

Herman Parret

La deixis de l'expérience esthétique

In : Amir Biglari (dir.), *Les déictiques à l'épreuve des discours et des pratiques*, Paris, 2019, à paraître.

L'expérience esthétique est, de par ses plaisirs et ses peines, ce privilège qui s'inscrit dans notre corps, en rupture avec la banalité du quotidien, en se détachant d'autres sphères existentielles telle que le pratique, le politique, le scientifique, le religieux. Que l'expérience esthétique ait son autonomie et doive être sauvegardée de multiples réductionnismes, mais que, en même temps, comme dirait Kant, l'abîme entre territoires existentiels doive être franchi par des ponts, est une double exigence. La *présence* dense et surplombante de l'œuvre d'art nous *touche, vitalemment*. *Présence, touche, vie*, en effet, seront les trois termes-clé qui rythment toute conception de l'expérience esthétique. Que l'expérience esthétique soit marquée par le plaisir et par quelque peine, ne doit pas étonner. Ce sont le plaisir et la peine de l'amour. Amour, parole de poète, est un mot qui grince sous la plume du philosophe. Et pourtant, l'ambiance de l'art, c'est l'amour. La requête de l'art est une demande d'amour. Et les amoureux de l'art sont de grands amoureux tout court: l'amour de l'art implique, génère le *nous tous*. D'aucuns s'inquiéteront que l'on a sombré d'emblée dans la spéculation, dans le sentimentalisme. Mais tenez compte au moins du fait que cette éthico-esthétique n'invoque aucun récit idéologique. Il convient d'éviter les grands mots, les brillants discours de justification. L'amour est dans ces tout petits mots que sont les déictiques. Il faut aimer les déictiques. L'art est dans la deixis. L'art est présence et nous touche vitalemment en tant que triangulation déictique. L'art est la mise en relation amoureuse d'un Je, d'un Tu et d'un Nous. Essayons de comprendre.

Deixis

Voici, vois ceci, vois ici et maintenant, non pas regarde-moi mais regarde et vois notre triangulation, dans sa contingence et sa singularité: *vois qu'ici/maintenant est le ceci d'un Je/Tu/Nous, vois qu'ici/maintenant je suis, vous êtes, nous sommes*. Energétique d'un geste accueillant, mouvement de générosité, extériorisation de l'ego: moi aussi je suis dans ce triangle, tout comme vous, vous et moi en tant que nous. Et vous êtes celui à qui mon geste s'adresse, tu es ici/maintenant, au bout des doigts de ma main, tu es le corrélat singulier de ma motivation ostensive. Il se fait que dans la deixis il n'y pas de référent stable, éternel, transcendantal,

transparent. Les positions déictiques n'ont pas de substance sémantique, et la grammaire des déictiques ne comporte qu'une *règle formelle*: qui dit/indique Je, Tu, Nous, dit/indique l'opacité et la contingence d'un être-ensemble triangulaire, événement sans durée, présence éphémère. Pas d'expérience esthétique qui ne soit singulière et contrainte par la concrétude du *ceci* triangulaire qui ne se laisse déduire, ni prédire, ni généraliser. C'est ainsi que l'expérience esthétique n'est pas un jugement qui « détermine » la qualité « objective » d'une œuvre d'art - sa beauté, son utilité -, mais bien plutôt l'appréciation *in vivo* d'un *ceci* triangulaire. C'est évidemment Kant qui nous a conduits à ce propos copernicien.

Benveniste, le linguiste par excellence de la deixis, place le triangle déictique au cœur du langage. Ce n'est pas que l'œuvre d'art « parle » - on y arrive dans un instant - mais la triangulation du *Voici* artistique est au moins analogique à celle de la deixis énonciative. Juste un mot à ce propos. Nous retenons de la théorie des « instances de discours » de Benveniste que les déictiques sont des signes mobiles, libres, nomades, qui peuvent être assumés par chaque locuteur à condition qu'il ne renvoie à chaque occasion qu'à l'instance de son propre discours. Et ainsi les déictiques ont pour vocation d'ouvrir dans le mur, dans la prison du langage, une fenêtre sur le monde. En ouvrant cette fenêtre subjectivée sur le monde, le sujet énonçant assume pour son compte le langage entier, tout comme l'œuvre d'art se présentant comme un *Je*, assume en effet l'art en général. Autre similitude: le *Je* d'énonciation se projette dynamiquement vers un *Tu*, il l'interpelle, il s'adresse à un *Tu* dans une situation *in vivo* contingente et singulière. Benveniste exclut le *Il* du système énonciatif, le *Il* ou le *Eux* étant le « domaine de la troisième personne ou de la non-personne ». Le *Nous* s'enracine en fait dans la relation de *Je* et *Tu*. Il faudra revenir amplement sur ce chaînon crucial d'une éthico-esthétique. En somme, la théorie des instances énonciatives de Benveniste nous a paru une heuristique intéressante pour la saisie de ce qu'il en est de la triangulation artistique.

Toutefois, si analogie il y a, un *caveat* en montre les limites. C'est que l'œuvre d'art ne *parle* pas, n'énonce rien, ne raconte rien. Si l'œuvre d'art, en se présentifiant, « fait signe », pointe ostensivement vers un *Tu*, elle n'articule aucune parole. Il est vrai que les triptyques médiévaux racontent en feuilleton des histoires, tout comme David et Delacroix exhibent une diégèse historique et mythologique. Tout change, d'évidence, avec l'artiste par qui commence l'art de la modernité. Même si Manet est le « peintre de la vie moderne », selon le mot célèbre de Baudelaire, il ne l'est pas en narrateur. La rupture moderniste met un point final à la linéarité discursive, à l'emprunt narratologique, à l'impact textuel sur les arts. En appliquant l'adage wittgensteinien : l'œuvre d'art n'énonce rien, ne *parle* pas, ne *dit* rien, mais *montre*. L'interpellation, l'invitation, l'adresse à *Tu* est un geste plus qu'une parole. Ce n'est pas que l'on échappe ainsi à l'anthropomorphisme. L'œuvre d'art moderniste n'est pas douée de parole et de voix mais de *vie* et de *geste*. Le respect pour l'objet d'art, l'admiration, l'amour, l'humanise.

Même l'urinoir de Duchamp, en tant qu'œuvre d'art, est doué de vie et est demandeur d'amour. C'est que l'urinoir, depuis que Duchamp a statué « Ceci est de l'art », n'est pas un *Il*, une troisième personne, une non-personne, dans les termes de Benveniste, mais un *Je* qui puise la force de son geste interpellatif dans sa relation triangulaire même avec un *Tu* et un *Nous*. L'œuvre d'art échappe au statut de la non-personne en se constituant comme une première personne, un *Je*, à partir de la seconde personne, un *Tu*. Le *Nous* alors est l'entrelacs, pour parler avec Merleau-Ponty, d'un *Je* et d'un *Tu*. Si on accepte une telle organisation de la deixis artistique, on supportera mieux l'anthropomorphisme à première vue naïf dans des expressions comme « la vie de l'œuvre d'art », « l'art nous touche ». Il y a une relation miroitante, réfléchissante et réversible entre l'œuvre d'art se présentant comme *Je* et le sujet qui en est touché, ce *Tu* interpellé. C'est ainsi que le miroir qui fait réfléchir la personne d'en face, peut être dit vivant d'une vie « empruntée » au sujet miroité. La haute productivité déictique des miroirs est due au fait que le miroir court-circuite la troisième personne: « les miroirs s'adressent à nous si nous nous adressons à eux ». Et, en fin de compte, toutes les œuvres d'art sont des miroirs. L'entrelacs de l'œuvre d'art se présentant comme un *Je* miroitant un *Tu* interpellé et miroité, cet entrelacs narcissique ne génère jamais aucune autotransparence du sujet. Le maître de Vienne nous a renseignés: nous avons un inconscient. Ces miroirs qui nous regardent sont troublés, opacifiés. Pourtant c'est sur ce fond disphorissant d'une opacité de principe, de la menace d'une non-relation du *Je* et du *Vous* que nous sommes invités à trianguler davantage. Comment injecter amour et paix dans cet entrelacs du *Je/Tu* obscurci et troublé? Il faut compléter la triangulation et soumettre l'entrelacs du *Je/Tu* au pouvoir du *Nous*. Quel *Nous*, quel pouvoir?

D'abord, et brièvement, quel pouvoir? Se présenter en énonçant *Voici*, même avec le geste de l'accueil, les mains ouvertes en offrande, est certainement moins repoussant qu'énoncer *Voilà*, déictique de la distanciation. Mais que l'on ne s'y méprenne: *Voici* aussi s'énonce à partir d'un lieu de pouvoir, une position d'autorité instaurant de l'asymétrie dans le triangle déictique. Le philosophe américain Donald Davidson a profondément analysé comment n'importe quelle interaction communicationnelle est dominée par le principe de la *First Person Authority*. C'est évident pour tous les actes de discours qui tiennent leur sémantique de la soi-disant formule performative: J'affirme que p, je désire que p, je crois que p, je promets que p. *Je* prend nécessairement l'initiative stratégique, c'est *Je* qui organise le monde des faits, des croyances et des désirs en invitant l'autre, par persuasion, manipulation ou séduction à participer au don que *Je* fait en énonçant *voici*. Une certaine critique des idéologies s'efforce de démanteler cette prétention du *Je* stratège jamais innocent. Cette critique note que dans la culture dominante *Je* est masculin et *Tu* féminin, et que *Voici* s'énonce nécessairement à partir d'un désir de soumission. Énoncer *Voici* est alors un acte de violence, voire un viol. L'œuvre d'art se présentant comme *Je*

a cette même autorité puisque derrière la présence de l'œuvre d'art on est en droit de soupçonner le Pouvoir des présentateurs: l'institution, le commissaire, l'artiste individuel même. L'autorité de l'œuvre d'art se présentant comme *Je* n'est pas *sui generis*, elle repose sur la toute-puissance des présentateurs. Marcel Broodthaers avait bien saisi cette logique en se déclarant lui-même directeur de son propre *Musée d'Art Moderne* sous le patronage de l'Aigle, symbole accompli de la toute-puissance. Le raisonnement était de bon sens: mieux vaut que l'artiste soit le présentateur de l'œuvre d'art que n'importe quel autre individu ou institution. Il est évident que cette stratégie noble, en fin de compte, n'abolit pas vraiment l'asymétrie déictique entre le *Je* et le *Vous*. Pour qu'il y ait amour sans esclavage et paix sans soumission entre *Je* et *Tu*, il n'y a qu'une Voie Royale: affaiblir le *Je* et renforcer le *Tu*. Chose facile à dire mais difficile à réaliser.

Reprenons notre souffle car la tâche est dure. Il s'agit de saisir comment la *présence* d'une oeuvre d'art nous touche vitalemment. Seule la triangulation peut apporter quelque solution. Comment coordonner la requête d'amour de *Je* et le don d'amour de *Vous*, et faire en sorte qu'il n'y ait pas de dérapages? Avant Nietzsche, le prêtre avait la clé du problème dans la poche de sa soutane. Dieu, troisième terme du triangle, par sa médiation pacifique et est source d'amour. C'était limpide mais ce type de triangulation est devenu définitivement inopérant. « Dieu est mort ». Dans ces temps post-nietzschéens, pour qu'il y ait amour et paix entre *Je* et *Tu*, il faut *Nous* comme troisième terme de la triangulation. On se déplace ainsi du fondement religieux du socle anthropologique vers le fondement artistique. Comment penser ce *Nous* sans qui - ou faut-il dire: sans quoi? - il n'y a pas d'expérience esthétique ni œuvre d'art? Ce *Nous* n'est pas *Eux* et *Moi*, ce qui serait une collectivité: « Nous les philosophes du monde... ». *Nous* est *Toi* et *Moi*, ce qui est une communauté: « Nous les amoureux... ». Ce statut communautaire du *Nous* exige par conséquent la contingence d'un face-à-face, la singularité d'un entrelacs sensible, un *voici* qui engage la présence charnelle d'un *Nous* et d'un *Moi*. Pour qu'il y ait un *Nous*, il faut qu'il soit incarné dans l'être-ensemble d'une première et seconde personnes. Mais ce *Nous*-là apparaît souvent dans son format minimal: *Nous-deux*. Ce passage à *Nous-tous* est extrêmement difficile à penser, et pourtant il est essentiel pour qu'on puisse achever la triangulation. Qui ou quoi est *Nous-tous* ? Kant pose, dans la *Critique de la faculté de juger*, un *Nous* transcendantal, un *Nous* qui fonctionne comme Idée, comme Idéal même, invoqué dans toute expérience esthétique que le sujet veut universalisable. L'idée du *Nous* est ainsi une nécessité qui guide et oriente l'âme dans sa recherche de beauté et de sublimité. Mais un *Nous* transcendantal n'est pas envisageable par les artistes. Le *Nous* qui clôture le triangle artistique ne peut être qu'un *Nous* « empirique ». S'agit-il d'un *Nous* comme effet d'un pacte social, d'une négociation, d'une rationalité argumentative, d'un consensus, un *Nous* style Ecole de Francfort? Absolument pas. Souvenons-nous que dans la triangulation artistique on ne parle pas, on vit, on touche, on montre. Il nous faut par conséquent quelque silence, pas d'argumentation ni de bavardage.

Clement Greenberg, référence incontournable de la doctrine moderniste, voit le *Nous* comme le pur résultat d'un pacte conventionnel. Et pourtant le pacte entre les humains ne génère pas un *Nous* de convention, ce n'est pas un accord sur des conventions « technico-esthétiques ». La contingence du pacte entre les humains n'a rien à voir avec la contingence des conventions technico-esthétiques constamment abandonnées et renégociées. Si le pacte communautaire est contingent, c'est qu'il repose sur la singularité charnelle de l'être-ensemble politique des humains. Le *Nous* communautaire n'est pas un *Nous* de convention. Il faut plus pour que le *Nous* soit communautaire, mais quoi? Ce *Nous* ne peut être que charnel, charnellement affectif, affectivement fusionnel. Fusion quand même où le différend ne s'efface pas, utopie dont la topologie doit être déromantisée. Mais ceci est déjà la fin de notre effort de triangulation. Tout en restant passablement proche de cette logique, il y en a une autre, superposable à celle-ci, qui mobilisera dès à présent notre intérêt: *présence, touche, vie*. L'oeuvre d'art par sa *présence* nous *touche, vitalement*.

Présence

Une oeuvre d'art a de la *présence*. Elle parvient à se présenter dans l'enchantement, elle est en permanente résurrection. Toute une gamme de « techniques », au sens noble et grec du terme, réalisent la présence d'une oeuvre d'art. Le terme de *présentoir* a d'ailleurs une portée variable. Le présentoir peut être une « technique » matérielle ou immatérielle de focalisation sur le *punctum*. Une « technique » sans doute moins noble puisqu'elle peut mener au dérapage éthique, est le *présentateur*. L'artiste, le musée, le commissaire d'exposition sont des présentateurs. Et essentiellement distincte de la *représentation* est la *présentation*, ou mieux la *présentification* - la mise-en-présence ou présentification, la dynamique monstratoire de rendre présent. Ce n'est évidemment que par abstraction que l'on parviendra à isoler la sphère de la présence des autres pôles de la triangulation (la touche, la vie) puisque la présence d'une oeuvre d'art est en même temps *cause et effet* de la touche vitale : la présence vous touche, et inversement, la qualité de présence est générée par l'intensité de la touche. J'ai été touché, *ceci* est de la présence. Qu'en est-il de la présence, non plus de ses « techniques » (présentoirs, présentateurs, présentifications) mais de son essence? Permettez-moi quelque philosophie à ce propos.

Le champ sémantique de « présence » s'organise autour du sens d'origine: est *présent* ce qui est là, *in vivo, hic et nunc*, dans une constellation déictique, ostensivement saisissable. Ainsi la présence est observable, sensible, pour la vue essentiellement mais également pour l'ouïe et les sens intimes, l'odeur, le goût et le toucher. La présence se dit aussi bien d'une personne que d'un fragment du monde, objet, état de fait, événement, et de l'oeuvre d'art, d'une symphonie de

Bruckner tout comme d'une vidéo de Gary Hill. Toutefois, ce sens d'origine s'éparpille dans toutes les directions. Une présence divine, mystique ou spirituelle n'est pas observable: elle est réelle mais pas matérielle. Une présence fantasmagique ou onirique est non matérielle et même pas réelle. Si la présence de Dieu connote son existence, la présence d'un fantôme ou d'une entité fictionnelle - la licorne, par exemple - ne dépend d'aucune prédication existentielle. La virtualisation d'une « présence » peut être plus radicale encore: on peut *présupposer* la présence du charbon ou du pétrole dans une telle région sans que cette présence ait été déterminée *de facto*. Présence non-présente, dans un sens, tout comme il y a des « présences trop présentes » comme sont les œuvres d'art: voici des présences qui marquent une allure, une prestance, une qualité qui consiste à s'emparer de l'esprit, à s'imposer fortement à l'attention, à *toucher vitalement*. Ainsi les présences sont pathémisées et jamais les corrélats d'états purement cognitifs. Si le monde est peuplé de présences, c'est que notre âme projette sa subjectivité et ses modalisations sur le monde, et fabrique ainsi des ontologies qui ne sont pas contraintes par la fonction d'existence. Il y a des présences sans existence, et, en tout cas, il y a des *degrés de présence* - des présences entrelacées avec des absences - tandis qu'il n'y a pas de degré d'existence. La présence couvre *carence, faute, manque, absence*, souvent, ou faut-il dire *nécessairement* ? La présence d'une œuvre d'art couvre et dévoile en même temps l'absence. Et une certaine temporalité. Le sens de « présence » comporte d'emblée la dimension *temporelle* : est présent le *ceci* qui est *maintenant*. Est présent ce qui se produit au moment de la touche, à l'époque où l'on vit. Présence et présent sont intimement liés, compte tenu que le présent est un temps-limite qui s'évanouit constamment et n'a pas de véritable extension. Cette tension entre présence et présent est un souci philosophique majeur, et la position que nous défendrons, est que c'est par le temps que l'on pense la présence, et non pas l'inverse. En outre, que « la présence soit présente » découle d'une subjectivité déjà pleinement temporalisée, ce qui nous amènera à méditer *le temps de la touche* lors de la « visite » de l'œuvre d'art, de son interpellation de *Vous*, tout comme la *temporalité de la vie* du *Nous* communautaire et politique.

En phénoménologie canonique - celle de Husserl - la présence est un noème visé par une intentionnalité. Pour Husserl, le noème est toujours une présence visible et la noèse un regard. Merleau-Ponty que nous suivons en la matière reformule radicalement la conception de la structure noético-noématique. Ce n'est plus l'intentionnalité qui conjoint noèse et noème, mais la *chair participative* qui les *confond*. A cette « confusion », Merleau-Ponty donne le nom d'*entrelacs*. Ce glissement de la conjonction noético-noématique vers la confusion, l'entrelacs, est rendu possible par un renversement dans la hiérarchie des sens: du visible au tangible, de la vue au toucher, du regard à la caresse. Entrelacs des tons, timbres, formes et couleurs du spectacle pictural, et de mon corps sensoriel, sous le signe du *Sensible en soi* que nous appelons *chair*.

Toutefois, cette confusion des chairs qui résulte de l'incarnation de la carnation n'épuise pas toutes les virtualités de la présence qui s'adresse par la touche au *Toi*. La présence d'une œuvre d'art est surtout « vécue » comme un *événement*. L'émergence du *Il y a*, la provocation de l'*événement* sont essentielles à l'expérience esthétique et à sa temporalité. Il suffit de scruter les moments exquis de surprise que l'on a tous vécus lors de la touche par une œuvre d'art. Il convient de s'ouvrir à la qualité de l'événement, d'être passible au *Il arrive* plutôt qu'à *ce qui arrive*. Quand Cézanne scrute la montagne Sainte-Victoire dans l'attente que naisse « la petite sensation », c'est pour qu'arrive la présence de la Sainte-Victoire comme un événement. C'est l'expérience esthétique de tout amoureux de l'art: l'œuvre d'art cesse d'être un objet de vue pour devenir un *événement* dans le champ visuel. Le contrôle des formes cesse d'être un souci, il s'agit de se mettre sous la dépendance d'une *matière*. Capter l'événement dans sa singularité ne requiert plus la synthèse des formes par l'imagination mais présuppose plutôt la faillite des synthèses. En effet, matière signifie *présence*. Cette matière n'expose ni message ni signification. Quand il y a présence-événement, quand l'événement *a lieu*, il y a césure dans l'espace-temps. Le temps de cette présence-événement n'est plus le temps de la maintenance de la présence mais le temps de la donation qui délivre la présence.

D'une certaine façon, les « techniques de la présence », les présentoirs, les présentateurs, les présentifications, ces techniques-là, dans leur globalité, risquent d'absorber la présence. Il nous semble pourtant que la franche présence est dans l'événement qui fait surgir les plans colorés de Mondrian, les fleurs de Richter, la sculpture morte de Duchamp. Le jaunâtre, blanc, gris et brun des natures mortes de Morandi, l'achrome de Manzoni, *devançant* notre âme, telle est la présence. Ce qu'il faut s'efforcer de réfléchir, c'est la singularité pure d'une saveur, d'un éclat, d'un ton, d'un timbre, en somme la *touche* du présent, son grain charnel. La touche furtive n'est pas un toucher plein - on y reviendra - mais le coup qui libère une modulation, une nuance. Une esthétique de l'événement devrait exclure le temps abstrait, le temps physique, le temps d'usage, tous ces temps qui nous permettent de formuler des jugements déterminants, qu'ils soient théoriques ou pratiques. Une telle esthétique de l'événement devrait respecter cette temporalité qui n'est pas le milieu, le contexte des événements mais la présence même en tant que temps présent vivant. La Présence, par conséquent, arrive comme un événement. Et l'œuvre d'art, issue de ce travail, est alors matière. Il s'agit d'assumer que le miracle peut surgir, le miracle des œuvres. L'irruption de l'œuvre est dramatique, on ne sait comment et pourquoi s'érige l'improbable événement de l'œuvre, artefact capable d'évoquer *la présence absolue*. L'œuvre fait trou dans l'espace-temps des perceptions et dans la raison des discours. L'inexplicable stupéfaction devant l'œuvre, nommé benoîtement « expérience esthétique », est une épreuve vécue aux confins de la singularité, en toute soumission à la Présence-événement. Si l'art ne nous procure pas le privilège d'un tel plaisir et d'une telle souffrance, cela ne vaudrait

vraiment pas la peine.

Touche

La Présence nous visite, nous interpelle, nous *touche*. Cette interpellation s'adresse au *Tu*, et c'est le *Moi* qui interpelle, ce corps et son blason aux cinq portes sensorielles grandes ouvertes. La demande de l'œuvre d'art est de se laisser toucher, de s'abandonner à l'évidence d'une présence. L'amour de l'art est la disposition de se laisser affecter par la touche. Il ne convient pas de renier que nous avons également un rapport intellectuel à l'art, qui enrichit notre expérience - mieux vaut avoir quelque connaissance encyclopédique quand on parcourt le musée - et ce bagage intellectuel peut s'associer synchrétiquement à l'émotion esthétique immédiate. Toutefois, le rapport amoureux est premier, et là on est dans le règne charnel de la touche. Le rapport à l'art est et reste amoureux, il faut se laisser toucher esthétiquement pour pouvoir juger si cette quelque chose qui vous touche, mérite d'être appelée « art ». La touche d'abord, le jugement ensuite.

Il faut dire un mot en ce lieu du refoulé de Clement Greenberg, grand défenseur de la *planéité (flatness)* et de l'*opticalité*. Cette axiologie a dominé mythiquement le discours moderniste et mené aux pires jugements. Refuser l'épaisseur en fonction de la planéité absolue, c'est refuser la *carnation* et la sensualité des matériaux. Soumettre la peinture à l'exigence d'une pure opticalité, c'est exclure dogmatiquement le *tact*, la *tactilité*, la *touche*. Le modernisme de Greenberg fait ainsi obstacle à toute triangulation: l'art greenbergien ne peut être qu'un art à la troisième personne. Heureusement, Greenberg n'a pas pu arrêter les conquêtes de l'art triangulaire, l'art de la *touche*. *Touche* est sans doute devenu un mot-fétiche et les artistes qui l'appliquent exemplairement comme Alberto Burri sont parmi les plus grands. Burri pratique l'*incarnation à la deuxième personne*. Gloire du tact et de la tactilité, dans la matérialité, dans la superposition des couches, dans l'expérience synesthésique: Burri nous fait sentir l'onctuosité de l'huile, la viscosité de l'émail. Tact infini du geste qui étire et accumule, peinture à l'échelle de la touche.

Il s'agit par conséquent, pour trianguler davantage et plus adéquatement, de saisir ce qu'il en est de la *touche*. Tout commence par la touche comme coup de pinceau, pression et retenue du geste d'une main qui se prolonge par cette prothèse qu'est le pinceau. Il y a de l'énigme dans la touche picturale, dans ce transfert de l'adresse, dans cette intercorporéité, ce tact réciproque, ce contact de la main prolongée en pinceau et du corps de la toile vivante. Il y a tout un jeu érotique d'ajustement des désirs dans cette ambiance tactile, un renversement constant entre la demande et le don, le quémandeur se transposant en donateur, le donateur en quémandeur. D'aucuns pourraient s'inquiéter d'un glissement conceptuel en ce qui concerne la nature du destinataire de

l'adresse. *Je* dans une première triangulation est l'artiste et *Vous* son médium, n'importe quel support de l'œuvre d'art, tandis que dans une seconde triangulation *Je* est l'œuvre d'art et *Vous* l'audience des amoureux de l'art. Il faudrait méditer l'homologation de ces deux types de triangles mais il y a de bonnes raisons pour l'accepter. L'hypostase du médium chez Greenberg cache une vérité première: le médium, c'est l'*Autre*, et si l'artiste s'acharne contre ou avec le médium, c'est que la toile est vivante comme un corps capable de demandes et de dons. Il s'agit bien d'un duel entre l'artiste et son médium, en somme d'un combat amoureux. Greenberg en parle en termes ouvertement polémologiques: le peintre capitule (*surrenders*) devant la toile, il s'avoue vaincu par la résistance physique et matérielle du médium. Kandinsky, illustrant trop bien la position greenbergienne, joue en redoutable mâle le jeu phallique en déclarant: « C'est ainsi que j'ai appris à me battre avec la toile, à la connaître comme un être résistant à mon désir, et à la soumettre à ce désir par la violence ». Greenberg et Kandinsky posent ainsi, sans vouloir le savoir, la question du rapport éthique avec l'autre. Structuralement, *Toi*, dans les deux triangles, est l'*Autre*, s'incarnant la première fois dans le médium, et la seconde dans l'audience des quémandeurs et donateurs de soins, d'attention et d'amour. Dans les deux cas, il s'agit de la touche, coup de pinceau, coup de marteau, coup de foudre, coup, en somme, qui ne laisse jamais indifférent, coup qui nous blesse dans le corps.

Il ne faut pas s'y méprendre: si le miroir et le regard réalisent l'adresse, c'est que tout de même le miroir et le regard sont charnels et à l'échelle de la touche. Le regard est dit par Merleau-Ponty « envelopper, palper, épouser les choses visibles », c'est dire que *le regard touche*. C'est bien ce que l'on présume d'un regard attentionné et amoureux. Il faut tout simplement nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, qu'il y a empiètement, enjambement entre le tangible et le visible. On ne discutera pas en ce lieu ce philosophème que Merleau-Ponty, à la suite de Husserl, a remarquablement traité. Il s'agit en fait d'une phénoménologie du toucher et de sa corporéité, mais la *touche* n'est pas le *toucher*. C'est pourquoi il faut se résoudre à cesser de phénoménologiser, car la touche est l'exode du toucher. C'est bien à cet adage qu'il fallait aboutir.

L'expérience esthétique est la trace de la touche. La touche est l'exode du toucher. Le temps de la touche est celui du *clin d'œil* (*Augenblick*). Husserl et Merleau-Ponty nous parlent excellemment de la main du toucher, en fait, de la main qui *caresse* et laisse ainsi des traces durables. La main autre que caressante est la main comme *stulos*, comme pinceau, à la manière des ballets chinois, à la manière également du *dripping* de Jackson Pollock. Lacan emploie pour le geste du peintre le terme de *suspension*. Peindre est un mouvement produisant des actes « suspendus ». Les traces de la *touche* sont toujours en suspension tandis que les traces de la *caresse* s'accumulent jusqu'à ce qu'elles deviennent ligne et surface et constitution d'un corps plein et homogène. *Plénitude* de la caresse, *choc* de la touche. La caresse incorpore le touché, la

touche rejette le touché. La caresse tend à la *fusion* maximale, la touche à la *jonction* minimale. La caresse est une sorte de glissement, de *recouvrement* (Husserl parle de *Deckung*) sur le fond du flux pur temporel unifiant les moments présents successifs dans une seule ligne continue et une surface homogène. Il est vrai que dans la caresse la chair n'est jamais intégralement constituée. La chair caressée est *source d'excédence*, excédante à elle-même puisque sa constitution est toujours incomplète. Dans les esquisses d'une telle chair, il y a toujours l'appel du suprasensible, de ce qui n'est pas encore senti ou ne l'est déjà plus, de ce qui peut-être ne sera jamais senti dans ce glissement, ce recouvrement du touché, infini, de la caresse. Toutefois, la touche est un autre type de rencontre entre la main et son touché, une rencontre qui se limite au *choc*, au *coup*, et l'événement ne parvient jamais à s'y constituer comme un noème stable, fiable, durable. La tendance à l'excédence y est neutralisée. La chair alors s'identifie comme pure contingence, imprésentable et vouée à la disparition. La touche est césure abrupte, coupure, blessure vive, instauration de la matière la plus « présente » sans qu'il y ait recul et prétexte à une mise en forme. C'est exactement ce qui se passe quand on a ce privilège innommable d'être visité par la présence d'une œuvre d'art, de vivre dans le frisson de sa chair le coup de sa touche.

Il y a, en somme, le toucher de la main qui caresse et la touche du *stulos*, du pinceau qui griffe. Une caresse dure une éternité, la touche un clin d'œil. La touche est une question de beaucoup de finesse, c'est une qualité d'événement. Ce *Il arrive* arrive « sur des pattes de colombe », selon le célèbre mot de Nietzsche à propos de la vérité. La colombe se pose, en silence, en un clin d'œil. Cézanne devant la montagne Sainte-Victoire était toujours en attente pour que la colombe se pose, pour que naisse la « petite sensation ». Transposée au registre de l'audition, la touche est le son strident, une note aiguë, intense, brève. Le *style (stulos)* du cri qui excède l'ouïe, excave l'audible à sa limite. Le son strident du cri est cette touche qui griffe dans l'oreille, jusqu'à la blessure, des vibrations que le tympan ne peut que refuser. La *stridence* nous renseigne par conséquent sur l'idée de la touche et son temps. La stridence d'une voix touche à la limite de ce qu'on peut écouter, voire de ce qu'on peut entendre, avec sa fréquence ultrasonore perçant l'oreille, déchirant, sans qu'on l'entende mais dans la douleur, le tympan. La stridence, c'est l'exode de l'audible. Tout comme la touche est l'exode du toucher. Stridence et touche, deux façons de l'exode du sensible.

C'est en ce lieu de la démonstration que la corde métaphysique commence à vibrer. C'est que la Présence absolue de l'œuvre d'art, cette Chose-majuscule, est travaillée de fond en comble par l'absence radicale, par un certain au-delà du sensible. Exode du sensible: avec la *touche*, on sort du sensible. Le *Il arrive* se présente comme un « fait de nuit », poétise Jean-François Lyotard, présentation de l'Autre du sensible, exode du sensible. L'œuvre d'art touche notre corps, entre dans le corps par le blason de sa chair. La touche du *Il arrive* s'adresse à la chair pénétrée dans ses cinq estuaires, l'œil, l'oreille, la narine, la langue, la peau. C'est une grâce sans

doute, un enchantement, mais une angoisse quand même. L'événement suprême de l'art réside sur le seuil présence/absence. L'amour de l'art, qui génère l'amour entre les humains, s'installe au bord d'un abîme métaphysique: l'absence, le vide, le manque, voire la faute. Il faudra en tenir compte lors de la tâche qui nous reste, la plus dure, celle de boucler le triangle et d'achever la triangulation par l'injection du troisième terme, le *Nous voici*.

Vie

Comment l'art peut-il faire éclore l'amour entre les humains et instaurer la paix sur terre? Il n'est pas facile de croire ni à cette puissance de l'art ni évidemment à l'amour entre les humains. Le nihilisme aurait pu inonder les âmes dans ce siècle de la Shoah, d'Hiroshima, de Tchernobyl et de la toute la misère du monde. Et pourtant, si le doute est justifié, la perte de foi ne l'est jamais. Et il faut se garder que le doute ne devienne une nouvelle croyance. Le doute est méthodique, comme chez Descartes, et sa négativité est bienfaisante sans être utopique. C'est le doute comme filtre magique des vraies avant-gardes, celles qui détruisent la tradition pour la reconstruire. Nihilisme jamais, humanisme toujours. Non pas un humanisme naïf qui exclut la mort et la crise des révolutions, qui exclut le *dissensus* constitutif de l'être-ensemble. Non pas un humanisme utopique qui est en fait toujours un humanisme idéologique, mais un humanisme *sans croyances*, étant un acte de foi quand-même. Nous faisons ainsi acte de foi dans le *Nous* communautaire comme progéniture de l'amour de l'art. Cet acte de foi est en plus un acte *éthique*, acte de foi non pas dans l'un ou l'autre grand récit justificateur mais acte de foi dans la liberté et la solidarité humaine.

Comment concevoir ce *Nous* de liberté et de solidarité? Ces temps post-nietzschéens supportent mal que l'on achève la triangulation par une mise en scène de Dieu. Evitons la « poisse théologique ». S'il y a du « religieux », il est partout où il y a enthousiasme, transe et pulsion, dans les stades de football, dans la sublimité des ciels étoilés, dans l'extase amoureuse. Décidons de parler dès à présent *politique... et vie*. « Politique » au sens noble du terme, celui qu'Aristote introduit au tout début de sa *Politique*: pour qu'il y ait *polis* ou être-ensemble des hommes, il faut des lois *et de l'amitié (philia)*. Nous ne contestons pas que l'isotopie religieuse est une excellente *heuristique* pour saisir ce qu'il en est du politique. Un certain *discours* religieux peut nous servir de bonne stratégie de découverte. Il ne faut pas s'y méprendre: insister sur la valeur de l'isotopie religieuse, c'est simplement opter en faveur d'une heuristique forte qui nous permet de mieux cerner le socle éthico-anthropologique du *Nous* communautaire. Ce *caveat* devrait suffire pour décourager les « théologiens » de récupérer un discours qui n'est vraiment pas leur affaire.

Trois termes-majuscules pourraient être utilisés pour caractériser la dialectique

esthétique: Annonciation, Incarnation, Résurrection. Il y aurait eu sans doute d'autres façons de circonscrire les mêmes philosophèmes. Toutefois, Résurrection, Incarnation, Annonciation puisent leur sémantique dans leur relation à la Vie. La résurrection, c'est le retour à la vie; l'incarnation, l'extériorisation de la vie; l'annonciation, la donation de la vie. L'art et la vie s'entrelacent, et cette grande vérité, nous permettra d'achever la triangulation par le *Nous* communautaire. Se présenter est transposer la mort en la vie, l'Absence en la présence, c'est en même temps *présentifier* l'Absence, sauvegarder, ménager le Rien ou le Vide, que l'on nomme dans notre tradition spéculative, le Rien ou le Vide métaphysique. Ménager le Rien au cœur même de la plénitude, la mort au cœur de la vie, c'est bien cela la résurrection, et c'est bien ainsi que la Résurrection pointe vers une *théorie de la présence* très suggestive. Le discours de la Résurrection n'est pas une apologie pour l'immortalité, et pourtant il comporte un acte de foi dans la vie. On aurait pu construire une théorie de la présence en insistant moins sur le diapason métaphysique et plus sur une certaine «réalité» psychologique. On aurait pu emprunter à Aristote encore sa théorie psychologique de l'*anamnèse*, pour éviter ainsi le vocabulaire biblique et sa transposition métaphysique. Se présenter, se rendre visible par exemple, serait alors une *anamnèse du présent*, une *anamnèse du visible*. Idée contemporaine qui a sa vérité psychanalytique. Revient dans l'âme ce qui a été «oublié», voire refoulé, comme le goût de la petite madeleine chez Proust. Si la présence peut présentifier l'absence, c'est que l'absence est un oubli que l'expérience de l'art reconvertit en présence.

L'analogie de la résurrection illumine la théorie de la présence. L'œuvre d'art *incarne* l'amoureux de l'art, propos qu'il faut comprendre comme si une seule et même chair participative, le Sensible en soi, confond l'œuvre et l'amoureux dans le moment hautement pathémisé de la touche. L'incarnation, selon nous, doit être comprise comme la *confusion participative*, à la touche finale, celle qui intègre la chair de l'amoureux dans la chair de l'œuvre. La triple analogie que comporte l'heuristique à la provocante isotopie religieuse, inverse curieusement le récit biblique, comme si on commencerait par la fin: résurrection, incarnation, annonciation. L'heuristique culmine en ce que les trois analogies dévoilent le rapport essentiel à *la vie*: donation de la vie, extériorisation de la vie, retour à la vie, cette fois-ci dans l'ordre du temps vital. Ceci devrait nous permettre de boucler finalement la triangulation.

Nous nous permettons, en guise de conclusion, de reconstruire la déduction en toute sécheresse architectonique. L'art est quémandeur d'amour, nous sommes des amoureux de l'art. Ainsi l'art a de la présence et par là il nous touche. Nous devons garder notre âme suffisamment ouverte pour se laisser affecter par la présence de l'oeuvre d'art, même après Duchamp et nonobstant le cynisme économique de l'*artworld*. Depuis que l'esthétique, culminante chez Kant, a proposé une philosophie du rapport amoureux avec le beau et du pur plaisir qui

l'accompagne, beaucoup a changé. L'art reste quémendeur d'amour et nous sommes toujours des amoureux de l'art. Mais l'amour n'est plus une valeur religieuse, elle est devenue une *valeur politique*. *Philia*, amour/amitié, constitue la *polis*, la cité. Il y a du *Nous tous* sous-jacent à l'amour de l'art. *Nous tous*, c'est dire *Toi et moi*, ce *Nous* communautaire enchâsse la touche que la présence de l'oeuvre d'art affecte dans mon corps souffrant et jouissant. La déduction nous mène ainsi à l'étape délicate à saisir. Cette souffrance et jouissance, mon expérience esthétique qui se vit dans sa singularité et sa concrétude, *in vivo*, cette touche qui est à moi et à moi seul, ne peut se vivre que s'il y a *compatir*, *con-vivance*. Tout est dans le *in vivo*, dans le *vivre*, en ce cas *vivre la touche d'une présence absolue*. Le sentiment de la vie est un sentiment universalisant, il implique et génère un *Nous* comme communauté de vie, un *Nous* de com-passion, de con-vivance. La vie ne m'appartient pas, elle est à nous tous, et la touche par la présence de l'oeuvre d'art me fait sentir que la vie qui culmine dans mon propre sentiment de vie lors d'une expérience esthétique, n'est pas à moi mais à nous tous. Cette transcendance implique une éthique, la seule possible en ces temps post-nietzschéens. Cette éthique n'est pas vitaliste ou naturaliste puisque la mort, le vide et l'absence y sont inscrits, et surtout que cette éthique nous est adressée par des objets de culture, les oeuvres d'art quémendeurs d'amour. Ce socle éthico-anthropologique fait qu'esthétique et politique sont à jamais liées, qu'il n'y pas d'amour vital de l'art sans acceptation de la liberté vitale de l'autre. Et cette vie qui me parcourt mais ne m'appartient pas, la vie à nous tous, a la temporalité d'une *oscillation*, celles du rythme de notre corps, du battement de nos coeurs, de la contraction des intestins, de la vibration des cordes de notre âme lors de la « visite » de l'art, de la touche de sa présence. La deixis alors n'est plus essentiellement une question de discours. Ici on reste bouche bée, et de toute façon la monstration de l'oeuvre d'art est une touche sans paroles. Les pôles de la deixis, en ce territoire des arts et de leur impact, *oscillent* comme la vie et l'animation vitale de notre corps. Ainsi s'achève la dialectique qui nous a mené de *Moi* par *Toi* à *Nous*, de la *présence* par la *touche* à la *vie*.