“Back to (French) theory”: des concepts opératoires

François Cusset

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/19162>

DOI : 10.4000/critiquedart.19162

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 4 novembre 2015

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

François Cusset, « *“Back to (French) theory”: des concepts opératoires* », *Critique d'art* [En ligne], 45 | 2015, mis en ligne le 04 novembre 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/19162> ; DOI : 10.4000/critiquedart.19162

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

EN

"Back to (French) theory": des concepts opératoires

François Cusset

RÉFÉRENCE

Fabien Danesi, *L'Extase esthétique : Jean Baudrillard et la consommation/consumation de l'art*, Paris : Sens & Tonka, 2014

Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, Paris : Seuil, 2015, (Fiction & Cie)

Jacques Derrida, *Les Arts de l'espace : écrits et interventions sur l'architecture*, Paris : La Différence, 2015, (Essais)

Magali Nachtergaele, *Roland Barthes contemporain*, Paris : Max Milo, 2015

Différence, différend : Deleuze et Lyotard, Paris : Les Belles Lettres, 2015, (Encre marine)

Gilles Deleuze : la pensée-musique, Paris : Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015

Gilles Deleuze : politiques de la philosophie, Genève : MétisPresses, 2015, (Champcontrechamp essais)

Ouvrages complémentaires déjà traités sur <http://critiquedart.revues.org> :

Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visible, 1979-2004*, Paris : La Différence, 2013, (Essais)

Lyotard et les arts, Paris : Klincksieck, 2014, (Collection d'esthétique)

- 1 Après avoir senti le soufre et incarné l'élite de l'avant-garde, le rire de Michel Foucault, les mots-valises de Jacques Derrida et le lexique de science-fiction de Gilles Deleuze –tous plus ou moins marginalisés en France de leur vivant– ont rejoint le patrimoine national et les stéréotypes d'une époque, cet « entre-deux-Mai¹ » qu'ils évoquent aussi sûrement que les tenues de David Bowie et les milles fleurs du camion Volkswagen. A en juger par la pléthore d'hommages qu'occasionne chaque anniversaire de leur disparition. Ou encore, à titre d'exemple récent, par le succès du dernier roman de Laurent Binet, qui imagine

Foucault en boîte gay et Deleuze devant Roland-Garros pour fictionner d'un ton léger cette effervescence intellectuelle révolue –façon « San Antonio chez les sémiologues² ». Regretté par ses nostalgiques, sacralisé par ses héritiers, dénoncé par beaucoup d'autres³, dûment mythifié par tous, ce « moment 68 » de la vie intellectuelle française a ses faits de gloire et ses clichés jaunés : le chaos joyeux ou dogmatique des années Vincennes, du nom de l'université alternative en préfabriqué où tous intervinrent ; les manifestations qui les réunirent en tête de cortège, malgré leurs divisions, pour les immigrés à la Goutte d'Or ou les prisonniers sans droits de l'ère Giscard. Ce moment a aussi, bien sûr, ses effets attestés sur le champ de l'art, qu'il s'agisse des néo-expressionnistes ou des conceptualistes tardifs se revendiquant aux Etats-Unis d'un Baudrillard ou d'un Deleuze, ou bien en France, parmi maints exemples, d'un Christian Boltanski imputant son obsession des archives et des identités factices à « l'influence croisée » de Barthes et Lévi-Strauss. La question se pose cependant de cet héritage théorique pour la pratique et la théorie de l'art aujourd'hui –une question que relancent depuis quelques mois, avec beaucoup d'acuité, une série de publications, anthologies inédites des écrits sur l'art de ces penseurs ou exégèses collectives, doxiques ou plus savantes, de leurs travaux.

- 2 Avant de passer en revue l'actualité théorique de ces auteurs, tentons de circonscrire leur héritage conceptuel commun. Car celui-ci est bel et bien avéré, en université comme en écoles d'art, par-delà les divergences nombreuses entre ces penseurs célèbres qui inciteraient à limiter l'unité d'un tel « moment » aux résumés hâtifs des journalistes⁴ ou aux heureuses distorsions qu'autorise le transfert des idées d'un continent à l'autre : querelle initiale de Foucault et Derrida sur le *cogito* cartésien, distance politique finale entre Deleuze et Foucault, critique mutuelle de Lyotard et Deleuze, relatif isolement théorique de Barthes, ou incitation de Baudrillard à « oublier Foucault⁵ » alors au faîte de sa gloire. C'est qu'un héritage commun se dessine là, au confluent d'une triple critique, ou d'un triple contournement, qui invalide en bonne part, sinon dépasse, le « régime esthétique » du discours sur (et de la théorie de) l'art, ce régime interprétatif et hiérarchique –si l'art dépend de la philosophie pour éclairer sa signification– arrivé à son paroxysme au milieu du XXe siècle, et inauguré cent-cinquante ans plus tôt par Kant et les premiers romantiques allemands, Hegel en tête. Il y a d'abord contournement, ou plutôt décentrement, de la tradition phénoménologique longtemps dominante, et devenue incontournable après-guerre avec les écrits esthétiques de Merleau-Ponty. On doute soudain de la *présence* de l'œuvre et des illusions de toute présence (Derrida). On conteste que la sensibilité soit l'effet d'un rapport entre sujet percevant et œuvre perçue (Deleuze). On demande si la peinture ne parlerait pas plus d'elle-même que du beau ou de l'épaisseur du monde (Foucault, notamment sur Manet). Second contournement, qui relève cette fois de l'affrontement, et interdit d'associer ce moment intellectuel des années 1970 à on ne sait quel *linguistic turn* obsédé par le discours et la textualité. Il n'est plus question de *lire* les œuvres et de leur appliquer le paradigme herméneutique de la littérature, mais de capter les forces qui en sourdent, d'explorer des façons de faire et de préférer les outils qu'elles offrent aux *signes* qu'elles nous feraient (c'est la guerre déclarée par Deleuze et Guattari à ce qu'ils nomment « l'enseignement »). Troisième contournement, qui vaut rupture épistémologique, et qui dépasse largement le champ de l'art mais bouleverse pour toujours les façons possibles d'y *intervenir* théoriquement : toute totalisation, théorique ou pratique, devient soudain suspecte, renvoyant l'hégéliano-marxisme orthodoxe à une illusion révolue, la dialectique elle-même à une « idéologie du ressentiment⁶ », et à toute une *épistémé* hégémonique, héritée du siècle

colonial ou même des « beaux-arts » de l'ère monarchique, les taxinomies et les classifications qui séparent l'art de la philosophie ou de la politique et assignent sa place à chacun.

- 3 L'héritage en question est présenté ici trois fois en négatif, comme une déconstruction convergente, aux approches variées, de la tradition *esthétique*. Mais il porte aussi en son cœur une double dérive, ou ambivalence. La première tient aux expérimentations folles dont relèvent, en pleine décennie 1970, certains des textes en question, expériences d'écriture et d'argumentation paralogique délibérément conçues pour explorer les confins de la rationalité, ou pour réduire son emprise sur notre compréhension de l'art et du monde. Pour n'en prendre qu'un exemple, loin d'être le plus connu, il suffit d'énumérer ce que Deleuze et Lyotard écrivent du concept de *mort*, une fois qu'ils l'ont extrait de la tradition métaphysique et de sa gangue humaniste. La mort, dans leurs pages des années 1970, devient simple « pièce de machine désirante ». Elle est « différence absolue », énergie « détraquante et déconstruisante », « intensité [de la] répétition » et « puissance positive de déliaison⁷ ». Cette dérive-là, pour stimulante qu'elle fût, n'est pas vraiment opératoire sortie du contexte de l'époque.
- 4 D'autre part, sous des formes diverses, un glissement anime ces œuvres majeures au fil de la décennie 1970, glissement qui est peut-être la signature même de l'époque. Car derrière les braises du chaudron intellectuel et les guerres dont il se veut le creuset, ces œuvres-là glissent en effet, plus ou moins ostensiblement du politique au personnel (pour parler comme les militantes féministes d'alors), du concept à l'affect, du style belliqueux à un ton plus modalisé, des déconstructions ostentatoires aux subjectivations plus subtiles, et chez tous, des objets historiques ou disciplinaires qu'ils s'étaient fixés (histoire de la philosophie, relecture des classiques littéraires, archéologie des institutions répressives...) à des objets flottants plus *indisciplinaires*, et relevant directement du champ artistique –auquel s'intéressera, dans les années 1980, le travail de Deleuze, Derrida ou Baudrillard. Vont ainsi dans une même direction celles d'un infléchissement affectif, perceptif, voire subjectif, du travail du concept au fil des années 1970, les évolutions pourtant distinctes de ces auteurs : Barthes, du structuralisme de la décennie précédente au *Plaisir du texte* (et aux incises autobiographiques) de la fin ; Foucault, d'une histoire des institutions disciplinaires et des systèmes de pensée à une généalogie des « techniques de soi » et des subjectivations antiques comme arts de vivre ; Deleuze, d'une histoire parallèle de la philosophie (avec ses livres d'avant 1968 sur Hume, Nietzsche, Kant, Bergson et Spinoza) à des propositions radicalement neuves –élaborées avec Félix Guattari– sur les micropolitiques désirantes et le devenir-mineur ; Lyotard, des surenchères sur l'anarchie du désir et un Marx « libidinal » au tournant éthico-esthétique des années 1980 ; Derrida, des livres-phares fondant la possibilité d'une déconstruction des textes et des traditions de pensée aux explorations suivantes de la justice, en tant que seul « indéconstructible » ; Baudrillard, passant du *Système des objets* ou de *La Société de consommation*, qui tiraient Marx et Henri Lefebvre vers des terrains neufs, aux essais plus écrits de la suite sur la séduction, la simulation et les paradoxes de l'événement, mais aussi le début de son œuvre de mémorialiste atypique (avec le premier volume de ses *Cool Memories*). A chaque fois, par un curieux effet de causalité réciproque, on a l'impression qu'une telle inflexion dans le style, l'approche et les objets eux-mêmes induit des reconfigurations dans le champ intellectuel tout autant qu'elle est elle-même l'effet d'un changement souterrain d'époque et de monde. A moins qu'elle ne prît acte, comme l'expliquaient Deleuze et Guattari à la sortie de *Mille plateaux*, en 1980, du fait que

« l'époque n'y est plus ». C'est en tout cas de cette inflexion-là, dans le langage et les obsessions d'une époque, comme dans le tour pris par ces œuvres théoriques, que provient en droite ligne l'héritage de celles-ci pour la pratique et la théorie de l'art. Il n'est donc pas étonnant que toutes, à ce moment précis du tournant des années 1980, s'y soient soudain intéressées.

- 5 Reste à évoquer, pour chacun, le rapport effectif au champ artistique et les concepts aujourd'hui opérants que son œuvre lui a légués. Jean-François Lyotard, dont l'exposition-culte *Les Immatériaux* au Centre Pompidou en 1985 constitue le plus riche exemple à ce jour d'un philosophe en commissaire d'exposition, est venu dès 1971 disloquer la phénoménologie, et ce qu'elle nous dit du visible et du dicible, avec sa thèse d'Etat, *Discours, figure*, et l'inquiétant concept du « figural » qui s'y offre. Suivent deux décennies prolixes. Reprenant la notion de « sublime » là où Kant l'avait laissée, et visant un accès direct, matériel, aux couleurs et aux sons, sa pensée de l'art, pour éclectique qu'elle soit, vise une « anesthétique » : l'imprésentable plutôt que les « bonnes formes », l'invisible plutôt que la pulsion scopique, la « phrase-affect » et l'événement du désir en lieu et place du vocabulaire antérieur de la perception. Et si les derniers textes calmeront ses ardeurs des années 1970, c'est d'une vaste critique de la représentation que relève l'ensemble de son œuvre. L'art n'est rattachable à aucun référent extérieur. Il n'exprime que lui-même. D'où l'intérêt de croiser Lyotard et Deleuze, qui, outre un bref moment de grande connivence théorique dont portent témoignage l'essai de Lyotard *Des Dispositifs pulsionnels*⁸ et son chapitre sur *L'Anti-Œdipe* (« Capitalisme énergumène »), partagent une obsession commune pour ces *différences* sans objet, non dialectiques, qui grouillent sous les structures et font dériver tout le champ social. Sans oublier, comme le souligne justement François Brémonty⁹, une relation distincte et une sorte d'équidistance à Marx et au marxisme : spinoziste et « moléculaire » chez Deleuze, immanentiste et pulsionnelle chez Lyotard (avec le fameux chapitre d'*Economie libidinale* sur « les deux Marx », le vieux barbu et la serveuse bavaroise). Ce n'est jamais le Marx de la lutte des classes et de l'aliénation qu'ils subvertissent tous deux plutôt qu'ils ne le critiquent frontalement, avant d'aller courir d'autres lièvres, sociétés de contrôle et image-mouvement pour Deleuze, et énigme de la quatrième « critique » kantienne pour Lyotard, dont il tentera en vain de prolonger le projet.
- 6 Les apports conceptuels de Deleuze aux champs artistiques sont plus connus que ceux de Lyotard, qu'il s'agisse de son exigeante théorisation du cinéma dans les années 1980¹⁰, de sa saisie des « blocs de sensation » dans la peinture de Francis Bacon¹¹, de son ontologie du pli et du dépli comme caractéristique du baroque¹², ou bien sûr de ses relectures magistrales, et très singulières, de Proust, Kafka ou Lewis Carroll¹³. Mais dans cette perspective, c'est la musique qui constitue son espace d'expérimentation théorique le plus abouti, et le plus constant –comme en atteste le premier volume en français, *Gilles Deleuze : la pensée-musique*, qui propose de relire toute son œuvre au seul prisme de la musique. Les concepts qu'il a mis en œuvre sont ici autant de clés d'entrée dans l'énigme théorique de la musique. Des clés difficiles, comme avec ces notions d'espace « lisse » (variation continue devenant une seule forme) et d'espace « strié » (succession chaotique de formes distinctes) qu'il emprunta à son ami Pierre Boulez. Des clés logiques autour de l'exploration des « signaux sonores », des « êtres musicaux » et des « singularités » vocales, autant de *variations* que Deleuze voyait tracer une fabuleuse « diagonale », réductible ni à la « verticale de l'harmonique » ni à « l'horizontale de la mélodique ». Des clés plus métaphoriques, et d'usage plus libre, avec les fameuses « ritournelles », dont la

théorie pourrait raconter l'étrange attrait qu'exercent les tubes de variété, ou ces « fragments de vinyle » dont se prévalent aujourd'hui les DJ pour justifier leur étrange activité –consistant à prélever des objets trouvés dans la culture populaire pour en tirer des sons neufs. Car si Deleuze a pu écrire sur Verdi ou les refrains du folklore, il fut une obsession pour les premiers DJ et les pionniers de la musique électronique (du label allemand « Mille plateaux », monté en 1991, aux jeunes prodiges DJ Shadow et DJ Spooky). Ce qui n'interdit en rien, guidé par ses outils spécifiques, tels que les notions de matière-flux ou de temps pulsé, d'aller explorer avec minutie les *vraies* musiques nomades, chants épiques ouzbeks ou airs « protoplasmiques » des forgerons baloutches –comme s'y essayaient exemplairement Elie et Jean During.

- 7 Autre logique avec celle de Jacques Derrida¹⁴, lié lui aussi par l'amitié aux mondes de l'art (de Micaëla Henich à Valerio Adami), mais avançant sa propre « incompetence » pour mieux mettre en question les compétences de la critique d'art professionnelle. Trois axes entrecroisés forment une improbable topologie derridienne en théorie de l'art : les errances du langage, avec ce « dérèglement réglé » qu'il fait subir aux mots, de *destinerrance* en différance, et la certitude qu'il y a toujours du texte dans l'art, du délai, du manque (donc *de l'écriture*) ; les apories du voir et du regard, déployées dans son essai *Mémoires d'aveugle* et relancées partout où il n'y a « rien à voir » ; et l'espace du bâti, crucial pour celui qui questionna l'architecture (en dialogue avec Peter Eisenmann, Bernard Tschumi, ou l'assemblée du premier *stadtforum* berlinois) et l'invoqua souvent pour questionner en retour les prétentions de la pensée. Décivant « l'esthétisation générale » de nos sociétés, Jean Baudrillard, de son côté, s'est fait plus fuyant, disparaissant dans les effets de ses paradoxes : qu'il s'agisse de refuser sa paternité au mouvement simulationniste new-yorkais (dans une conférence-choc au Whitney Museum en 1987), d'appeler à une surenchère du capital dans le Pop art, ou juste de pointer la « nullité » de l'art contemporain –ce qui peut en faire une arme, si tout l'enjeu est de « détruire la valeur¹⁵ », comme le suggère Fabien Danesi. Quant à Roland Barthes, dont la riche biographie de Tiphaine Samoyault nous rend les infinies nuances (notamment grâce à l'accès à ses carnets dans les « grands fichiers » de la BnF), il demeure entre tous le plus généreux pourvoyeur d'outils conceptuels opératoires, pour les praticiens comme les théoriciens. Moins au titre de sa passion pour Nicolas Poussin, Cy Twombly ou Robert Rauschenberg, moins grâce à ses liens avec Yvon Lambert ou l'équipe de la revue *October*, moins pour ses échappées libres sur le théâtre brechtien ou le *punctum* photographique (*La Chambre claire*), moins même par son travail de théoricien pionnier et rigoureux de la pop culture (des *Mythologies* au *Système de la mode*) qu'à la mesure des quelques notions ductiles et protéiformes que son œuvre n'a cessé de tisser et de retisser. Le *fragment* d'abord, l'inclassable, le discontinu, dont seule la saillie éveille le désir, contre les conformismes du lisse et du rétrospectif. La *mort de l'auteur* bien sûr, dont Magali Nachtergaele fait un peu vite le concept « le plus important pour l'art du XXe siècle¹⁶ », mais qui n'en reste pas moins une boîte de pandore théorique et (techno)politique –si le DJ et le graphiste, ces anticréateurs invisibles, sont les artistes d'aujourd'hui, et si lecture et usage sont à la théorie des années 2010 ce qu'étaient au cœur des années 1970 les concepts d'écriture et de texte. Et le *neutre*, plus encore, présent dès son analyse de l'écriture « blanche » (*Le Degré zéro de l'écriture*), dans sa lecture transgenre de Balzac ensuite (*S/Z*), puis dans les intuitions majeures de son cours éponyme de 1977-78 au Collège de France : exploration de l'indécidable, du non-vouloir saisir, de la non-œuvre aussi bien, antidote aux dualismes comme aux classicismes, le *ne-uter* (ni l'un ni l'autre) renvoie au scribe réticent de Melville (dans *Bartleby*), aux années de l'Art minimal ou aux

performances de John Cage –tout en se faisant, en pleine décennie 1970, *queer* ou postcolonial avant l'heure. Rien d'étonnant à ce que Barthes ait eu tant d'impact, à son corps défendant, sur le *pictorial turn* des Sciences humaines, quand les *Visual Studies* (de Stuart Hall à W. J. T. Mitchell) arrachèrent pour de bon les images au paradigme textuel dominant. L'auteur du *Plaisir du texte* en aurait souri –vertu des délais, des transferts, des usages et des détournements.