distance entre une table et une chaise, « une pièce, n'importe laquelle, devient infiniment plus grande qu'avant » (*Ibid.*, p. 290), d'une certaine manière « aussi vaste que le monde ». C'est cet espace « au-dessus et autour », « presque illimité », « l'immense noir » (*Ibid.*, p. 281) au-dessus de la femme vue sur le boulevard Saint-Michel, que voit d'abord l'artiste, c'est vers ce fond que sa vision - comme son art - déborde et par lui qu'elle circonscrit tout objet fini : « tout à l'heure, j'ai vu un joli lac derrière vous, c'était un grand lac presque éblouissant sur lequel se reflétait la lumière du couchant », confie Giacometti à son modèle, « malheureusement il s'est éteint en un instant, mais il me faut peindre le fond transparent, lumineux, immense à l'infini, tel que je l'ai vu » (*Ibid.*, p. 259). Réduire, soustraire et laisser paraître le fond illimité, immense, intotalisable, sont les deux opérations par lesquelles le peintre-sculpteur rejoint la genèse même des phénomènes dans la transpassibilité.

Cette négativité à l'oeuvre dans la vision, « la présence active du vide » [16], est, pour Jacques Dupin - qui dans le livre qu'il consacre à Giacometti retrouve la formule même de Maldiney (à moins que ce ne soit l'inverse : le livre de Dupin date de 1963) - ce que ressassent mot à mot et ligne à ligne les écrits de Giacometti : « elle est l'acide qui ronge les corps des sculptures et la force ascensionnelle qui les fait jaillir du socle [...], ce qui donne à chaque phrase écrite la tension, la respiration, la vigueur dubitative et le mouvement de son ouverture infinie ». Mais, il convient aussi de souligner combien cette aspiration vers le vide - qui est, chez Giacometti, aspiration vers la Totalité - est liée à une violence. Le témoin du travail de création du sculpteur est saisi par cette violence : « la figurine que je regarde

modeler », écrit Dupin, « me semble d'abord indifférente aux soins cruels que lui inflige le sculpteur. Pétrie par un toucher impérieux, violent, il semblerait qu'une si fragile apparition dût immanquablement retourner au chaos dont elle est sortie. Pourtant elle résiste. [...] elle ne peut plus se passer bientôt de cette rude et injurieuse caresse. Son autonomie et son identité procèdent même d'un tel supplice, à *condition qu'il soit illimité*. Ce supplice qui la façonne et la dénude, qui la détache et la fortifie, elle l'appelle de tout son désir pour surgir irrésistiblement de son propre vide » (*Ibid.*, p. 16-17). Le désir illimitant et phénoménalisant du sculpteur rencontre le désir de la Figure même, qui semble venir au devant de son propre désir, et qui se structure comme désir d'apparaître dans l'érosion de sa forme par l'infini d'où elle émerge. Une individuation par une dissolution.

La Figure vient ainsi au devant du mouvement désirant du sujet de l'apparaître. Mais, ce mouvement est pour lui-même - pour autant qu'il se voit dans le mouvement de l'apparition, est vu par l'apparition - lui-même une Figure, cette même Figure « athlétique » d'une individuation illimitée dans un évanouissement illimité. La *réversibilité* de la vision, du désir, est ici totale. Le mouvement perceptif originaire du sujet est aussi le mouvement du monde vers le sujet ; au sens où ce que vise ce mouvement, ce qu'il voit - et ce que, du coup, cherche à voir le sculpteur - c'est l'oeil, la vue ou le regard du monde. Ce que Giacometti a précisément décrit comme l'évidement grâce auquel est donnée la totalité. Les deux mouvements - le mouvement subjectif et le mouvement du monde - présentent la même torsion ontologique unissant l'apparition à la disparition. Le sculpteur, par son aspiration vers le fond illimité, suscite l'apparaître d'une apparition qui elle-même *regarde*, qui, affectée de la négativité même de l'oeil, ne laisse rien paraître qu'à partir d'une béance, *par* une béance.

Ce que manifeste l'exemple de Giacometti : que la transpassibilité ne va pas sans occasionner un profond ébranlement. Ce qui accompagne la « réduction » artistique pratiquée par le sculpteur, c'est l'impossibilité de continuer de « croire à la réalité [...] matérielle, absolue », une indifférence généralisée : « j'ai la tête vide et confuse », note Giacometti en 1951, « je suis mou, endormi, flottant, indifférent presque à tout, je ne vois pas clair, rien, je passe mes jours et surtout mes nuits à travailler, ou plutôt à faire et à défaire des têtes ou des figurines en terre qui n'aboutissent jamais... » [17]. L'ouverture à l'événement inappropriable est ici échec, ratage. Mais il faut préciser : le ratage « devient », en fin de compte, « le positif » (*Ibid.*, p. 284) - la seule chose qui pousse encore Giacometti à se lever ou à aller manger pour pouvoir travailler. À part faire de la peinture ou de la sculpture, « qu'est-ce qui me reste [d'autre] à faire dans la vie ? » se demande-t-il. L'insatiable désir est aliénation : non pas ce qui encore donne sens à ce qui n'en a pas ou plus, mais le seul moyen, pour ainsi dire, de convoquer encore la présence : la convoquer dans la disparition, l'effacement de soi et du monde. Le sujet de l'apparaître est le sujet même que Lacan, dans Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, a identifié comme le sujet de toute aliénation : celui qui ne « se manifeste que dans le mouvement de sa disparition » [18], dans son propre *fading*. C'est seulement à continuer de travailler, d'excéder toute finité vers le Rien, vers le vide, que Giacometti échappe à l'anéantissement total ; c'est à condition de transformer en *mouvement* de disparition sa propre nullité qu'il y échappe - à condition de disparaître qu'il échappe à la disparition.

Pour Giacometti, « la vie [est] étrange », « quelque chose de rond, de vaste et illimité de tous les côtés ». Dans cet « espace sans limite », les personnages, les têtes « ne sont que mouvement continu du dedans, du dehors, [...] se refont sans arrêt, [...] n'ont pas une vraie consistance, [...] sont une masse en mouvement, [...] [une] forme changeante et jamais tout à fait saisissable » [19]. « Et puis », poursuit Giacometti, « elles sont comme liées par un point intérieur qui nous regarde à travers les yeux et qui semble être leur réalité, une réalité sans mesure, dans un espace sans limite ». Une béance démesurée dans un espace illimité, telle est aussi la réalité des Figures qui naissent par le travail du dessinateur qui, dans ses portraits, s'efforce de « copier » l'oeil. Mais cette réalité, la seule qui demeure pour celui qui ne peut plus croire à la réalité, - être un point de béance au milieu du vide, une négation au coeur du néant - est aussi celle du sujet qui se découvre dans la vision phénoménalisante : « je ne sais plus qui je suis, où je suis, je ne me vois plus, je pense que mon visage doit apparaître comme une vague masse blanchâtre, faible, [...] [une] apparition incertaine », écrit Giacometti dans la même note, vers 1960. L'*ego* de l'attente hors d'attente est une telle présence, ouverte sur la totalité absente, excédant toute présence finie, s'actualisant dans le mouvement même par lequel en elle et par elle tout vient à disparaître - y compris elle. Et sa subsistance ou résistance tient précisément dans la persistance de sa disparition. Cette subsistance dans la disparition, est ainsi



conjointement celle de l'oeuvre et celle du sujet transmissible pour autant qu'ils se tiennent ensemble dans l'Ouvert par leur station rythmique.

---

[1] H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Chambéry, Comp'Act, 1993, p. 10.

[2] G. Deleuze & F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 154.

[3] Cf. G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Édipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 369.

[4] G. Deleuze & F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 155.

[5] H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 174.

[6] G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, éditions de la différence, 1981, p. 18.

[7] H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, *op. cit.*, p. 171.

[8] G. Deleuze, *Francis Bacon*, *op. cit.*, p. 69.

[9] H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, *op. cit.*, p. 152.

[10] G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 20.

[11] H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, *op. cit.*, p. 151.

[12] H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, *op. cit.*, p. 19-20.

[13] M. Heidegger, *Schelling. Le traité de 1809 sur l'essence de la liberté humaine*, trad. par J.-F. Courtine, Paris, Gallimard, 1977.

[14] H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, *op. cit.*, p. 23.

[15] A. Giacometti, *Écrits*, Paris, Hermann, 2001, p. 161.

[16] J. Dupin, *Alberto Giacometti*, Tours, Farrago-Léo Scheer, 2002, p. 110.

[17] A. Giacometti, *Écrits*, *op. cit.*, p. 290.

[18] J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire XI, Paris, Seuil, 1973, p. 232.

[19] A. Giacometti, *Écrits*, *op. cit.*, p. 218.