

G55  
1998

Sous la direction  
d'Eric Alliez

# GILLES DELEUZE

## UNE VIE PHILOSOPHIQUE

Rencontres Internationales  
Rio de Janeiro – São Paulo  
10-14 juin 1996



284650



# SOMMAIRE

|                        |    |
|------------------------|----|
| Présentation . . . . . | 13 |
| <i>Éric Alliez</i>     |    |

## PREMIÈRE PARTIE : VARIATIONS PHILOSOPHIQUES

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| • <i>Matta / N'ous'</i> . . . . .                              | 23  |
| – <i>Homo tantum</i> . L'impersonnel : une politique . . . . . | 25  |
| <i>René Schérer</i>                                            |     |
| – Deleuze et l'anomalie métaphysique . . . . .                 | 43  |
| <i>Arnaud Villani</i>                                          |     |
| – Lignes d'action de la différence . . . . .                   | 55  |
| <i>Luiz B. L. Orlandi</i>                                      |     |
| – Un tournant dans la pensée de Deleuze . . . . .              | 69  |
| <i>José Gil</i>                                                |     |
| – Le temps non-réconcilié . . . . .                            | 89  |
| <i>Peter Pál Pelbart</i>                                       |     |
| – L'œil du dehors . . . . .                                    | 103 |
| <i>Jean-Clet Martin</i>                                        |     |
| – Pli deleuzien de la pensée . . . . .                         | 115 |
| <i>Jean-Luc Nancy</i>                                          |     |
| – Le cornet du sens . . . . .                                  | 125 |
| <i>François Wahl</i>                                           |     |

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| – L'immanence absolue . . . . . | 165 |
| <i>Giorgio Agamben</i>          |     |

## DEUXIÈME PARTIE : HISTOIRE ET DEVENIR DE LA PHILOSOPHIE

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| • <i>Matta</i> / Point d'appui . . . . .                                   | 189 |
| – Deleuze avec Hume . . . . .                                              | 191 |
| <i>Déborah Danowski</i>                                                    |     |
| – Le transcendantal et son image . . . . .                                 | 207 |
| <i>Gérard Lebrun</i>                                                       |     |
| – Deleuze et son ombre . . . . .                                           | 233 |
| <i>Scarlett Marton</i>                                                     |     |
| – Sur le bergsonisme de Deleuze . . . . .                                  | 243 |
| <i>Éric Alliez</i>                                                         |     |
| – Du champ transcendantal au nomadisme ouvrier.<br>William James . . . . . | 265 |
| <i>David Lapoujade</i>                                                     |     |
| – La perception chez Sartre et Deleuze . . . . .                           | 277 |
| <i>Véronique Bergen</i>                                                    |     |
| – Sur le « plan d'immanence » . . . . .                                    | 305 |
| <i>Bento Prado Jr.</i>                                                     |     |
| – Entre Deleuze et Whitehead . . . . .                                     | 325 |
| <i>Isabelle Stengers</i>                                                   |     |

## TROISIÈME PARTIE : POLITIQUE ET CLINIQUE

|                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| • <i>Matta</i> / t'ou't . . . . .                                                             | 333 |
| – Deleuze et le possible (de l'involontarisme en politique).<br><i>François Zourabichvili</i> | 335 |
| – La société mondiale de contrôle . . . . .                                                   | 359 |
| <i>Michael Hardt</i>                                                                          |     |

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| – Les dualismes aujourd’hui . . . . .                                    | 377 |
| <i>Fredric Jameson</i>                                                   |     |
| – « Les intellectuels et le pouvoir » <i>revisited</i> . . . . .         | 391 |
| <i>Renato Janine Ribeiro</i>                                             |     |
| – Y a-t-il une intelligence du virtuel ? . . . . .                       | 403 |
| <i>John Rajchman</i>                                                     |     |
| – Code primitif/code génétique : la consistance d’un voisinage . . . . . | 421 |
| <i>Laymert Garcia dos Santos</i>                                         |     |
| – Les pronoms cosmologiques et le perspectivisme amérindien . . . . .    | 429 |
| <i>Eduardo Viveiros de Castro</i>                                        |     |
| – Schizoanalyse et anthropophagie . . . . .                              | 463 |
| <i>Suely Rolnik</i>                                                      |     |
| – Les signes et leurs excès. La clinique chez Deleuze . . .              | 477 |
| <i>Joel Birman</i>                                                       |     |
| – Hétérogénéité-Deleuze-Lacan . . . . .                                  | 495 |
| <i>Eduardo A. Vidal</i>                                                  |     |

## QUATRIÈME PARTIE : VARIÉTÉS ESTHÉTIQUES

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| • <i>Matta / t’erre</i> . . . . .                                           | 511 |
| – A propos d’un cours du 20 mars 1984. La ritournelle et le galop . . . . . | 513 |
| <i>Pascale Criton</i>                                                       |     |
| – Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? . . . . .                        | 525 |
| <i>Jacques Rancière</i>                                                     |     |
| – Michaux, Deleuze . . . . .                                                | 537 |
| <i>Raymond Bellour</i>                                                      |     |
| – Barroco-ludisme deleuzien . . . . .                                       | 545 |
| <i>Haroldo de Campos</i>                                                    |     |

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| – Le cinéma de la pensée ou le virtuel en tant que jamais vu ..... | 555 |
| <i>André Parente</i> .....                                         |     |
| – Cinéma Deleuze .....                                             | 565 |
| <i>Julio Bressane</i> .....                                        |     |

## BIOGRAPHIES DES AUTEURS

## Existe-t-il une esthétique deleuzienne ?

Jacques Rancière

Il ne s'agira pas pour moi de situer une esthétique deleuzienne dans un cadre général qui serait la pensée de Deleuze. La raison en est simple : la pensée de Deleuze, je ne sais pas très bien encore ce qu'elle est, je le cherche. Et les textes dits esthétiques de Deleuze sont pour moi un moyen de l'approcher. Approcher, au demeurant, est un terme impropre. Comprendre un penseur, ce n'est pas venir coïncider avec son centre. C'est, au contraire, le déporter, l'emporter sur une trajectoire où ses articulations se desserrent et laissent un jeu. Il est alors possible de dé-figurer cette pensée pour la refigurer autrement, de sortir de la contrainte de ses mots pour l'énoncer dans cette langue étrangère dont Deleuze, après Proust, fait la tâche de l'écrivain. L'esthétique sera ici le moyen de desserrer cet écheveau deleuzien qui laisse si peu de place à l'irruption d'une autre langue, pour l'emporter sur la trajectoire d'une question.

Il ne s'agira pas, en effet, de situer le discours deleuzien sur l'art dans le cadre de l'esthétique, conçue comme une discipline ayant ses objets, ses méthodes et ses écoles. Le nom d'esthétique, pour moi, ne désigne pas une discipline. Il ne désigne pas une division de la philosophie mais une idée de la pensée. L'esthétique n'est pas un savoir des œuvres mais un mode de pensée qui se déploie à leur propos et les prend à témoins d'une question : une question qui porte sur le sensible et sur la puissance de pensée qui l'habite avant la pensée, à l'insu de la pensée. J'essaierai donc de montrer comment les objets et les modes de description et de conceptualisation de Deleuze nous conduisent vers le centre de

ce qu'il y a penser sous ce nom, déjà bi-centenaire et encore si obscur, d'esthétique.

Je partirai de deux formulations deleuziennes, dont l'écart me semble fixer exemplairement les pôles, apparemment antagonistes, entre lesquels s'inscrit la pensée deleuzienne de l'œuvre. La première se trouve dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* : « L'œuvre d'art est un être de sensation et rien d'autre : elle existe en soi (...) L'artiste crée des blocs de percepts et d'affects, mais la seule loi de la création, c'est que le composé doit tenir tout seul »<sup>1</sup> La seconde figure dans *Logiques de la sensation* : « Avec la peinture, l'hystérie devient art. Ou plutôt, avec le peintre, l'hystérie devient peinture »<sup>2</sup>.

La première formule, à première vue, énonce ce qui semble être le réquisit de toute esthétique entendue comme discours sur l'art : il y a un mode d'être spécifique, celui de l'œuvre d'art. L'œuvre d'art est telle en tant qu'elle tient toute seule. Elle est l'objet qui est en face de nous, qui n'a pas besoin de nous mais persiste en vertu de sa propre loi d'unité d'une forme et d'une matière, de parties et de leur assemblage. Ce peut être la tragédie, comme Aristote la définit ; la calme idéalité de la statue grecque chez Hegel ; le roman sur rien de Flaubert qui tient par la seule force du style ; la surface de taches colorées par laquelle Maurice Denis définit la peinture, etc... C'est bien ainsi que Deleuze semble nous mettre en face de l'œuvre sous la forme d'un : « voilà ce qu'il y a ». Ainsi commence exemplairement dans *Logique de la sensation* la description de ce que nous présente un tableau de Bacon : « Un rond délimite souvent le lieu où est assis le personnage, c'est-à-dire la Figure »<sup>3</sup>. Un rond, un ovale, des cercles, des procédures plastiques, un espace bien délimité et caractérisé, ainsi Deleuze nous décrit-il « ce qu'il y a » en face de nous, sur la surface plane et autonome de l'œuvre. Et « ce qu'il y a » peut se décrire dans les termes d'une sorte de grammaire des formes. Ainsi la surface du tableau de Bacon peut-elle se décrire comme la stricte combinaison de deux formes identifiées par les historiens et théoriciens de l'art. Tout d'abord, la coexistence sur le tableau de la figure, de l'aplat qui fait fond et du rond qui les unit et les sépare

1. G. Deleuze et F. Guattari : *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Editions de Minuit, p. 155.

2. G. Deleuze, *Logique de la sensation*, Editions de La différence, t. 1, p. 37.

3. *Ibid.*, p. 9.

en même temps, c'est la restitution d'un espace haptique : un espace de connexion du voir et du toucher sur un même plan. C'est cet espace qui caractérise, selon Riegl, le bas-relief égyptien. Seulement, dans cet espace, le contour a pour fonction d'essentialiser la figure qu'il encercle. Le problème est alors de définir un espace qui ait la planéité haptique, mais qui soit délivré de cette fonction essentialisante.

Ce problème est résolu formellement par une opération qui porte sur le contour. Sa ligne vient s'identifier, chez Bacon, à une autre ligne, appartenant à la logique d'une autre forme : la ligne gothique septentrionale de Wörringer, cette ligne qui s'incurve, se brise, se brouille, change de direction. Cette ligne inorganique désorganise la fonction du contour essentialisant. Elle le plonge dans le monde de l'accidentel pour en faire un lieu de tension, d'affrontement, de déformation des autres éléments. La surface baconienne se définira alors comme une combinaison spécifique de formes : l'espace haptique « égyptien » de Riegl désorganisé par l'identification de son contour à la ligne septentrionale de Wörringer.

On peut ainsi définir une formule de tableau dans une grammaire générale des formes. Mais comment comprendre alors que cet agencement de plans et de lignes, défini par des critères stylistiques prenne le nom d'une maladie mentale : l'hystérie. Je dis « maladie mentale ». Mais il y a toute une tradition de pensée pour laquelle l'hystérie n'est pas une maladie quelconque. Elle est, spécifiquement, la maladie qui s'oppose au travail de l'œuvre, qui l'empêche d'exister comme chose autonome, en retenant prisonnières dans le corps de l'artiste les puissances qui devaient objectiver et autonomiser l'œuvre. Je pense ici à ce que Flaubert dit de son *Saint Antoine* : la puissance qui devait faire consister le bloc de marbre de l'œuvre a inversé sa direction. Elle est allée vers l'intérieur au lieu d'aller vers l'extérieur. Et, en allant vers l'intérieur, elle s'est liquéfiée. Elle a coulé en Flaubert comme maladie nerveuse. Ainsi l'hystérie est proprement l'anti-œuvre. Elle est la passion ou l'effusion nerveuse qui s'oppose à la puissance athlétique et sculpturale des muscles.

Comment comprendre alors que le « se tenir en soi » de l'œuvre puisse s'identifier à l'hystérie ? Retournons, pour cela, aux premières lignes de *Logique de la sensation*. Le rond, l'ovale, le parallélipède formels ont en fait une fonction bien précise :

isoler la figure : l'isoler non pas pour l'essentialiser, comme le contour égyptien, non pas pour la spiritualiser comme la mandorle byzantine, mais pour l'empêcher d'entrer en contact avec d'autres figures, de devenir l'élément d'une histoire. Et il y a deux manières de devenir élément d'une histoire : il y a le rapport externe de ressemblance, le rapport du personnage figuré à ce qu'il représente. Et il y a les liens que, sur la surface même de l'œuvre, une figure entretient avec d'autres figures.

Ces deux manières définissent en fait les deux faces d'un même modèle : le modèle représentatif aristotélicien, tel que le fixe la *Poétique*. Représenter veut en effet dire deux choses. Premièrement, l'œuvre est imitation d'une action. Elle fait reconnaître par sa ressemblance quelque chose qui existe en-dehors d'elle. Deuxièmement, l'œuvre est l'action de représenter. Elle est enchaînement ou système d'actions, agencement de parties qui s'ordonnent selon un modèle bien défini : l'agencement fonctionnel des parties d'un organisme. L'œuvre est vivante en tant qu'elle est un organisme. Cela veut dire que la *tekhnè* de l'œuvre est à l'image de la nature, de la puissance qui trouve dans l'organisme vivant en général, et dans l'organisme humain en particulier, son accomplissement.

Le modèle classique de l'autonomie de l'œuvre consiste à dissocier le modèle aristotélicien, à faire jouer la consistance organique de l'œuvre contre sa dépendance mimétique, la nature puissance d'œuvre contre la nature modèle de figuration. Un véritable affranchissement de l'œuvre suppose alors la destruction de cette organicité qui est la seconde ressource de la représentation. Hystériser l'œuvre, ou faire œuvre de l'hystérie, voudra dire défaire cette organicité latente dans la définition même de l'« autonomie » de l'œuvre. Cela voudra dire rendre malade cette nature qui a l'autonomie organique comme *telos*. L'œuvre picturale devra alors être pensée comme une maladie de la nature organique et de la figuration qui imite sa puissance. Ce que les éléments de la grammaire formelle évoquée constituent, c'est en fait une mise en crise, la maladie d'une nature. Ils dessinent la scène d'un combat ou d'une crise. Le contour baconien est ainsi une piste, un ring, un tapis de gymnastique. Il est le lieu d'un combat : le combat de la peinture contre la figuration. Aussi bien les éléments du « code formel » ont-ils été soigneusement tordus par Deleuze pour organiser ce ring. Témoin la manière dont il change la

signification des analyses de Wörringer. Chez celui-ci, la ligne était idéalité, puissance d'ordre. Même la ligne gothique avait une double fonction. Elle traduisait une angoisse et un désordre, mais aussi elle les corrigeait en manifestant une puissance vitale idéale. Chez Deleuze, à l'inverse, la ligne devient la puissance du chaos qui entraîne toute forme, la puissance du devenir-animal qui défait la figure humaine, la mise en catastrophe de l'espace figuratif. Le contour dessine alors un champ clos au centre d'une double poussée : autour de lui, l'aplat fait monter vers la figure les puissances du chaos, les forces non-humaines, non-organiques, la vie non-organique des choses, qui viennent gifler la figure. En son intérieur, la figure elle-même cherche à s'échapper, à se désorganiser, à se vider par sa tête pour devenir corps sans organes et aller rejoindre cette vie non-organique. Ainsi le « se tenir en soi » apollinien de l'œuvre est bien plutôt une hystérie dionysiaque : non pas l'écoulement des puissances d'œuvre dans le corps de l'artiste mais l'écoulement dans l'œuvre des données figuratives que l'œuvre a pour travail de défaire.

L'« hystérie » de l'œuvre définit le travail de défiguration propre à l'œuvre dans une double opposition. Elle s'oppose explicitement à une esthétique organique du beau. Mais ce n'est pas pour la remplacer par une esthétique négative du sublime, de l'inégalité du sensible à l'Idée. Que ce combat engage, à travers la description de l'œuvre, le statut de la pensée en général, c'est ce que montre l'autre nom donné par Deleuze au combat « hystérique » de la défiguration : il l'appelle justice. Et à la justice elle-même, il donne un nouveau nom : il l'appelle désert. C'est ainsi que le chapitre 5 de *Logique de la sensation* décrit le terme du mouvement par lequel la figure s'échappe vers la structure moléculaire de la matière : « Il faudra aller jusque-là afin que règne une justice qui ne sera plus que Couleur ou Lumière, un espace qui ne sera plus que Sahara »<sup>1</sup>. L'œuvre rend justice et la justice s'origine en un certain lieu. Même si l'association de la justice et du désert évoque d'abord l'Antigone de Hölderlin, Il me semble impossible de ne pas entendre ici l'écho d'un autre discours sur la justice et son lieu. je veux parler bien sûr de Platon et du livre VII de la *République*. A quoi s'agit-il, chez Deleuze comme chez Platon, de rendre justice ? On peut répondre : au sensible comme tel. Il s'agit

1. *Ibid.*, p. 23.

de dire quelle est sa vraie mesure. Chez Platon la mesure vraie s'appelle Idée et l'idée a un ennemi : les *doxaï*. La doxa, c'est la justice que le sensible se rend à lui-même dans l'ordre courant des choses. Il faut donc sortir de la caverne, de la doxa, du sensible pour atteindre le lieu d'où le sensible reçoit sa mesure, quitte à ce qu'il s'y évanouisse. Or chez Deleuze la justice a même ennemi : la doxa, l'opinion, la figuration. Pas plus que l'esprit chez Platon, la toile du peintre n'est blanche, en attente de ce qui doit la remplir. la toile est surpeuplée, recouverte par les données figuratives, c'est-à-dire pas simplement les codes figuratifs picturaux mais les clichés, la doxa, le monde des ombres sur le mur. Les « données figuratives » ou la doxa, qu'est-ce que c'est ? C'est le découpage sensori-moteur et signifiant du monde perceptif tel que l'organise l'animal humain lorsqu'il se fait centre du monde ; lorsqu'il transforme sa position d'image parmi les images en *cogito*, en centre à partir de quoi il découpe les images du monde. les « données figuratives », c'est aussi le découpage du visible ; du signifiant, du croyable tel que l'organisent les empires, en tant qu'actualisations collectives de cet impérialisme du sujet. Le travail de l'art est de défaire ce monde de la figuration ou de la doxa, de dépeupler ce monde, de nettoyer ce qui est par avance sur toute toile, sur tout écran, de fendre la tête de ces images pour y mettre un Sahara.

Aller vers la justice, c'est aller vers ce qui donne la vraie mesure du sensible, le monde de « l'Idée ». Et, bien sûr, chez Deleuze, la vérité n'est pas l'idée derrière ou au dessus du sensible. La vérité est le sensible pur, le sensible inconditionné qui s'oppose aux « idées » de la doxa. le sensible inconditionné est ce qui s'appelle justice ou désert. L'œuvre est marche au désert. Seulement le désert justicier atteint, le terme de l'œuvre, c'est l'absence d'œuvre, la folie. « Il faudra aller jusque là » dit Deleuze. Mais, à la vérité, là où le désert justicier, le terme de l'œuvre, est atteint, ce qui se présente en fait, c'est l'absence d'œuvre, la folie. « Il faudra aller jusque là ». Mais l'œuvre n'irait jusque là qu'à s'annuler. Le théâtre de l'œuvre est alors celui d'un mouvement retenu sur place, d'une tension et d'une station – au sens aussi où l'on parle des stations d'un chemin de croix. L'œuvre est le chemin de croix de la figuration que manifeste la figure giflée comme un christ aux outrages. Mais justement elle retient sur place la figure giflée et qui veut s'enfuir. L'œuvre est une station sur le chemin

d'une conversion. Son hystérie est schizophrénie maintenue dans le cadre où elle fait encore œuvre et allégorie du travail de l'œuvre.

En un sens, le livre sur Bacon n'est que cela : une vaste allégorie du travail de l'œuvre. Le privilège de Bacon, le privilège de l'expressionnisme au sens large dans l'esthétique picturale deleuzienne est de montrer et d'allégoriser le moment de la métamorphose, de montrer l'art en train de se faire – hystériquement – dans son combat avec les données figuratives. L'œuvre est d'abord chez Deleuze allégorie de l'œuvre. Elle montre son *telos*, son mouvement et sa retenue. La figure chez lui est en même temps la *formule* d'une transformation et son allégorie. Et son jugement sur la figure est lié à sa capacité de devenir formule et effigie qui opère et allégorise en même temps le mouvement de la fuite retenue.

On peut penser ici à la manière dont, dans le livre sur le cinéma, la limite de l'image-mouvement et la genèse de l'image – temps s'emblématisent dans deux effigies, deux visages de femmes, de « folles » : le visage de la femme du *Faux coupable* d'Hitchcock, interprétée par Vera Miles et celui d'Irène dans *Europe 51* de Rossellini, interprétée par Ingrid Bergman. L'un et l'autre visage témoignent de ce passage : la femme du *faux coupable* qui sombre dans la schizophrénie à la suite de l'injuste inculpation de son mari et la grande bourgeoise d'*Europe 51*, qui devient « folle » aux yeux du monde qu'elle déserte pour les ouvrières et les prostituées, se retirent de l'univers de la doxa et de la justice. Elles vont vers l'autre justice, celle du désert, d'Antigone, de la pétrification et de l'enfermement. Seulement Hitchcock, l'aristotélécien, se dérobe à ce passage de l'autre côté qui engloutit le bel édifice de l'image-mouvement et de la fable bien construite. Rossellini, lui, franchit le pas, fait le cinéma qu'appelle ce visage.

Mais comment est-ce que Deleuze marque le passage ? En faisant d'Irène une effigie allégorique. Toute la puissance de l'effigie tient dans les mots que prononce Irène, revenant de l'usine : « J'ai cru voir des condamnés ». Par là elle devient l'allégorie de l'artiste : celui qui est allé au désert, qui a vu la vision trop forte, insoutenable et qui ne sera, dès lors, plus jamais accordé au monde de la représentation. Deleuze ne nous montre pas l'image-temps, il nous désigne un visage qui allégorise ce qu'elle signifie : le non-raccord, le désaccordement des données sensibles. Tout se

passé comme si plus l'art s'approchait de sa vérité, plus il devenait allégorie de lui-même et plus la lecture en devenait allégorique. Tout se passe comme si le propre de l'art était d'allégoriser la traversée vers le vrai du sensible, vers le spirituel pur : le paysage qui voit, le paysage d'avant l'homme, ce que précisément l'homme ne peut décrire.

A partir de là, il est possible de situer la pensée de Deleuze dans le destin de l'esthétique comme figure de pensée. Il est possible de rapporter sa critique de la figuration et de l'organicité à ce que l'esthétique veut dire en soi. Que veut dire « esthétique », dans le surgissement de cette notion, tel qu'il s'effectue entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup> ? Cela veut dire d'abord, négativement, la ruine de la poétique. La poétique, c'était le mode de vérité régissant les œuvres dans l'univers de la représentation. L'univers de la représentation est gouverné par le double ressort du principe mimétique que nous avons rappelé : l'œuvre produit une ressemblance. Mais aussi l'œuvre est elle-même une ressemblance, en tant qu'elle constitue un organisme, un logos, un « beau vivant ». La *tekhnè* de l'œuvre prolonge la nature, la *phusis*, le mouvement qui accomplit la vie en organisme. Elle est une production normée par cette autre production qu'est la *phusis*, puissance commune de vie, d'organisme et d'œuvre. A l'encontre, l'esthétique met en son centre non plus l'œuvre, mais l'*aistheton*, le ressenti. D'où le paradoxe qui semble marquer originairement l'esthétique. Alors que l'effondrement des normes de la représentation ouvre en droit la royauté de l'œuvre et de la puissance d'œuvre, l'esthétique, de par son nom même, noie l'œuvre dans une pensée du sensible, privilégie l'affect, et un affect qui est celui du récepteur ou du spectateur. On sait comment Hegel règle la chose au début des *Leçons sur l'esthétique*. Il déclare le mot évidemment impropre, portant la marque d'une époque révolue : le temps de Burke et de Hume où l'on expliquait les œuvres à partir d'une psychologie empirique de la sensation. Mais le mot étant entré dans l'usage, peu importe son origine et on peut l'employer sans problèmes pour désigner la théorie du bel art.

Or ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Le mot n'est pas un anachronisme ou une impropriété. Esthétique désigne bien un changement de perspective : quand la pensée de l'œuvre ne renvoie plus à une idée des règles de sa production, elle est subsumée sous autre chose : l'idée d'un sensible particulier, la présence dans le

sensible d'une puissance qui excède son régime normal, qui est et n'est pas de la pensée, qui est de la pensée devenue autre qu'elle-même : du produit qui s'égale à du non-produit, du conscient qui s'égale à de l'inconscient. L'esthétique fait de l'œuvre la manifestation ponctuelle d'une puissance d'esprit contradictoire. La théorie kantienne du génie la définit comme une puissance qui ne peut rendre compte de ce qu'elle fait. Le *Système de l'idéalisme transcendantal* de Schelling fixe le paradigme du produit qui rend équivalents le conscient et l'inconscient. Hegel fait de l'œuvre la station de l'esprit hors de soi : l'esprit y est présent comme animation de la toile ou sourire du dieu de pierre. L'œuvre est un sensible séparé des connexions ordinaires du sensible qui vaut désormais comme manifestation de l'esprit, mais de l'esprit en tant qu'il ne se connaît pas lui-même. L'esthétique naît comme mode de pensée lorsque l'œuvre est subsumée sous la catégorie d'un sensible hétérogène, l'idée qu'il y a une zone du sensible qui se sépare des lois ordinaires de l'univers sensible et témoigne de la présence d'une autre puissance. C'est cette autre puissance – la puissance de ce qui, à même le sensible, sait sans savoir – à laquelle on peut donner le nom d'esprit ou, comme Deleuze, de « spirituel ». Il n'y a pas à lui donner de détermination plus précise que celle-ci : l'idée d'une zone du sensible qualifiée par l'action d'une puissance hétérogène qui en change le régime, qui fait que le sensible est plus que du sensible, qu'il est de la pensée, mais de la pensée dans un régime singulier : de la pensée autre qu'elle-même, du pathos qui est du logos, de la conscience qui s'égale à de l'inconscient, du produit qui s'égale à du non-produit. L'esthétique est la pensée qui soumet la considération des œuvres à l'idée de cette puissance hétérogène, puissance de l'esprit comme flamme qui illumine ou brûle tout aussi bien.

A partir de là, cette puissance dans le sensible de la pensée qui ne pense pas peut être conçue selon deux schémas alternatifs. Le premier souligne l'immanence du logos dans le pathos, de la pensée dans ce qui ne pense pas. La pensée s'incarne, se laisse lire dans le sensible. C'est le modèle romantique de la pensée qui va de la pierre et du désert à l'esprit, de la pensée déjà présente dans la texture même des choses, inscrite dans les stries du rocher ou du coquillage et s'élevant vers des formes toujours plus explicites de manifestation. Le second à l'inverse saisit l'esprit à ce point d'arrêt où l'image se pétrifie et renvoie l'esprit à son désert. Il

souligne l'immanence du pathos au logos, l'immanence dans la pensée de ce qui ne pense pas : la « chose en soi » schopenhauerienne, le sans-fond, l'indifférencié ou l'obscur de la vie pré-individuelle.

L'esthétique hégélienne a beau marquer sa distance avec la géologie romantique de l'esprit, elle n'en illustre pas moins exemplairement le premier mouvement : l'œuvre y est la station de l'esprit hors-de-soi : l'esprit qui se manque lui-même dans l'extériorité mais, en se manquant, fait la réussite de l'œuvre, depuis la pyramide qui cherche vainement à le contenir jusqu'au poème qui le porte à la limite de toute présentation sensible, en passant par l'*acmé* de l'art grec où il se donne sa figure sensible adéquate. L'esthétique est l'histoire des formes de la coïncidence entre l'espace de la représentation artistique et l'espace d'une présentation de l'esprit à lui-même dans le sensible. La mort de l'art marque le moment où l'esprit n'a plus besoin pour se présenter à lui-même des formes extérieures de la représentation. Cela veut dire que l'espace de la représentation n'est plus un espace de présentation. Que devient-il alors ? Il devient image de monde, *doxa* platonicienne ou *bêtise* flaubertienne. La question de la modernité esthétique, celle d'un art d'après la mort de l'art se formule alors dans les termes suivants : affirmer la puissance de la présentation artistique contre la *doxa* représentative, la puissance de l'esprit qui s'égale à son autre – la nature, l'inconscient, le mutisme – dans les conditions d'une course de vitesse avec ces machines de *doxa*, ces machines à images de monde qui font d'Apollon, déjà au temps d'Hölderlin, le dieu des journalistes ; ces machines qui s'appellent journal ou télévision. Le programme esthétique de l'art voudra dire alors : inverser la direction d'esprit qui va de l'art à la *doxa*, faire de l'œuvre la reconquête du spirituel perdu dans ce mouvement, faire du « spirituel » l'inverse de la puissance classique d'incarnation et d'individualisation. Le destin de l'œuvre se trouve alors suspendu à l'autre figure du « spirituel » : l'immanence dans la pensée de ce qui ne pense pas, le sans-fond de la vie indifférenciée, non-individuelle, la poussière des atomes ou des grains de sable ; le pathique sous le logique ; le pathique à son point de repos, d'a-pathie.

C'est alors sous forme de tâche ou de combat que se présente le projet d'égaliser la puissance de l'œuvre à celle d'un sensible pur, d'un sensible a-signifiant. Le processus de dé-figuration analysé

par Deleuze dans la peinture de Bacon est identique, par exemple, au nettoyage opéré par Flaubert, défaisant, ligne après ligne, les les conjonctions grammaticales et les inférences sémantiques qui font la consistance ordinaire d'une histoire, d'une pensée, d'un sentiment. Ce nettoyage a une finalité précise : égaliser la puissance de la phrase à celle d'une sensibilité qui n'est plus celle de l'homme de la représentation, qui est celle du contemplateur devenu l'objet de sa contemplation : mousse, caillou ou grain de sable. Ce nettoyage remplace une bêtise ( la sursignification à somme nulle de la doxa) par une autre bêtise : l'a-signifiante du vide, de l'infini, le grand flot indifférent qui roule et brasse les atomes. De même Proust lie la puissance d'œuvre à l'expérience d'un sensible soustrait à ses conditions, à ce moment de craquement de tous les repères où deux mondes viennent s'accoupler. Monde du sensible pur, du sensible senti par les pierres, les arbres, le paysage ou le moment de la journée. On connaît l'idéal du livre rêvé par le jeune Proust : le livre fait de la substance de quelques instants arrachés au temps, le livre fait de « gouttes de lumière », de la substance de nos minutes les plus belles.

Le problème est qu'avec cette substance pathique on n'écrit pas de livre. Et le livre doit se faire par construction d'une fable analogique, d'une fable construite pour faire ressentir le même affect que celui de ce pur sensible qui pense peut-être mais, à coup sûr, n'écrit pas. Le livre flaubertien est la construction intentionnelle d'une nature identique à la nature incréée qui ne relève d'aucune intention. Le livre proustien est la construction d'une intrigue organique qui enclôt les moments épiphaniques : une fable de la découverte de la vérité – de la vérité pensée selon le modèle moderne de la vérité, fixé une fois pour toutes par Hölderlin, la vérité comme erreur devenue. L'œuvre moderne prend la figure d'un objet paradoxal. Elle est l'inclusion d'une vérité esthétique, d'une vérité du sensible pur, du sensible hétérogène dans une poétique aristotélienne : l'intrigue de savoir et de fortune qui passe par la péripétie et la reconnaissance. Le livre de Proust présente cette figure exemplaire d'inclusion d'une affaire schopenhauerienne – le craquement du monde de la représentation – dans une intrigue aristotélico-hegelienne de la vérité comme devenir de l'erreur.

L'analyse de Deleuze s'inscrit alors dans le destin de l'esthétique comme mode de pensée, dans le destin de l'œuvre moderne liée à ce sensible pur, en excès par rapport aux schèmes de la doxa

représentative. Elle s'établit dans ces zones où la pitié – c'est-à-dire la sympathie avec la vie in-inindividuelle, voisine avec la folie, avec la perte de tout monde. Deleuze a affaire avec l'œuvre moderne comme œuvre contradictoire où l'élément pathique, la pensée-arbre ou la pensée-caillou, vient défaire l'ordre de la doxa mais où cet élément pathique est lui-même inclus, racheté dans une organicité et un logos de type nouveau. Il dénonce ce compromis, il essaie de l'annuler, de reconstruire l'œuvre moderne en sorte en qu'elle suive une seule logique ou anti-logique. Exemple est, à cet égard, son corps à corps avec l'œuvre proustienne qui lui fait donner à son livre une suite et une suite à la suite. Comme s'il fallait sans cesse ramener Proust à la pureté d'un modèle anti-organique. « On chercherait en vain chez Proust les platitudes sur l'œuvre d'art comme totalité organique »<sup>1</sup>, nous dit-il. On les chercherait peut-être en vain mais on les trouverait à coup sûr. Deleuze, lui, ne veut rien savoir de l'insistante organicité du schéma proustien. Il ne veut rien savoir du devenir de l'erreur, de la réunion finale des côtés et de l'équilibre des arches. Il revient une seconde fois sur Proust comme pour détruire ce qu'il avait laissé subsister, pour construire le modèle de l'antilogos proustien : l'œuvre faite de morceaux assemblés, de boîtes et de côtés non communicants. Il s'agit pour lui, en somme, de rendre l'œuvre de Proust cohérente, de rendre l'œuvre moderne, l'œuvre du temps de l'esthétique, cohérente avec elle-même. De là ce combat avec l'œuvre, qui s'émblématise à son tour dans la représentation de l'œuvre comme combat. Deleuze accomplit le destin de l'esthétique en suspendant toute la puissance de l'œuvre au sensible « pur ». Il achève la cohérence de son retournement anti-logique. Reste la question : achever le destin de l'esthétique, rendre cohérente l'œuvre moderne incohérente, n'est-ce pas détruire sa consistance, n'est-ce pas en faire une simple station sur le chemin d'une conversion, une simple allégorie du destin de l'esthétique ? Et ne serait-ce pas le paradoxe de cette pensée militante de l'immanence que de ramener sans cesse la consistance des blocs de percepts et d'affects à la tâche interminable d'imaginer l'image de la pensée ?<sup>2</sup>

1. *Proust et les signes*, P.U.F., p. 138.

2. Une première version du présent texte a été présentée à l'occasion de l'Homage à Gilles Deleuze organisé au Musée du Jeu de Paume le 30 mars 1996 à l'initiative de Christophe Jouanlanne.