Penser le « figural » chez Michel Henry : comment peindre la force du pâtir ?

Simon Brunfaut

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cps/2509>

DOI : 10.4000/cps.2509

ISSN : 2648-6334

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 215-233

ISBN : 978-2-354100-40-7

ISSN : 1254-5740

Référence électronique

Simon Brunfaut, « Penser le « figural » chez Michel Henry : comment peindre la force du pâtir ? », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* [En ligne], 30 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2019, consulté le 10 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cps/2509> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cps.2509>

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Penser le «figural» chez Michel Henry : comment peindre la force du pâtre?

Simon Brunfaut

Les projets de Michel Henry et de Gilles Deleuze – si éloignés soient-ils – possèdent néanmoins la particularité décisive de venir se «rejoindre», au sein de leur conception respective de la picturalité, et ceci sur un point déterminant : la mise en question de la notion de «représentation»¹. C'est pourquoi, dans le cadre très circonscrit de cet article, j'aimerais proposer une lecture interprétative – très synthétique, voire schématique par endroits – des ouvrages portant respectivement sur Bacon et Kandinsky. Avant de poursuivre, deux remarques préalables s'imposent. Premièrement, cette mise en question de la notion de «représentation», se fait au nom d'une raison diamétralement opposée : au nom de la «multiplicité» et de la «différence» pour Deleuze² et, en ce qui concerne Michel Henry, au nom de l'homogénéité et de l'unité transcendante du pâtre en sa révélation immanente de soi. Chez ce dernier, l'impossibilité (non relative à une capacité ou un déficit) d'un «apparaître» de l'essence – ou de la vie – dans le milieu de la transcendance est structurelle. La vie n'apparaît pas dans le monde, sinon sur le mode d'un «disparaître» immédiat, celui-ci n'étant pas de l'ordre du voilement ou du simple retrait. Ceci dit, hormis sous certaines conditions, que l'art abstrait de Kandinsky va précisément remplir, de même qu'être en mesure de décrire. Deuxièmement, ces ouvrages

- 1 Ce point fait référence au contexte nietzschéen partagé par les deux auteurs, malgré des nuances évidentes que je ne peux malheureusement pas expliciter en ce cadre.
- 2 La «différence» n'est pas le multiple, c'est à dire ne fait plus référence à un principe d'«unité» préalable.

portent sur les enjeux philosophiques déterminants qui sous-tendent l'art moderne, selon une approche résolument réaliste, certes antagoniste, qui s'avère très vite non pas historique ou esthétique³, mais relative, de part en part, à des figures, jugées tutélaires (Bacon et Kandinsky) ou du moins intronisées comme telles, permettant à nos auteurs de venir confirmer, en toute assurance, leur propre thèse.

Selon une pratique interprétative définissant le « tout par la partie », l'essence de la picturalité, ainsi que les nombreux problèmes que sa pratique engendre, sont donc définis par l'observation d'un seul et unique critère. Il s'ensuit que les résultats obtenus peuvent dès lors servir à usage critique du reste de l'histoire de l'art, sans pour autant en suivre la chronologie ou le contexte. A cet égard, la méthodologie employée est évaluée corrélativement à partir de deux plans d'analyse qui se confondent cependant à maintes reprises : l'un clairement « phénoménologique », qui voit le tableau en dehors de toute référence théorique préalable - plan que Deleuze lui-même, en majeure partie, ne renie pas - et l'autre, « herméneutique », qui se met à l'« écoute » de la parole du peintre lui-même, cette dernière entendue comme « porte d'entrée » à son œuvre. En dépit de ces concordances diverses, il faut noter d'emblée qu'une certaine distance s'établit : Kandinsky s'est voulu théoricien de l'abstraction plus encore que le simple « porte-parole » de son œuvre. Michel Henry, quant à lui, n'hésite pas à en faire un phénoménologue. Sa radicalité interprétative - qui n'est pas un effet de style - est désormais légendaire et n'est plus à démontrer ici. Ma question est celle-ci : la notion de « figure » chez Deleuze - dont je vais rapidement expliciter la signification - peut-elle, sous les réserves habituelles inhérentes à ce genre de pont, nous fournir certaines clés pour comprendre, en la complexifiant nettement, ce que Michel Henry nomme, pour sa part, « la figure de la vie »⁴ ou

3 La situation de chacune de ces thèses se trouve définie hors de la « critique d'art », sans pour autant l'éviter totalement.

4 Cette expression n'est, à ma connaissance, employée qu'une seule fois par Michel Henry, au sein de la *Barbarie*. Par contre, très récemment, Paul Audi en fait usage dans ses analyses sur Eugène Leroy. Néanmoins, son emploi reste, selon moi, quelque peu problématique, car Audi lui-même se trouve en tension avec l'interprétation deleuzienne. Preuve que ce point consiste, outre sa difficulté stimulante, en une possibilité d'ouverture réelle du dialogue entre Michel Henry et Gilles Deleuze. Voir à ce sujet : Paul Audi, *Le regard libéré d'Eugène Leroy*, Paris, Galerie de France, 2010.

encore la « représentation de la vie » de manière très ambiguë⁵. L'usage du terme de « représentation », toujours associé chez Henry à celui de *Vorstellung*, doit-il nous faire penser qu'il introduit, avec sa réflexion sur l'art, une nuance paradoxale au sein de la vie définie pourtant, non seulement comme dénuée de représentation, mais comme ne nécessitant aucune forme de « hors de soi », aucune expression phénoménale ? Ou bien est-ce une fonction transversale et originelle de la *Vorstellung* – une « représentation mystique » dit quelques fois Henry – qui serait ici indiquée subrepticement ? A quel titre la vie se ferait-elle soudainement *machine à représentation* ? Ne serait-ce pas alors au nom d'une « plénitude » progressivement devenue « surabondante », se libérant de sa propre pulsion dans une représentation qualifiée d'« imaginaire pur » ? Or cette ambiguïté en masque une autre beaucoup plus prégnante : une confusion liée à la notion de *cosmos*, qu'il feint d'accepter sans retenue, alors qu'il faut bien admettre ici une « concession », pour utiliser l'expression de Pierre Rodrigo, faite à son ontologie dualiste, au profit du « Grand Domaine » de Kandinsky⁶. En effet, Henry l'avoue, à notre grand étonnement, et à la toute fin de son livre – ce qui laisse planer un malaise sur le véritable enjeu de la thèse : « la question de la peinture abstraite est la question du cosmos »⁷. Ou encore, dans un autre article, cette formule étrange vient faire suite à l'observation des dernières œuvres du

5 Cette confusion entraîne une conséquence immédiate : comment Henry peut-il espérer fournir une description phénoménologique de l'imaginaire, dans le sillage d'une phénoménologie de l'être subjectif en refusant, par principe, de poser plus avant la question d'une phénoménologie de l'image ? Avec Kandinsky – principalement celui de la période de l'abstraction totale – le lieu théophanique ou ontophanique de la vie est le tableau. « La figure de la vie » est la traduction pure et simple de l'affect selon une méthodologie ciselée. L'œuvre est « un trou dans le réel » comme dit Michel Henry. On le sait, les déformations du corps produites par les cubistes n'ont jamais réussi à passionner le peintre russe. Il voulut se situer à la source. Même si cette « iconologie » prétend être sous-tendue par un imaginaire invisible, en ce cas, il semble difficilement pensable, sinon par le recours à une forme d'« auto-modification » interne à la vie.

6 En effet, Michel Henry affirme tout à la fois que la peinture ne représente « rien » du monde et, dans le même temps, qu'elle représente des « mondes possibles » ou un « premier dehors ».

7 Michel Henry, *Voir l'invisible*, Paris, F. Bourin, 1988, p. 137.

maître russe: «l'identité de la peinture abstraite et du cosmos»⁸. Malgré l'importance de ce point, l'analyse ici présente ne pourra que souligner cet aspect⁹. Mon idée est qu'une théorie transcendantale de la force subjective (la véritable originalité de Michel Henry) doit pouvoir nous fournir une élucidation de tout devenir forme pathétique en sa remise en question de toute pensée de la *morphe*, selon des modes pluriels de la «contre-représentation», qui engage toutes les dispositions de la vie subjective définie comme *praxis*. À vrai dire, jusqu'à un certain point, Michel Henry en distingue deux; je vais tenter d'en ajouter un ici avec Deleuze. Au-delà de c'est la, c'est la notion de «figure» qui devrait acquérir une détermination plus précise. De fait, il faut, je pense, tenir ensemble – en leurs tension certes conflictuelle et hétérogène – un coefficient d'expressivité pathétique ainsi qu'une certaine créativité cosmique. Avec l'art, plus encore que la simple image de la vie, Henry définirait bien plus ce qu'il nomme l'«*imago* affective du monde»¹⁰, plus encore que la simple «image de la vie». Et par conséquent, il forgerait alors la double possibilité interne d'un «accroissement de soi» de la vie comme condition ontologique et phénoménologique à tout vécu immanent, en tant qu'intensification inhérente à toute épreuve de soi, dans l'institution et la création d'un *cosmos* vivant, au sein même de la destruction systématique du schéma représentationnel de l'objectivité.

8 Michel Henry, «Kandinsky: le mystère des dernières œuvres» in *Phénoménologie de la vie (tome III): de l'art et du politique*, Paris, PUF, 2004, p. 227.

9 Il est vrai que Michel Henry vante la «transparence» à soi intégrale de la vie au niveau de l'expérience esthétique, mais celle-ci peut, selon moi, sombrer dans une équivalence dangereuse et accentuer la fusion substantialiste de la vie en tant que spiritualisation et essentialisation de la corporéité passible d'elle-même (ce rouge est ce «sentiment», repris tel quel – sans distance critique – à l'analyse du peintre). Il ne serait pas inintéressant de lire, avec Michel Henry, l'entièreté du parcours de Kandinsky. Peut-être le peintre du Bauhaus, comme je vais le laisser sous-entendre implicitement, est-il la clé pour penser le *cosmos* (terme grec faut-il le rappeler) chez le phénoménologue français? Mais en quoi dès lors celui-ci est-il bien une notion phénoménologique? Et surtout en quel sens?

10 Michel Henry, *Généalogie de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1985, p. 313.

Le codage de la sensation comme production d'affects (Deleuze-Bacon)

Deleuze cherche plusieurs aspects dans les tableaux du peintre anglais. Ceux-ci se regroupent sous le thème général d'une « logique de la sensation » qui, par opposition à une « logique spirituelle », pourrait-on dire au sujet de Michel Henry, ou encore à une logique « abstraite » (celle du jugement esthétique), repose sur la connexion des sensations, agissantes dans le tableau selon les configurations de rapports de forces et les productions d'affects inhérentes à l'émergence du « figural ». En d'autres termes : l'agencement de la sensation dans l'apparition de la « figure » capte des « forces » insoupçonnées caractérisées d'« invisibles ». Une « figure », pour Deleuze lisant et observant avec attention Bacon, « c'est une manière d'exposer les forces, les attentes et les poussées du corps »¹¹. Ainsi il faut déformer les corps, et non pas transformer les formes. Et c'est en sens très précis que l'art n'invente pas de formes et n'est pensable que comme théorie expérimentale du fonctionnement de la sensation¹². Aussi, selon Deleuze, penser la peinture se résume en fin de compte à réfléchir trois choses : « la figure, les figures et leur fait ». C'est pourquoi, une logique du « figural » (qu'il reprend à Lyotard) est sensée venir contrer la « figuration » ou le « figuratif », immédiatement corrélée par le philosophe français à la notion de « représentation », elle-même comprise en lien avec l'« illustratif » et le « narratif ». De concert avec le peintre anglais, il peut alors affirmer : « il faut peindre le cri et non l'horreur ».

Et, en effet, selon lui, « la peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. Dès lors elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif : vers la forme pure, par abstraction ; ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation »¹³. La force doit devenir sensible et non devenir une « forme abstraite ». Toutefois, et à l'inverse de nombreuses conceptions, les forces se situent bien dans la matière et non plus chez l'homme. Ce point marque, à ce propos, un rejet de tout principe d'individuation organique, pré-organique ou préréflexif

11 Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2006, p. 211.

12 Au passage, l'esthétique de Kandinsky est très explicitement caractérisée par Michel Henry d'« expérimentale ».

13 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Editions de la différence, 1981, p. 9.

et la mise en avant de modes innombrables de « singularités intensives » provenant du fond pré-individuel, qu'il nomme le « plan d'immanence pure ». Sa définition de la sensation, comme celle de la « force » d'ailleurs, fait appel à son « empirisme supérieur » et est donc celle de la matière. Deleuze n'admet qu'une pluralité de forces matérielles ; des « forces » et des rapports, des « corps hystériques sans organes », transits, organisés par ces forces extérieures et non un « corps vécu » ou une individuation organique¹⁴. Pour cette raison, la force – non humaine – est « invivable ». Et, de fait, le corps, désorganisé par des forces, n'est autre que « la figure ». La figure est « sans objet ». Le corps devient tout simplement un complexe de forces en tant que devenir sensible à même la toile.

S'arracher à la figuration, mais comment ? Deleuze ne l'ignore évidemment pas, il s'agit bien du travail de l'abstraction. Néanmoins, il précise immédiatement : « n'y a-t-il pas une autre voie, plus directe et plus sensible ? »¹⁵. A ce stade de son analyse, il effectue alors une différence nette entre la « figure » et la « forme abstraite ». De manière très large, il existe deux types de productions de formes dites abstraites. D'une part, la méthode très réfléchie de Kandinsky ou de Mondrian : la forme, en ce cas, est codée symboliquement – quasi mathématiquement – et ouvre l'homme à un état spirituel supérieur. D'autre part, un autre codage, dont le représentant est Pollock, déploie l'acmé du chaos. Cependant, et toujours selon Deleuze, la figure et son « jeu » n'y sont pas clairement identifiables. Autant l'abstraction demeure un code « cérébral », autant le « dripping » de Pollock ne permet d'atteindre la sensation que confusément ; son codage reste déficient, car indistinct. Sans effectuer de malheureux raccourcis, on peut se permettre de dire ceci : la « figure », telle que l'entend Deleuze au sujet de Bacon, est une méthode de décodage de la « représentation » et réciproquement de codage de la sensation. Plus encore, ce codage spécifique fonde l'idée du « pli », c'est-à-dire le décalage hallucinatoire dans lequel la perception vient « voir » le tableau. L'artiste – en tant que sa fonction est de « capter » des forces – est celui qui exprime les « sensations » de la matière et non pas son affection

14 A partir de là comment définir la matière ? A la manière des empiristes. Quand bien même il s'agit d'un « empirisme supérieur ». Deleuze troque le cerveau, la conscience, le « corps vécu » pour le système nerveux, le « corps sans organes » d'Artaud.

15 Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 14.

personnelle, son émotion ou pire encore, son opinion. En ce sens, Deleuze n'a pas de mot assez dur contre ces faisceaux de « certitude » qui se veut « constitutive ». Autrement dit : la phénoménologie. Ce qui importe et ce qui doit retenir toute notre attention est en définitive ceci : selon Deleuze, « la figure n'est pas seulement le corps isolé, mais le corps déformé qui s'échappe »¹⁶. En d'autres mots, il pense la « déformation » comme un véritable destin. Le corps est en rapport avec une structure matérielle, il est pris dans celle-ci. D'une certaine façon, et pour parler en termes henryens, le corps deleuzien est encore du « monde ». Il est assis sur une chaise dans les toiles de Bacon, par exemple. Mais il s'enroule à cette « structure » et, ce faisant, il la déforme et se déforme ; il se fond dans cette dernière et s'y dissipe. Ceci consiste en de véritables passages effectifs de sensations et non dans une « simple » représentation du corps. Qu'importe ici les nuances évidentes, le peintre anglais a semble-t-il quelque chose à dire à une phénoménologie de la vie.

On peut considérer, je crois, et afin de conclure ce parcours éclair tout en étant conscient de son insuffisance, que Michel Henry, tout comme Deleuze, dépasse le modèle anthropologico-charnel du reste de la phénoménologie. Ainsi, il récuse, de la même façon, le corps « pré-organique », qui résout la relation esprit-corps, chez Merleau-Ponty par exemple, dans une « chair anonyme ». Pour Henry, la « vie » telle qu'il l'entend, est bien une « pulsion », une « force ». Et s'il pouvait tout à fait admettre l'audace de Deleuze, qui vient déplacer les concepts antinomiques de corps et d'esprit, il demeure que, chez lui, ceux-ci doivent se voir fonder par un autre problème : celui de savoir à quel type de corps fait référence une phénoménologie de la subjectivité radicale comprise en tant que force et en tant que chair, chair intensive, affective et radicalement singulière. Existe-t-il des forces dans le monde ? A cette question Michel Henry, tout comme Gilles Deleuze d'ailleurs, répondent, d'une seule voix, par la négative : celles-ci résident dans la « matière ». C'est à dire partout et nulle part. Dans la nature, dans l'être, pour Deleuze. Dans l'immanence, s'empresserait d'ajouter Michel Henry. En tous les cas, elles ne sont pas « visibles ». Poussant encore cette réflexion un peu plus loin, il faut savoir si, en un certain sens, la phénoménologie matérielle peut répondre à l'interrogation de Didier Franck : « Mais quand la phénoménologie s'est-elle jamais donné les moyens de décrire

16 *Ibid.*, p. 18.

et de penser les forces ? »¹⁷ Si, en effet, la phénoménologie nous demande de voir l'œuvre en « chair et en os », reste à élucider de quel « chair » il s'agit ? C'est probablement ce concept, que seul une phénoménologie de la force subjective peut envisager, et qui manque sans doute à Deleuze pour « incarner » sa / ses « forces a-subjective(s) ».

Le corps, l'affect et la force (Henry-Briesen-Kandinsky)

L'approche henryenne du corps a pour but l'élucidation de la concordance de deux questions de principe au sein d'une même méthode *a priori* : il s'agit, en un premier temps, de déterminer *où* poser la question du corps, c'est-à-dire, en d'autres mots, quelle instance peut de droit y apporter une résolution. En bref, « la conscience est-elle ce qui rend possible la question du corps ? ». Dans un deuxième temps, il s'agit de savoir si la phénoménologie de l'être de l'ego – en tant que phénoménologie du fondement – implique, en son élucidation, la question du corps de cet ego absolu en sa phénoménalité originaire ou si celle-ci demeure au contraire un élément contingent et extérieur à cette sphère de déterminations et d'analyses. En fin de compte, Michel Henry pose une question très simple : au nom de quelle autorité allons-nous nous référer pour accorder au corps une attention plus importante qu'à tout autre « objet transcendant » ou, en d'autres termes, le corps peut-il constituer de lui-même cette autorité, en étant un corps « expérimenté » au sein d'une « expérience interne transcendante »¹⁸, un *a priori* non formel ? Si tel est le cas, le corps peut-il dès lors se saisir de lui-même ? La réponse à ses questions ne fait aucune équivoque pour le penseur français. Il s'est d'ailleurs longuement exprimé sur cette problématique. S'il faut s'interroger sur le corps, c'est avec une ontologie et une phénoménologie de l'incarnation que l'on peut le faire, afin de déterminer la réalité de l'être de ce corps que je suis, selon une nouvelle disposition phénoménologique : le fait brut d'être incarné. Ceci doit être compris au sens d'une factualité absolue de l'impression originaire d'être. Non pas ce corps au sens démonstratif et objectal ou un corps indéterminé, mon corps au sens de l'« avoir » possessif, de la « mienneté »,

17 Didier Franck, *chair et corps : sur la phénoménologie de Husserl*, Paris, Editions de Minuit, 1981, p. 98.

18 Michel Henry, *Philosophie et phénoménologie du corps*, Paris, PUF, 1965.

mais bien l'« être-chair » tout entier, un corps qui se sent et parce qu'il se sent en son effort subjectif strictement immanent, peut et ce, de manière non ponctuelle. Le corps, en tant que subjectif, « peut » toujours en tant qu'il se définit comme « potentialité ». Michel Henry dit bien :

In-carnation ne désigne plus cette chair factice et prise, bien plus, pour le paradigme de toute facticité. Elle désigne la venue dans une chair, le procès dont celle-ci provient, en lequel elle demeure (...)»¹⁹.

Maintenant que ceci est clarifié, on peut donc affirmer que le corps est une modalité phénoménologique originaire, invisible et non dérivée, indifférente à la manifestation de l'organe lui-même, du corps comme organisation individuante ou pré-individuelle, que celui soit perçu ou non perçu. A l'inverse du parallélisme spinoziste, Henry radicalise la position cartésienne, en redonnant un sens au concept d'« âme »²⁰, non par l'entremise d'un moi-substance, d'un *pneuma*, d'un esprit localisé mais bien d'une « pulsionnalité » résonnante, d'un pouls centré sur lui-même, qui oscille alors comme matière affective fluctuante en chacun de ses mouvements, des plus extraordinaires aux plus banals, des plus longs aux plus brefs. En réalité, il s'agit ni plus ni moins qu'une radicalisation intégrale du concept de passivité. A quoi sommes-nous passifs en premier lieu ? A nous-mêmes, répond de manière instantanée Michel Henry. L'originalité est ici de poser l'immatérialité et l'invisibilité de cette force, de faire de la passivité une force en elle-même, en tant qu'elle s'éprouve. Dans la source réside la pesanteur qui nous fait tenir debout. Ce lieu de la force est en fait un plan de variation, une œuvre au sens très concret. Depuis *L'essence de la manifestation*, nous savons que la vie n'est autre qu'un acte, un mouvement de révélation de soi. Henry définit tout autant le pouvoir infini d'être soi, et l'infinité des modes de ce même pouvoir de s'accomplir en tant que force agissante qui ne cesse, en tant que force précisément, de s'accroître, d'accroître l'épreuve toujours affective et différenciée de cette force une qui est *soi* en chacun de ses pouvoirs.

A quelle condition la force peut-elle agir ? A quelle condition une force peut-elle être une force ? Voilà toute la question. Lorsque Henry évoque la vie, il affirme qu'elle n'est pas puissante mais bien puissance.

19 Michel Henry, « Incarnation » in *Phénoménologie de la vie (tome I) : de la phénoménologie*, Paris, PUF, 2003, p. 175.

20 Michel Henry, « Le concept d'âme a-t-il un sens ? » in *Phénoménologie de la vie (tome I) : de la phénoménologie*, Paris, PUF, 2003, p. 9-38.

Certes une puissance non idéale, c'est à dire qui sait réserver sa puissance en s'exposant tout à la fois entièrement; elle est la puissance qui se «surmonte» elle-même, qui «surabonde». C'est pourquoi, la force de cette vie produit, dans le même temps, l'éclatement du simple «état» affectif, et la dissipation de l'objectivité du monde ainsi que celle du corps organique. Aussi la corporéité subjective constitue le lieu de modification de l'affect en force et inversement. Sa réalité est son «devenir», en tant qu'il «advient» à soi. La vie est la «présence» du devenir, «ce qui demeure n'est que l'accroissement» dit le phénoménologue français. Elle se révèle en tant que «procès de subjectivation» et création d'effets de subjectivation. Et donc, en ce sens, le trait d'essence de la vie est d'être une «impressionnalité vivante» en tant que «je peux», capable de produire «une économie pathétique des forces en ses «régimes dynamique d'affects», comme dit Paul Audi. La vie ne cesse d'être une «auto-libération», dans le cadre d'une retenue essentielle, parce qu'elle est fondée non seulement affectivement mais détermine, par cette affectivité qu'elle est entièrement, une force, une certaine manière de «passer», de se passer, un mode d'agir de cette force: «l'affectivité forme l'essence de toute force» et «la force est l'essence de toute forme». De manière plus précise: «La pulsion, la force, l'affect, tout ce que nous sommes au fond de nous-mêmes, tout ce qui importe. Elles n'appartiennent pas à l'immanence parce que se trouvant placées là par hasard, mais parce que c'est là seulement qu'elles sont possibles»²¹.

Après cette courte évocation, il faut maintenant s'orienter vers l'esthétique de la phénoménologie matérielle. Comment Henry a-t-il compris la représentation de cette corporéité dans la composition artistique, principalement dans le cadre du tableau? Précisément en élucidant d'abord, en premier lieu, la nature du site où l'œuvre se déploie, où se déploie son «besoin» et par là sa signification: réfléchir l'art est d'abord produire une inversion de la théorie du sens de l'œuvre d'art afin de démontrer ceci: l'œuvre ne trouve pas seulement son essence dans l'émotion, mais bien dans l'impressionnalité – le sentir – qui définit tout autant sa possibilité et sa nécessité²². Deux réponses, deux analyses

21 Michel Henry, *Phénoménologie matérielle*, Paris, PUF, 1990, p. 11.

22 Michel Henry, «Kandinsky et la signification de l'œuvre d'art» in *Phénoménologie de la vie (tome III): de l'art et du politique*, Paris, PUF, 2004, p. 203.

se chevauchent : celle de Kandinsky et celle de Briesen. Contrairement à ce que l'on imagine trop souvent, Henry distingue sensiblement les deux approches. Commençons par dire qu'il existe deux manières d'aborder la notion de force, car comme il l'affirmait : « tout grand art n'est il pas une représentation de la force ? »²³ :

1. Dans un premier temps, le phénoménologue français se fait critique d'une certaine « esthétique de la force », largement naturaliste, qui s'épuise, par sa carence originelle pourrait-on dire, dans la représentation d'« objets » de la perception ou de l'imagination. L'art double ou sur-impressionne, tandis que la démultiplication des caractères – qu'ils soient réels ou non – et des attributs visent à produire l'impression de force, son simulacre, en utilisant les lois de la spatialité mondaine et en exploitant les possibilités de la nature ou de l'imaginaire (on observera la « force » prodigieuse du torrent, comme disait Schopenhauer, ou la « force » du colosse, mais en quoi le colosse est-il fort ? Il est grand, il frappe ; etc.).
2. Dans un second temps, il pose la thèse d'un « acosmisme de la force », et envisage la production – auto-produite, car auto-générée – d'une force « hors du monde », indépendante à l'égard de ses critères. Ce qu'il nomme, sans craindre l'hyperbole, un « hyper pouvoir ». Celui-ci régit « une esthétique métaphysique de la force ». Comme l'explique Michel Henry, il s'agit d'« une force qui n'est ni la force de la colonne, qui n'est la force d'aucune chose réelle qui n'investit aucune surface et n'emplit aucun volume (...) »²⁴. C'est pourquoi, au sujet de cette dernière, on dira qu'elle « abstraite » au sens fort et non une « moindre force ou une force idéale ». Elle est la force de la subjectivité de ce corps nouménal qui n'offre de son être aucun « aspect » de force. » « Sans « relief »²⁵, entièrement transparente à soi, sans remous ni heurts : la force est celle d'un simple point.

23 Michel Henry, « Dessiner la musique : théorie pour l'art de Briesen » in *Phénoménologie de la vie (tome III) : de l'art et du politique*, Paris, PUF, 2004, p. 263.

24 *Ibid.*, p. 264.

25 La faiblesse peut donc être une force. Ceci marque l'opposition aux fameuses forces « actives » et « réactives » de Deleuze, selon son interprétation de Nietzsche.

Tout l'enjeu d'une telle conception de l'art fondée exclusivement sur le pàtir est de penser comment transformer de « la souffrance en force » et, inversement, de la force en « jouissance de cette force ». Pour ce faire, Henry analyse donc deux modes implicites de réalisation de la mise à distance, deux conceptions antagonistes de la libération de la force, au sein de sa conception de la picturalité. Bref, il envisage une mise en place de la force, « une projection des puissances de notre corps »²⁶:

1. Soit une forme de « traduction littérale », dans un système d'équivalence des « tonalités », comme chez Kandinsky. Toutes ses compositions sont « esthétiques », car elles supposent un continuum non symbolique et fonde un réseau de relations tonales, qui se façonnent en harmonie et en opposition. Une communauté des éléments du tableau, dont l'unité réside dans le pàtir, et montre les phases de transition et de transformation, en la faisant éprouver, en faisant éprouver un tout, le tout de l'historialité même de la vie. Le peintre russe cherche ainsi l'équivalent de la force intérieure en inventant – presque de manière magique – l'élément « objectif » correspondant. Il se tient derrière son pinceau et devant sa toile. C'est pourquoi, la « composition » résulte bien d'une « méditation » de la force du pàtir et d'une mise en place de sa « traduction » en une forme pure ou une couleur pure, dont l'homogénéité est assurée par la différence phénoménologique des « apparaître ». En un mot, l'art de Kandinsky reste *médiat* comme l'affirme Michel Henry. Grâce à la composition, la tonalité se trouve définie et, par conséquent, se trouve rendue possible l'expression du pàtir qui lui est propre. Enfin, l'expression entraîne un phénomène d'« identification » à l'absolu lui-même apparaissant. Le terme de « mystique », au sujet de cette œuvre, n'est certainement pas inadéquat, bien qu'il soit imprécis.
2. Soit le refus des contraintes picturales et le « surgissement » du « biffage », comme chez Briesen, par l'action d'une « abstraction radicalisée » (terme de Henry), qui ne vient pas après le monde de la représentation, mais bien avant. En ce cas, le peintre ne dessine pas et ne voit pas son dessin. Pas plus qu'il ne médite ou réfléchit,

26 Michel Henry, *Phénoménologie de la vie (tome III): de l'art et du politique*: « La métamorphose de Daphné », Paris, PUF, 2004, p. 195.

il projette; il se projette en se concentrant en son pàtir. Or, le mouvement vient, non pas tracer, ni se fondre à l'intérieur d'une composition, mais vient contre le papier, en ne s'y répandant pas. Littéralement, le crayon vient percer, « inciser » le papier comme dit Henry. De telle sorte que la durée du mouvement équivaut à la durée du tracé. Le graphisme n'est plus graphique. Briesen est lui-même le dessin. Alors qu'il était plein chez Kandinsky, le graphisme est ici exténué. Tandis que la force se composait, elle ne compose plus avec rien. « Ce qui dessine, en Briesen, c'est une force », sans être cependant transcrite. Il s'agit d'une « décharge » de la force qui se projette afin de s'« apaiser » et de se « modérer », dans le geste paroxystique d'un agir, qui ne cherche plus à se disposer, mais à s'exprimer – de manière semble-t-il toujours violente – et dont la signification pathétique est sans signe et sans code. Reste seulement des « quanta d'énergie », comme dit le phénoménologue français. Un cri a retenti. La vie est passée. Là, tout près. En réalité, elle ne nous a jamais quittés.

Le sens de la création et la *prise de figure* du Soi

Dès le départ de cette réflexion, j'ai évoqué son caractère encore très préparatoire. Après ces analyses partielles – et je l'espère le moins partiales possible –, il me semble, par conséquent, utile d'en appeler à certains développements, aussi provisoires que prospectifs. Selon moi, on ne peut se limiter à ces deux concepts variables de l'« auto-libération » en art, car il est nécessaire de préciser le concept d'art lui-même qui immédiatement implique, je l'ai dit dans l'introduction, une réflexion sur « le premier dehors » – les multiples premier dehors – auxquels il fait référence, en les faisant comme *pré-sentir*. Considérons ceci. Selon une typologie propre à Paul Audi²⁷, il existe trois formes de « dépassement de soi dans le non dépassement à soi-même en sa passivité », 1) l'intensification, 2) l'atrophie 3) le retournement. Eux-mêmes sont des « modes » de la condition de « l'accroissement de soi », en tant que lui-même répond à la condition d'« auto-transformation » de la vie propre à la dialectique immanente du souffrir et du jouir. Et ici il faut bien comprendre que

27 Paul Audi, *Michel Henry: une trajectoire philosophique*, Paris, Les Belles lettres, 2006.

le seul moyen de se vivre pour la vie se situe dans ce *re-vivre* perpétuel. Seulement, Henry insiste : les conditions de la répétition de la vie résident dans sa propre génération inlassable de soi. La répétition des conditions même de toute donation à soi, se donne à soi comme, non pas ce qui va se transformer, ou ce qui a été transformé, mais ce qui se transforme toujours déjà, ce qui est entrain de passer, ce qui s'accroît. La vie est la *manière* de se passer en tant qu'elle se génère soi-même en tant que soi désirant s'éprouver plus. Voilà pourquoi la vie « parvient » en soi en tant qu'« accroissement de soi » et que le « souffrir » se fait « jouir ». Une question parachève immédiatement ce raisonnement succinct : en quel sens cette *manière* engage-t-elle une certaine pensée de la « création » ? Il faut l'avouer : le principe de « création » – au sens non théologique – chez Michel Henry est nettement moins élaboré que celui de « génération ». Ceci a été très clairement perçu par Delia Popa²⁸ qui parlait, au sujet de la thèse henryenne, d'une « création d'avant le monde ». Et de fait, le dilemme est celui-ci : soit le *cosmos* est un simple *reste*, soit le *cosmos* est tout entier « affectif », d'entrée de jeu. Mais alors, en ce cas, où est la création ? Entre les deux, Michel Henry balance timidement. « Toute grande création est une création intérieure »²⁹, répète-t-il. En dépit de cette tentative, rien ne semble lever la difficulté.

L'art en général, la question de l'art est décisive dans la philosophie henryenne, qui peut encore le nier ? Pourtant le philosophe, sans doute conscient du problème, se demande conséquemment dans son *Kandinsky* : En quoi « l'art est-il nécessaire à une vie qui s'est déjà révélée » ? Sa réponse sera toujours la même : « L'art est accroissement de la vie ». Et soudain, une hésitation se décline en plusieurs temps à travers l'esprit du lecteur : soit la vie s'accroît d'elle-même, « tout devenir est accroissement » (mais, précisément, « l'art est le devenir de la vie » !), soit l'art en est une simple « représentation » – il nous montre cet accroissement qui se produit. Ou encore est-il l'activité suprême de cet accroissement ? A mon sens, le philosophe français envisage que l'art est la *manière* même de s'accroître de la vie, et fait alors du « vivre de la vie »,

28 Delia Popa, « la matérialité de l'imagination » in *Bulletin d'analyse phénoménologique*, volume 5 (2009), numéro 9.

29 Michel Henry, « Kandinsky et le mystère des dernières œuvres » in *Phénoménologie de la vie (tome III) : de l'art et du politique*, Paris, PUF, 2004, p. 230.

un devenir « esthétique » au sens pathétique. La manière avec laquelle la force se libère, en ce cas, le principe « d'accroissement de soi », ne va pas alors sans certaines précisions : En effet, il n'est pas « esthétique » à la base mais entièrement « éthique ». C'est à titre confus, et bien qu'il use de ce langage, que Michel Henry joint l'« accroissement » au « raffinement », par exemple. Si s'accroître est le fait même du vivre en tant qu'il demeure en soi, alors la vie nécessite une création non par divertissement ou volonté ostentatoire. La création elle-même, pour elle-même doit être pensée hors des simples processus d'équivalence artistique, d'identification mystique, ou de « décharge », mais bien, de manière beaucoup plus large, comme la prise de risque nécessité par le fait même d'être une pulsion, un désir, une force. Risque, car il s'agit bien de faire venir un *cosmos*, de rendre un monde sensible où la vie puisse se répéter ses conditions et accomplir son essence. En ce sens, la création n'est pas juste le « reste » ou l'identification théophanique, dans l'épuration de l'élément objectif à un absolu qui ne s'altère pas, mais un véritable « lieu » de conflit : un cadre de configuration du pâtre où ce dernier *gagne* un certain monde en s'éprouvant en son effort immanent comme créant. Il faut presque – si on peut dire – fonder ainsi une certaine *gymnastique* de l'affect avec son *cosmos*. Le « dernier » Kandinsky peut nous y aider. Henry en est conscient.

Néanmoins, le philosophe français ne met pas en jeu, sinon par le geste authentique ou la composition méditative (Briesen et Kandinsky), les apports sans doute beaucoup plus importants d'une pensée de la « contre-représentation ». Quoiqu'il la fonde partiellement. Deleuze nous en donne un exemple avec son analyse de Bacon, malgré les réserves évoquées plus haut. Ce qui importe : la pensée de la différenciation du *cosmos* et de la « vie » peut mettre en balance l'affect en le confrontant à une matière issue de son propre prolongement intérieur. Ce monde jaillit du cri lui-même, c'est-à-dire dans l'effectivité même de sa tension interne qui le pousse à l'« accroissement de soi ». Être confronté à une « chair » (non la sienne mimétique), à des *matériaux*, qu'elle doit faire tinter et qui renvoie à son essence pathétique, tel serait le sens profond de cette vie en quête d'épreuve affective. *Matériaux* qui ne soit donc pas « elle-même », mais sa propre « résonance ». Le monde a-t-il une chair en propre ? Il faut répondre par la négative. La chair ne peut être « anonyme ». De même, l'art ne peut être résolu avant son « œuvre ». Et si il ne se résout pas dans le monde, c'est qu'il se comprend dans la communion des résonances

possibles d'un même affect qui se dispose, prend une certaine tournure, une certaine *manière*. Toutes ces *tournures* sont d'abord éthiques (l'enjeuant la transformation de soi) et esthétiques seulement par accident. Ce processus s'effectue de manière cosmique et non mondaine (la vie ne donne pas une couleur affective au monde, et l'affect ne prend pas un caractère mondain) en déformant, en pressant de tout son poids – toute l'«objectivité» – dans l'*entonnoir* de son épreuve immanente et fondant ainsi des «lieux» de réponse affective à ses propres dispositions. Et c'est bien là que réside l'une des possibilités de «l'accroissement de soi»: dans l'effet de la composition de l'hétérogénéité de la vie avec le monde, dans la venue d'un certain *cosmos* charnel.

Le mouvement fonde les effets et ces effets entraînent eux-mêmes des mouvements. A cet endroit se trouve le sens de la création. Voilà ce que fait la vie fait au sens littéral. Elle fonde, en tant que pulsionnalité, la possibilité de la résonance et la nécessité d'accroître cette dernière. Ainsi la création, tout comme la culture, est à prendre au sens large d'exercice, une forme d'accélération pathétique, qui n'est autre que la modalité même de tout «accroissement de soi». Peut être est-il temps de préciser cette notion de «création», en tant qu'«auto-libération» de la vie. Cette dernière ne relève pas tant de l'artefact, que de ce que je nomme figure ou, pour être plus juste et éviter le sens strictement deleuzien, «la prise de figure», évènement propre à une chair auto-affectée soumise à elle-même. La figure, non «figurative» du dynamisme, du monde ou du corps, est le mouvement lui-même qui vient proliférer en tant que mouvement. Ce mouvement se *configure*, c'est-à-dire compose avec soi, en ne quittant pas son effectuation, en tant que tout mouvement surabondant exige son «auto-libération», qui est tout autant la possibilité de produire du mouvement que de s'en libérer et d'en jouir. Produire non des «formes», mais bien des «manières». Vivre est toujours vivre selon une certaine *manière* et vivre les manières avec lesquelles mon corps se tend, se vit en tant qu'«accroissement» de son épreuve. Vivre n'est pas prendre possession de la vie mais position dans la vie. Le mouvement est ce qui répond à soi-même. Il ne «recrée» pas le mouvement. Mais la vie elle-même, en tant qu'accroissement de soi, se fond dans certaines structures matérielles, dématérialisées (défigurées, pourrait-on dire) au sens mondain et ensuite re-matérialisés au sens pathétique. Et c'est ainsi que Michel Henry peut dire: c'est l'«œil de la vie» qui nous regarde à travers le tableau, car le tableau est devenu littéralement cette *prise de*

figure de la vie, c'est à dire une forme de *corps imaginaire*. C'est bien un regard, celui d'un vivant, qui regarde alors « l'œil de la vie ». Le cosmos est le « corps » imaginaire vécu dans l'immanence à soi de tout mouvement qui, résolu, *prend figure*. C'est-à-dire « crée ». Prendre figure : prendre pied en *son* monde. La figure est ce que Michel Henry nommait sans le dire explicitement : « une force étrangère au contenu de la représentation qui va déterminer son destin, sa formation ou sa non-formation »³⁰. Autrement dit, le désir déploie – en se mouvant en soi-même – le *cosmos* dans « la nuit d'avant le monde ».

Pas plus à moi qu'en moi, ce « monde » affectif, nous en ignorons la taille, la circonférence et la profondeur. Michel Henry disait encore, dans le même article : « voilà pourquoi, parce qu'elle est affective en son fond, la représentation obéit à d'autres lois qu'aux lois de la représentation, aux lois de la conscience, qui sont aussi les lois du monde, de l'espace, du temps (...) »³¹. La pure épreuve de soi qui cherche à se faire « figure », en tant qu'affectivité invisible, ignore tout autant les découvertes de Galilée que de Copernic. Elle ne sait qu'elle-même. Et si nous suivons Michel Henry, il s'agit de la seule « connaissance absolue ». Bien que très elliptiques, les quelques références à l'art de la danse chez Henry apparaissent fondamentales à plus d'un titre pour indiquer cette éthique générale du corps vivant. Celle-ci redéfinit entièrement, de la notion d'« espace » à celle de « nature », de la géographie à « la forme d'une ville » comme disait Julien Gracq ; tous ces « lieux » que parcourent et créent les vivants. Là où la vie est et devient en son *cosmos*.

Conclusion

Telle serait la découverte majeure de Henry en ce qui concerne la question de l'« art », aux antipodes d'une simple « théorie esthétique ». Le mouvement même de la vie repose sur la structure transcendantale jouir-souffrir. Ce que l'art dévoile est une structure de modification dans un *cosmos* déterminée, qui vient doubler le premier plan de modification originelle, en forgeant les conditions de sa répétition et de

30 Michel Henry, « La question du refoulement chez Schopenhauer » in *Phénoménologie de la vie (tome II) : de la subjectivité*, Paris, PUF, 2003, p. 145.

31 *Ibid.*, p. 145.

son accroissement. La matérialité de la vie vient *matérialiser* un certain *cosmos* imaginaire à partir de son pàtir. Or il s'agit là de son pouvoir le plus fort, le pouvoir pour elle de «prendre figure». À certains endroits, Henry se demandait : «l'art seul nous offre-t-il une image de nous?»³². Bien sûr que non. Pour la vie, il ne faut pas créer une image du *cosmos* ni se faire reflet cosmique. La vie est un pouvoir de mise en mouvement, de pouvoir se disposer et ainsi de disposer de sa force, en la libérant de manière toujours plus intense. A cet effet, et à titre entièrement provisoire, on pourrait, par exemple, citer pour illustration de cette *prise de figure* : la «décharge» violente chez Briesen, José dans «Le Fils du roi» qui devient concrètement une «œuvre d'art», la composition de Kandinsky, le codage de Bacon (vu par Deleuze), l'économie en son sens originel. Tous ces exemples sont tous des «modes», certes très différents, de cette *prise de figure* effectuée concrètement par les vivants, selon leurs besoins. Ainsi, il faut donc fonder les configurations de la tension avec le monde de multiples manières, car si chaque pouvoir est autarcique phénoménologiquement, il n'y a pas un système de pouvoir qui n'évolue dans une connexion intrinsèque aux autres, pas un «accroissement de soi» qui ne se conçoit sans une montée en chair du *cosmos* et corrélativement une intensification de la fonction de «corps-propriation» et d'intersubjectivité. Celle d'un monde partageable pour des vivants qui désirent s'éprouver plus. A chaque affect, *son cosmos*. Sans *prise de figure*, aucun *cosmos*. Toute *prise de figure* par la vie est cosmique parce qu'entièrement immanente et invisible.

A partir d'une modalité – en apparence inexistante chez lui –, celle de la *déformation* de la forme représentationnelle de l'«objectivité» ou la transformation de mon propre contenu affectif par la mutilation de «la forme de l'apparaître» du monde, il devient possible de penser, de manière beaucoup plus large, la création incessante de figures. Hors de la méditation des forces intérieures, hors des limites de la «décharge et du «reste» mondain insignifiant, se tient le sens profond et pluriel de la création comme acte éthique de formation d'un *cosmos* vivant. On l'aura compris, Deleuze n'était ici qu'un prétexte. En conclusion, les conditions de l'accroissement ne peuvent résider seulement, par principe, dans l'effectivité du devenir inhérent à tout vécu affectif, mais

32 Michel Henry, «la métamorphose de Daphné» in *Phénoménologie de la vie* (tome III) : *de l'art et du politique*, Paris, PUF, 2004, p. 196.

réside dans l'ouverture de multiples premier « dehors » cosmiques en tant que structure de configuration du jeu des « figures » de la vie. Ce n'est pas tant la « représentation » de la vie et notre identification à elle, que sa *mise en jeu*, en tant que « jeu » d'une force unitaire mais non univoque, qui permet alors d'ouvrir à la pluralité des différenciations du pâtre, à partir des différenciations « cosmiques » et modes d'expressivité de cette force. L'art – au sens le plus général qui soit – serait le pâtre construisant en ses configurations cosmiques ses jeux de forces imaginaires – donc réelles –, puisque nous jouons avec des « forces » que nous n'avons peut-être pas, n'avons pas encore, n'auront peut-être jamais et cependant nous les éprouvons. L'activité des vivants se jouerait ainsi dans un ensemble de figures et surtout de *prises de figures* circonscrites dans des lieux d'accroissement de soi, tels que la peinture ou la danse. De sorte que l'art doit être le déploiement d'un code imaginaire de la force qui relève autant de ma position oppressante dans la vie que de la tension conflictuelle avec le « monde ». De cette tension, je tire ma jouissance profonde, peut-être la plus ultime, comme l'exprime Kandinsky dans ses lettres si touchantes à Gabrielle Munter.

Ainsi, l'art – plus précisément la vie au sens d'une « esthétique transcendante » – fonde des effets différenciés, réellement sensibles, qui engagent des réponses elle-même affectives et immanentes. Ces retours affectifs d'une force libérée, alors différenciée, sont des mouvements de sentir qui impriment toute notre vie sensible et sa corporéité immanente. La figure doit permettre de penser tout mouvement de libération de soi comme création d'effets subjectifs, comme agrandissement de ce corps immanent en sa chair cosmique. Dans le même temps, cette réflexion doit rendre possible une généalogie immanente de l'ensemble des formes de culture de la vie et ses possibilités de renouvellements. Ce chemin doit donc permettre de contrer une tyrannie de la « forme vide » qui fait du corps un « objet d'entendement » (suscitée par la Barbarie). Une voie médiane subsisterait entre une iconologie absolue de l'affect et une idolâtrie du corps visible. Une voie, ou plus précisément une *voix*. Celle-ci s'exclame, presque à la manière de Walt Whitman : « ce corps que je suis : cosmos ! »³³.

33 Michel Henry, « La peinture abstraite et le cosmos » in *Phénoménologie de la vie (tome III) : de l'art et du politique*, Paris, PUF, 2004, p. 240.