

## SOMMAIRE

Avant-propos	VII
Liste des abréviations	XXX
<b>I Corps sans Organes, Corps sans Image. L'Anti-Léviathan d'Ernesto Neto</b>	<b>1</b>
<b>II Le Devenir-Matisse. Entre peinture et architecture</b>	<b>57</b>
<b>III L'Envers Duchamp</b>	<b>147</b>
1. Descendre la peinture	149
2. Remonter le fil	203
3. Étant donnés les readymades	261
<b>IV Art contemporain mode d'emploi : trois entrées en forme de diagrammes d'échappement</b>	<b>343</b>
Entrée DB [Daniel Buren]	345
Entrée GMC [Gordon Matta-Clark]	393
Entrée GB [Günter Brus]	443
<b>V Boîte HO [Hélio Oiticica]</b>	<b>483</b>
Bibliographie	555
Table des figures	582
Index	593
Remerciements	606
Table des matières	608

**Avant-propos**

Par définition, un avant-propos est hors (de) propos. À cet égard, le statut de celui-ci est d'autant plus incertain que ce livre présente une série de recherches dont l'agencement final est lui-même "à transformation" : il ne propose aucune synthèse pour fusionner les parties dans un tout, aucune loi pour assurer un passage logique ou chronologique de l'une à l'autre ; et les monographies qu'il semble enchaîner s'animent des coupes pratiquées dans une histoire générale de l'art contemporain si paradoxale qu'elles n'en délimitent (en extension et en intension) le champ qu'autant qu'elles en sont l'effet non historien. Ceci n'est donc pas un livre au singulier mais, en rapport avec le(s) "sujet(s)" de l'art contemporain, une multiplicité d'*essais*. Essai, comme on essaie des entrées multiples pour ne pas revenir, à force de savoir, au même ; au sens performatif aussi où Michel Foucault a pu écrire dans un texte magnifique que l'"essai" était « le corps vivant de la philosophie » engageant le « travail critique de la pensée sur elle-même » dans l'exercice qu'elle peut faire d'un « savoir qui lui est étranger ». Foucault ajoutait :

« Mais qu'est-ce donc que la philosophie aujourd'hui [...] si elle ne consiste pas, au lieu de légitimer ce qu'on sait déjà, à entreprendre de savoir comment et jusqu'où il serait possible de penser autrement<sup>1</sup>. »

L'ouvrage commence *vraiment* par une expérience plongeant le lecteur dans le Panthéon *occupé* par une installation d'Ernesto Neto dénommée *Leviathan Toth* (ainsi orthographié). Branché(e) sur ce monument comme un monstrueux parasite à l'échelle mais hors de proportion, irréductible à toute espèce de métaphore ou d'image, elle/il (le *Léviathan* de *Toth* assorti) est un corps trop *étranger* — et sans doute trop *machiné* : une contre-installation ? — pour se prêter durablement à cette extase esthétique de l'œuvre "nue" dont on a appris à reconnaître la "sublime" détermination idéale. Car c'est bien plutôt la complexité des procédures physiques aussi bien que mentales engagées en ce haut lieu des signes de la reconnaissance républicaine que le visiteur, interdit ou interloqué, de prime abord perçoit. Et c'est aussi l'*acte* de cette complexité qui a lancé l'enquête dans l'*in situ* d'une expérience de pensée *par* l'art<sup>2</sup> dont le site contemporain doit être moins « théoriquement » vérifié (et prolongé dans une réflexion supérieure *sur* l'art) que problématisé dans l'invention de prises immanentes aux œuvres et au niveau même des exigences, y compris les plus conceptuelles, de la pensée contemporaine (qui alimente l'interrogation sur la notion même d'œuvre). Ce pourquoi le livre s'ouvre sur l'analyse d'*une* "œuvre" en mobilisant tout ce qui doit l'être eu égard à la construction de sa contemporanéité dans un temps qui n'est pas seulement celui de l'histoire de l'art ou d'un présent dont nous serions chronologiquement, et tout uniment, le seul marqueur. La question devient alors celle des conditions sous lesquelles nous pouvons nous faire les contemporains de ces œuvres donnant ici matière à autant d'*études de cas* d'un art-pensée mis au présent d'élaborations si peu "formelles" qu'elles ne peuvent plus se satisfaire ni d'une identité de principe entre « formes artistiques » et « formes historiques », ni de la dialectique (ressassée, épuisée) en « art et vie ».

<sup>1</sup> Michel Foucault, *L'usage des plaisirs. Histoire de la sexualité*, t. 2, « Introduction », Paris, Gallimard, 1984, p. 14-15.

<sup>2</sup> « En pensant par l'art » était le titre de la présentation du numéro de la revue *Critique*, n° 759-760, août-septembre 2010, p. 643-646, *À quoi pense l'art contemporain ?*, placé sous la direction d'Élie During et Laurent Jeanpierre.

Le sujet traité dans ce livre d'exploration — l'art contemporain — est si manifestement dans l'air du temps qu'il oblige à préciser le propos dans une manière de déclaration d'intention à même de restituer (et de resituer) le caractère d'*expérimentation* (et d'*expérience de pensée*) de ce qui est tenté ici. Ce sera le seul réel objet de ces pages.

Loin d'un *art contemporain de l'air du temps* devenu le décor-laboratoire des *creative* (et toujours *cultural*) *industries*, notre projet vise moins à produire une philosophie de l'art contemporain qu'à se tenir dans l'entre-deux de l'Art et de la Philosophie en vue d'y introduire une oscillation, un battement supplémentaires entre une *philosophie contemporaine de l'art contemporain* et un *art contemporain de la philosophie contemporaine*. Le contemporain ainsi doublement visé et divisé en lui-même n'est pas affaire de condition philosophique (que pourrait bien vouloir dire un art contemporain *mis sous condition* de la philosophie contemporaine ?) mais de *problème*, aiguë par la problématisation réciproque des deux entrées mises en chiasme pour bousculer leurs catégories aussi bien que les partages disciplinaires enregistrés<sup>3</sup> ou affiliés. Car le problème est décidément celui du "contemporain" dont la notion commune participe d'une périodisation si exclusivement empirique ou/et génériquement historique qu'elle écarte, de son peu défendable *a priori/a posteriori*, toute temporalité critique "différentielle" de et dans l'art ou la philosophie. Il faut oser que le *concept du contemporain* ne vaut que par la construction politico-spéculative (un monstre assurément !) qui en détermine la *dramatisation*, et le plan de *déphasage* avec l'air du temps qu'il trace à partir d'une zone de fracture introduite dans « l'homogénéité inerte du temps linéaire<sup>4</sup> ».

On peut en inférer trois conséquences, également importantes eu égard à la structure accidentée de ce livre et à la problématisation critique du Contemporain qui l'a alimenté dans une opération unique dont les effets peuvent et doivent être *en droit* distingués en art/philosophie<sup>5</sup>, mais *en fait* conjugués au performatif présent d'un « art » du contemporain.

Première conséquence, la plus immédiate : le contemporain doit être distingué de la « contemporanéité » au sens des données immédiates de la représentation la plus présentiste du présent (*i.e.* ce qui se présente, tout ce qui se présente, ou toutes les images du temps présent). Il ne fait sens qu'à s'engager et nous engager dans l'opération d'une critique de l'identité du présent (l'état de choses) et d'un rapport clinique aux altérités porteuses d'une événementialité nouvelle (virtualité), dont les signes sont étouffés sous la forme historique de la présence (et de l'omniprésence de l'actualité). Une manière d'urgence et d'*absolu de la pensée* s'y affirme sous la figure de l'« intempêtif » qui, sans réduire sa part d'anachronisme, relativise les différences de formes d'expression et de régimes de temporalisation dans une expérimentation *politique* du présent dont la mise en œuvre relève de l'hétérogénéité de la pensée aux prises avec les devenirs qui conditionnent son surgissement.

Cette première effectuation du contemporain se noue dans la pragmatique d'une pensée en acte, à la fois *transcatégorielle* et *transdisciplinaire*. « Chaque élément créé sur un

3 Il n'est pas indifférent qu'art et philosophie se partagent en toute autonomie respective la catégorie de "contemporain", à l'exclusion, *selfevident*, des sciences dures ou humaines où elle ferait office d'inquiétante tautologie.

4 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. franç., Paris, Payot, 2008, p. 37.

5 Mais on remarquera que la catégorie *Quid juris* appartient de *plein droit* à la philosophie.

plan fait appel à d'autres éléments hétérogènes, qui restent à créer sur les autres plans<sup>6</sup> » tout en communiquant sur un même plan de consistance ontologique toujours singulièrement saisi et modulé pour construire un réel à venir à partir des points de création et de potentialité du présent. Cette transformation de rapports qui pose et investit la pensée comme milieu de l'art et de la philosophie, mais en excès sur leurs formes constituées (un art *transcatégoriel*, une philosophie *transdisciplinaire* en intersection avec toutes les sciences), nous l'avons une première fois tentée à en-tête de *La Pensée-Matisse*<sup>7</sup> et dans la perspective encore en gestation d'une archéologie de l'art contemporain. Il s'agissait alors de penser à nouveaux frais la radicalité de la rupture que Matisse, dans la longue durée d'un demi-siècle, ose dans la peinture et avec la Forme-Art définie par le « pictural » auquel il substitue le *décoratif* en faisant fonds sur une pensée vitaliste d'esprit bergsonien à développement constructiviste (d'où la mise au travail, moins générative que transformationnelle, de la philosophie deleuzienne).

Troisième et dernière conséquence. Le motif du contemporain, ainsi très abstraite-ment et stratégiquement réinterprété, se trouve déterminé en rapport à un temps qui est celui de *la mise en devenir de la modernité*<sup>8</sup>. Il demande à être analysé dans une double perspective, généalogique et archéologique. Généalogique : le contemporain s'instruit et se pense *depuis* les années 1960 et la crise totale de tous les modèles de détermination, crise *contemporaine* de l'ouverture de nouveaux champs de possibilités et de virtualités porteurs de cette mutation sociale à l'échelle du monde qui s'est traduite en « dé-définition » de la politique comme sphère séparée de la vie, renvoyant en dernière instance à la *politique professionnelle* qui avait mis les avant-gardes au rouet entre l'art comme politique et l'art politique. Cette contemporanéité peut se résumer d'une formule : « 68 a eu lieu », et ce lieu est *biopolitique* par les questions *micropolitiques* de subjectivation qu'il met en avant. On pourra observer ici que la « dé-définition de l'art » (pour reprendre l'expression fameuse d'Harold Rosenberg) — et sa prime motivation en « art et vie confondus » (assurée par Allan Kaprow au nom de toute une génération se projetant de la sorte *après* Pollock<sup>9</sup> et au-delà de la question exclusive de l'élargissement de la peinture<sup>10</sup>) — est à

6 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 188. C'est dire aussi que le « contemporain » nous projette à la fin de l'enquête « disciplinaire » de *Qu'est-ce que la philosophie ?* (où il s'agit de redéfinir la tripartition en philosophie / science / art dans la perspective de la première) — et au beau milieu (transdisciplinaire) des *Mille Plateaux* explorés avec Guattari quelque dix ans auparavant.

7 Cf. Eric Alliez, Jean-Claude Bonne, *La Pensée-Matisse. Portrait de l'artiste en hyperfaune*, Paris, Le Passage, 2005.

8 Car il nous semble que Foucault a touché « quelque chose » d'essentiel à la modernité lorsqu'il la définit, en retouchant Baudelaire, par « ce quelque chose d'éternel qui n'est pas au-delà de l'instant présent, ni derrière lui, mais en lui » dans son texte intitulé « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1984), in Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. IV, p. 568 (nous soulignons). C'est cette part d'éternel qui disparaît dans le *constructivisme* du Contemporain. Ledit postmodernisme en aura été le symptôme le plus malheureux (théoriquement) et le plus voyant (socialement).

9 Cf. Allan Kaprow, « The Legacy of Jackson Pollock » (1958), repris in *Id.*, *Essays on the Blurring of Art and Life*, éd. Jeff Kelley, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 1-9.

10 Ce qui se dit encore en *Painters Painting*, pour reprendre le titre du précieux film documentaire d'Emile de Antonio (1973) dont le sous-titre est *A Candid History of the New York Art Scene, 1940-1970* (avec des entretiens de Rauschenberg, Ryman, Stella, etc.). Candide peut-être, mais recueillie auprès de ses protagonistes.

son tour contemporaine de la dé-définition de la philosophie telle qu'*un* Deleuze en pose le principe en cette année 1968 : « Le temps approche où il ne sera guère plus possible d'écrire un livre de philosophie comme on en a fait depuis si longtemps... » Nous intéresse particulièrement la façon dont il en fixe les modalités : « La recherche de nouveaux moyens d'expression philosophiques fut inaugurée par Nietzsche, et doit être aujourd'hui poursuivie en rapport avec le renouvellement de certains autres arts [...] » ; et dont il marque la conséquence retournée contre la *discipline* : « À cet égard, nous pouvons dès maintenant poser la question de l'utilisation de l'histoire de la philosophie » ; pour mieux y faire résonner cet attendu au *look / L.H.O.O.Q.* très duchampien :

« Il faudrait que le compte rendu en histoire de la philosophie agisse comme un véritable double, et comporte la modification maxima propre au double. (On imagine un Hegel *philosophiquement* barbu, un Marx *philosophiquement* glabre au même titre qu'une Joconde moustachue<sup>11</sup>). »

En deçà du sens proprement deleuzien d'une *Différence et répétition* de la philosophie, ce collage incite à passer au plan archéologique pour *réécrire la modernité* d'un siècle qui commence avec la « crise des fondements » scientifiques et se poursuit dans une critique de la représentation s'attaquant à tous les dispositifs formels et catégoriels qui ont pu porter ses régimes spécifiques d'identité objective et/ou subjective.

Que l'on retrouve ici Duchamp, qui *abuse* de cette crise pour faire lien de sa « physique amusante » (à ambition quadridimensionnelle) en *3 Stoppages-étalon* signifiant un changement radical de paradigme de l'*Idée* de l'art<sup>12</sup>, montre assez que *l'art comme expérience*, par lui élevé au rang d'un protocole (pseudo-)expérimental, n'est pas moins impliqué que la philosophie dans la découverte et l'exploration de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique<sup>13</sup>. Mais n'est-ce pas alors aussi, comme l'avait encore affirmé Deleuze, que l'art — et l'art contemporain (Deleuze « cite » le Pop art) — peut, *même*, indiquer un « chemin » à la philosophie jusque dans la mise en question de son identité formelle (la Forme-Art) distribuée en genres (la Forme-Peinture...) et par la multiplication de ces œuvres par nature *problématiques* qui se rangent mal sous la catégorie post-romantique, c'est-à-dire *esthétique*, d'une « pensée-artiste ». En sorte que la formule archéologique du contemporain pourrait s'énoncer : « Le XX<sup>e</sup> siècle a eu lieu<sup>14</sup>. ». Et *nous embarquer* — par-delà Deleuze-Deleuze — dans un dehors qui est aussi celui de la philosophie-philosophie en pointant ce que « à la lettre, les philosophes n'ont jamais fait, même quand ils parlaient de politique, même quand ils parlaient de promenade ou d'air pur » :

11 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 4. La conséquence affirmative se développera avec Félix Guattari en *Capitalisme et schizophrénie*, intitulé général de *L'Anti-Œdipe* (1972) et de *Mille Plateaux* (1980).

12 Ce dont nous produisons la démonstration au cœur de « L'Envers Duchamp » (cf. III, 2). Sachant que cet envers du champ est aussi celui de la science et de la philosophie, on pourra vérifier par le devenir-contemporain (*via* Duchamp) de l'art que l'antiscience et l'antiphilosophie sont parties prenantes de la pensée (et de la philosophie !) contemporaine(s).

13 Philosophies de la vie et philosophies du concept sont associées dans cette visée commune d'une critique de la représentation.

14 Nous reprenons ici la proposition de Natacha Michel placée en exergue-dédicace du livre d'Alain Badiou, *Le Siècle*, Paris, Seuil, 2005.

« brancher la pensée directement et immédiatement sur le dehors<sup>15</sup> ». Alors Deleuze pris sous l'*Effet-Guattari*, qui écrit ces lignes marquées par une « pensée nomade » au coin réaffuté du penseur de l'intempêtif (Nietzsche), et qui, s'avançant jusqu'à la pointe extrême de sa pensée (avec Guattari), peut *même* énoncer que « le modèle du peintre, c'est la marchandise<sup>16</sup> ». Ce qui ne va pas sans compliquer l'idée d'un branchement direct et immédiat sur le dehors... Annoncer donc que c'est aussi dans cette *complication* que s'aventure ce livre, au risque d'un *par-delà le bien et le mal* qui ne fait peut-être méthode qu'à commencer par rompre avec le genre commémoratif des *Deleuze Studies*.

\*

C'est en tout cas dans cette perspective d'une archéologie de l'art contemporain que le travail s'est engagé et nous a engagé dans ce qui apparaissait comme un singulier mais nécessaire déplacement de la vision du « siècle des avant-gardes ». S'il s'agissait d'investir la crise de l'*idée d'image* ouverte par l'art moderne<sup>17</sup> en montrant que celle-ci allait conquérir toute sa portée et produire tous ses effets par ce qui se démontre dans la phénoménale *dis-continuité* de l'art contemporain, cette dernière nous apparaissait dépendre de la rupture que Matisse et Duchamp opèrent, à front renversé, avec la phénoménologie picturale de l'*image esthétique*, d'une locution à double détente qui tente de ressaisir le point de départ commun de leur trajectoire dans le siècle. En produisant cette rupture, dont nous nous sommes attachés à mesurer la radicalité ontologique et à préciser les modalités asymétriques, Matisse et Duchamp détermineraient ensemble moins les deux paradigmes fondateurs de l'art contemporain (car ce serait là réintroduire la chronologie continue d'une histoire de l'art en en déplaçant les termes) que sa *mise en tension*, non au niveau (généalogique) des pratiques à travers lesquelles il s'est constitué, mais au plan (archéologique) des modes de construction de son *auto-problématisation* dans le champ de forces ainsi créé. Ce qui pourra se développer aussi bien en *auto-problématisation du constructivisme expérimental* propre à l'art contemporain, qui trouverait avec ces deux pôles ses limites les plus idéellement *intérieures* entre :

– un vitalisme constructiviste (c'est-à-dire processuel et relationnel au sens matisseien d'un *constructivisme décoratif*) portant la peinture hors d'elle-même, mettant en scène la défenestration de la Forme-Peinture pour excéder le monde contemplatif du tableau et prendre possession de l'environnement qu'elle affecte et déconditionne d'une façon qui est déjà en excès sur toute *site specificity* (« *elsewhere as well as anywhere else* », comme l'avance à regret Dominique Fourcade en pointant la logique impulsée par les gouaches découpées, cf. II, « Le Devenir-Matisse. Entre peinture et architecture »);

– et un constructivisme du signifiant commençant par réduire la Forme-Art aux jeux de langage sur l'art afin de subvertir son régime esthétique en le *coupant* des arts dits plastiques par un renversement *readymade* de la perspective bergsonienne du se-faisant

15 Gilles Deleuze, « Pensée nomade » [1972-1973], repris dans *Id.*, *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Minuit, 2002, p. 356.

16 Gilles Deleuze, « Le froid et le chaud » [1973], in *ibidem*, p. 344 (première publication sous le titre : *Fromanger, le peintre et le modèle*).

17 Celle-ci a été explorée par l'un d'entre nous (non sans l'active complicité de l'autre) dans Éric Alliez, *L'Œil-Cerveau. Nouvelles histoires de l'art moderne*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2007 (avec la collaboration de Jean-Clet Martin).

dont s'empare un signifiant littéralisé autant que phalliquement déchainé contre la dialectique du visible et de l'invisible qui informe le désir d'image maintenant *exposé à la devanture* (des grands magasins, cf. III, *L'Envers Duchamp*).

Mettre en avant, comme y invite cette dernière analyse, la place unique de Duchamp dans la pensée contemporaine nous a conduit à produire une *Pensée-Duchamp en envers du champ matisséen* convoquant aussi bien Lacan que Badiou dans l'hétérogenèse que nous en avons tentée. Mais la véritable *réinvention* de Duchamp à laquelle donnent lieu les années 1960 (non sans la complicité de l'intéressé) confirme à son tour, en ce lieu particulièrement fréquenté, l'écueil d'une projection « continuiste » de/dans l'art contemporain, tout en imprimant un tour de plus à l'avertissement foucauldien selon lequel ce sont « des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent<sup>18</sup> ». Il est en effet loin d'être indifférent que cette reformatation (de Duchamp) participe de la déconstruction du champ artistique en des termes politiques exacerbés par l'institutionnalisation des avant-gardes historiques, y compris dans la configuration la plus *readymade* de cette extrême modernité ; institutionnalisation qui pourra également devenir le facteur déterminant d'une critique « institutionnelle » (avant la lettre) du « mythe Duchamp » et d'une relève de la lignée matisséenne (toute l'importance du travail de Daniel Buren tient peut-être au fait qu'il conjugue cette double modalité, cf. IV, « *Entrée DB* »). Qu'il y aille d'un radical après-Matisse surgi d'un inévitable après-Duchamp devant être pensé en termes non pas « conceptuels » mais *post-conceptuels* (le *post-* s'articule autour de la fonction constituante de la critique de l'art conceptuel) est confirmé par la reprise la plus expérimentale qui soit de la question de l'architecture comme *signifiant social*<sup>19</sup>. Elle va déterminer à la fois l'ontologie spatiale de l'art contemporain et la réouverture ontologique de l'art comme question transcatégorielle à effet post-ou trans-media (avec Hélio Oiticica et surtout Gordon Matta-Clark pour la question du site/non-site, cf. IV, « *Entrée GMC* » ; V, « *Boîte HO* »). Tout se passant comme si l'exposition problématisante du « site » dans la négociation du passage (le plus risqué) de la plénitude vivante de l'expérience esthétique (*Art as experience*, selon l'intitulé-phare du livre de John Dewey<sup>20</sup>) à *l'art comme expérimentation non-esthétique* [c'est tout le sens de l'analyse que nous proposons de l'installation d'Ernesto Neto au Panthéon] déterminait l'*orientation contemporaine* de l'art du côté de la critique et de la clinique de l'organisation sémiotique du temps présent — dont on produit une *désorganisation créatrice aux niveaux les plus sensibles* : sur ses lignes de plus grande pente ou dans des micro-intervalles...

[On pourra observer que ces deux références *historiquement majeures* que sont le Minimalisme et l'Art conceptuel sont emportées et déportées dans ce passage pour avoir largement manqué les options micropolitiques des problèmes de l'art dans les années 1960 : le Minimalisme adapte une subjectivité phénoménologique à la technologie sérielle de la production industrielle dans ce que Robert Morris appelle une « performance of service beyond the existence of the object » : soit l'*expanded object* d'une économie de services dans laquelle on introduit l'« expérience vécue » du nouveau champ visuel ; l'Art conceptuel, en sa version la plus exclusive formulée par Joseph Kosuth, dématérialise l'œuvre d'art

18 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 67.

19 Cf. Peter Osborne, *Anywhere or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*, Londres, Verso, 2013, p. 141.

20 Publié en 1934 et enfin traduit en français, cf. John Dewey, trad. franç. coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Pau, Presses Universitaires de Pau, 2005 ; rééd. Paris, Gallimard, Folio-Essais, 2010.

dans une proposition analytique réduisant l'économie du signe à la tautologie de sa condition la plus dé-ontologiquement abstraite et formelle : « *Art as Idea as Idea* », où l'idée devenue « pure » information s'affirme comme la transfiguration administrative de l'art pour l'art. Les développements hypercapitalistiques auxquels l'un et l'autre vont donner lieu — unis par leur commune réesthétisation dans une postmodernité toute *relationnelle*, mais au départ respectivement dans les champs du design et de la publicité — assortissent de quelques raisons supplémentaires la critique de principe qu'en produisent Deleuze et Guattari, que l'on peut aisément réarticuler avec — respectivement — la phénoménologie et la philosophie analytique déconstruites en réponse à la question : *Qu'est-ce que la philosophie*<sup>21</sup>. Mais on peut aussi y vérifier le caractère de *laboratoire du présent* d'un art contemporain en prise sur les mutations de l'économie réelle dont il « capture », au nom *conceptuellement* renouvelé de l'art, le ressort tendu comme jamais auparavant entre production, distribution et consommation<sup>22</sup>. Ce à quoi on ne se fera pas faute d'ajouter le Pop art, dont la différence majeure est de saturer — par sérialisation — les images les plus communes à l'ère de leur reproduction mécanisée pour en extraire une « petite différence » qui pourra faire jouer de tout autres répétitions dans la vie quotidienne la plus standardisée, « soumise à une reproduction accélérée d'objets de consommation »<sup>23</sup>... Profiter de cette parenthèse pour confier au lecteur ce qui nous apparaît, rétrospectivement, comme le manque d'une « Entrée » dans l'art contemporain par Andy Warhol et Roy Lichtenstein. Son absence, avec ce qu'elle aurait permis de remettre en jeu en Duchamp-Warhol/Matisse-Lichtenstein, mais *two birds with one Pop stone*, confirme le caractère exploratoire et toujours *in progress* de notre enquête.)

\*

Ceci étant posé en forme de rappel de la discontinuité des plans archéologique et généalogique de notre enquête, on pourra aussi comprendre que notre re-présentation de la Pensée-Matisse tende à réinscrire le devenir matisséen entre peinture et architecture, et que notre Pensée-Duchamp, par tous les biais possibles (artistiques, scientifiques, philosophiques, linguistiques et psychanalytiques...), s'attache à investir tout ce que l'anartiste a pu faire avec un espace en transformation de tous les signes qui en redéfinissent l'essence comme inséparable des pratiques en *artificialisant la nature*. Car la disjonction porteuse d'une nouvelle politique de l'espace par où passe la mutation de l'art contemporain n'est pas exclusive ; elle est anachroniquement *inclusive de l'envers de son champ* en rendant le passé actif selon des modes qui ne sont nullement continus mais sélectifs des moments de plus forte discontinuité dans sa propre histoire. Si l'on touche là au nouage moderne-contemporain le plus sensible et le plus conceptuel entre art et philosophie, mais aussi à l'inévitable ombre portée *et porteuse* de la généalogie sur l'archéologie (dont témoignent les multiples cassures chronologiques de notre livre), il faut dire enfin quel est le trait majeur de cette discontinuité qui se déploie en synthèse disjonctive de l'art

21 Voir Stephen Zepke, « Deleuze, Guattari, and Contemporary Art », in Eugene W. Holland, Daniel W. Smith, Charles J. Stivale, *Gilles Deleuze. Image and Text*, Londres – New York, Continuum, 2009, p. 176-183.

22 Cf. Jörg Heiser, « Torture and Remedy. The End of -isms and the Beginning Hegemony of the Impure », in e-flux journal, *What is Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, 2010, p. 92.

23 Cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 375.

contemporain. Nous l'avons regroupé sous l'idée de *régime ou d'agencement diagrammatique* pour le distinguer du régime esthétique de l'art et de l'analyse formelle qui sous-tend sa par trop générique indétermination constitutive : c'est chez Jacques Rancière ce moment historico-transcendantal de révolution totale propre à ces « nouvelles formes de visibilité et d'intelligibilité » qui ne définissent jamais aucun contenu spécifique pour étendre à l'infini le domaine de leur condition de possibilité. Or ce nom de « diagrammatique », tel que nous l'impliquons dans un *défaire l'image du régime esthétique de l'art*, pour nous indissociable du déplacement de l'analyse à *partir des œuvres et des pratiques* (de création et de « réception ») qu'elles promeuvent en impulsant une nouvelle configuration (et défiguration) processuelle/conceptuelle de (l'œuvre et de) l'art, nous reconnaissons volontiers que nous l'avons utilisé comme un *mot de passe*. C'est aussi que le diagramme engage l'usage qu'on en fait (« pas de problème de sens, mais seulement d'usage<sup>24</sup> ») *pour qu'on puisse passer* des conditions de possibilité (des formes) aux conditions de réalité (des forces) ; et que l'on puisse avancer dans l'exploration d'un art-pensée contemporain dont nous percevons tous qu'il n'est pas plus celui d'hier que celui d'un « bel aujourd'hui » collectionnant tout ce qui s'y passe.

Sur ce point, il faut rappeler que la logique de la position esthétique si profondément redéfinie par Rancière dans un postkantisme ayant recouvré (*pace* Schiller) son horizon métropolitique pour faire vaciller les partages les mieux établis du sensible et de l'intelligible se déploie « depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ». Rupture fondatrice avec l'ordre représentatif et hiérarchique des arts, l'esthétique est l'affaire d'une reconfiguration ouverte de l'expérience découpant le singulier de l'art dont on pourra faire, en amont de l'épuration greenbergienne, « contre-histoire » de sa modernité artistique en la replongeant dans la longue durée des jeux de l'autonomie et d'une hétéronomie « synchrone avec toutes les vibrations de la vie universelle<sup>25</sup> » — sans donc que la question du contemporain et de l'art contemporain n'émerge jamais comme *problème*<sup>26</sup>. Mais n'en va-t-il pas de même du côté symétriquement inverse de l'« inesthétique » d'Alain Badiou ? Après avoir repris à ce titre ce que l'on pourrait aussi bien tenir pour l'inclination romantico-moderniste la plus consistante de l'esthétique philosophique (« décrire les effets strictement intraphilosophiques produits par l'existence indépendante de quelques œuvres d'art<sup>27</sup> »), Badiou pose le constat

24 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 92.

25 Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p. 306 (avec toute la fin de cette dernière Scène, de déconstruction de l'opération greenbergienne — en « Avant-Garde and Kitsch » — qui vient interrompre le mouvement réel de la modernité esthétique). La scénographie du livre nous transporte de « Dresde, 1764 » à « New York, 1941 ». À supposer qu'une certaine histoire de l'art contemporain puisse recouper les exemples privilégiés d'une « histoire des singularités esthétiques » (selon la présentation d'*Aisthesis* proposée par Rancière dans un entretien récent), l'anti-[ou le non-]greenbergisme de ce qui suit est donc *en droit et en fait* recouvrement en forme d'actualisation de ce qui précède.

26 Cf. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 36 : car « 'peinture' n'est pas simplement le nom d'un art. C'est le nom d'un dispositif d'exposition, d'une forme de visibilité de l'art. 'Art contemporain' est le nom qui désigne en propre le dispositif qui vient occuper la même place et remplir la même fonction. » Comprendre : « ce qui vient à la place de la peinture, c'est-à-dire ces assemblages d'objets, de photographies, de dispositifs vidéo, d'ordinateurs, et, éventuellement, de performances qui occupent les espaces où l'on voyait naguère des portraits accrochés à des murs ».

27 Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 7 (« Contre la spéculation esthétique, l'inesthétique décrit... »).

de la saturation de tous les schèmes empruntés par les arts du XX<sup>e</sup> siècle en des synthèses diverses — sans en avoir (dit-il) inventé aucun de nouveau (didactisme platonicien, classicisme aristotélicien et romantisme leur préexistent). Ne reste plus que « la recherche désespérée et instable d'un schème médiateur [...] didactico-romantique » qui ne pouvait survivre à la disparition des avant-gardes<sup>28</sup> que sous l'espèce contemporaine dégradée d'un « formalisme romantique ». La relève « affirmationniste » qu'en propose Badiou s'invente alors sur mesure l'ensemble-cible d'un art contemporain faisant l'objet de « maximes » (c'est-à-dire de prescriptions) en forme de *réquisition* où le solennel le dispute à la parodie du genre « Manifeste ». Mais au lieu de l'exercice du nouveau schéma d'affirmation (inesthétique) des vérités d'un art irréductible à la philosophie en sa pensée singulière immanente à la réalité des œuvres, on assiste au nouage le plus attendu du platonisme au modernisme — soit la vérité dernière de sa philosophie — réglant une généalogie réaffirmative du « grand XX<sup>e</sup> siècle » dont le propre — valant pour *propre de l'art* — aurait été de soustraire la « forme » au romantisme de l'expressivité dans un « vouloir artistique » qu'il faut savoir « restituer [...] à sa rigueur incorporelle<sup>29</sup> ». Ainsi mis au service du dogme moderniste de l'autonomie de l'art et de ses genres, le platonisme de l'Idée sera fondé à condamner les tentations du « motif multimédiatique d'un art multisensoriel<sup>30</sup> » tout en récupérant en guise de situation contemporaine d'un « réel sans image » la « transformation du sensible en événement de l'Idée » par une « soustraction matérielle » qualifiée de « purification<sup>31</sup> », qui *synchronise* et *formalise* au présent des abstractions de l'art l'idéation hégélienne des arts selon leur puissance de dématérialisation. « Jusqu'au moment où plus rien de réel n'est tenu, faute d'évidence [sensible], faute d'impureté<sup>32</sup>. » Mais on prendra garde à toute résonance trop forte avec le thème de la fin de l'art, car l'inesthétique s'affirme bien plutôt ici comme l'envers le plus *tordu* d'une esthétique hégélienne rappelée à son ancrage dans la « forme sensible de l'Idée » pour mieux accuser sa continuité paradoxale avec la conception deleuzienne de l'art ramenée à l'incarnation de l'infini dans le fini<sup>33</sup>.

Car c'est par rapport à celle-ci que, sous couvert d'explication avec Hegel, Badiou lance *in fine* ses pointes les plus acérées dans l'art contemporain en indiquant en creux pourquoi Deleuze ne pouvait, *en vérité*, s'approcher de cette zone à hauts risques. Le plus *mordant*, en effet, n'est pas le diagnostic critique de la conjoncture contemporaine de l'art proposé par Badiou en mettant en avant l'« expressivité moïque ou communautariste » d'un postromantisme en phase avec l'obscène exhibitionnisme du commerce des particularités<sup>34</sup> (le romantisme y est si caricaturé et la Chair, un thème si peu deleuzien...) — mais la critique de la sacralisation romantique de l'œuvre, et de l'artiste comme agent de la descente de l'infini dans la finitude de l'œuvre (en écho à certains passages de *Qu'est-ce que la philosophie ?*). Cette critique, Badiou la mène (dans *Le Siècle*) au nom d'une « conception intégralement laïcisée de l'infini<sup>35</sup> » procédant *directement* du fini et de la

28 *Ibid.*, p. 14-19.

29 Alain Badiou, « Troisième esquisse d'un Manifeste de l'affirmationnisme », in *Id.*, *Circonstances* 2, Paris, Lignes – Éditions Léo Scheer, 2004, p. 95.

30 « [...] *l'art traite le sensible région par régions* » : le motif moderniste est ici solidement réaffirmé (*ibid.*, p. 99).

31 *Ibid.*, p. 97-99.

32 *Ibid.*, p. 101.

33 Cf. Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, *op. cit.*, p. 22.

34 C'est le leitmotiv du *Manifeste de l'affirmationnisme*.

35 Alain Badiou, *Le Siècle*, *op. cit.*, p. 218, et tout ce sous-chapitre intitulé « Infini romantique, infini

finitude agissante dans le procès mis en œuvre selon des modalités événementielles supposées épouser les ruptures majeures de l'art moderne-contemporain (de la critique de l'œuvre-tableau au ready-made et à l'art minimal<sup>36</sup>). La logique de cette position se laisse résumer, chez lui, sous la notion de « formalisation expérimentale ». Elle cherche à saisir la *forme* comme l'indice matériel de la formalisation couplée au réel de l'acte d'une Idée prenant ainsi sur elle l'ouverture infinie de la visibilité de la puissance du fini. Alors, l'infini n'est plus capturé *dans* la forme, *il transite par la forme finie qui, prise dans l'animation de son acte, est l'infini dont l'art est capable dans la multiplicité de ses formalisations*<sup>37</sup>. On comprend mieux que le philosophe puisse « remarquer » que « le siècle [artistique] est en discussion avec Hegel<sup>38</sup> » puisqu'on a ainsi *renversé* la « forme sensible de l'Idée » en *Idée de la forme* comme acte de formalisation du sensible en événement de l'Idée. La forme n'est plus classiquement « mise en forme d'une matière, de l'apparence organique de l'œuvre, de son évidence comme totalité » ; elle se conforme à l'acte de dématérialisation du sensible qui formalise l'Idée comme cet « infini qualitatif » affirmant ce que Hegel appelle encore la « *qualité pure* du fini lui-même », et qui est comme son fond « subjectif » extrait de la valeur brute de la répétition quantitative (des produits ou des œuvres).

On ne saurait nier qu'il y a là, contre l'intention de départ mais en puissance, et en puissance des formes qu'elle formalise, une *philosophie inesthétique* de l'art contemporain qui ne demande qu'à déployer ses effets d'intelligibilité les plus anti-phénoménologiques<sup>39</sup> dans la séquence ouverte par Duchamp, avant de retourner son axiomatique contre cette (supposée) esthétique romantique deleuzienne si peu contemporaine pour avoir prolongé d'une douteuse seconde vie « inorganique » la mise en tension de la forme finie par la visitation de l'infini. Nous intéresse particulièrement ici que ce qui se donne mieux à appréhender en termes d'ontologie (badiouienne) de l'art pousse la forme en ses derniers retranchements contemporains *et dans l'art contemporain* du côté d'une « formalisation expérimentale » dont le « diagramme » (ou la diagrammatisation expérimentale) est la rigoureuse *alternative* au niveau même de « ce que l'acte artistique autorise de pensée nouvelle<sup>40</sup> » *en commençant par excéder dans un devenir multiplicateur des forces les jeux d'évanouissement de la forme dans l'acte*. Une pensée nouvelle, une pensée contemporaine de l'art comme *capture des forces...* qui obligent, sauf à se payer de mots, à « affirmer » la *quantité* (un « infini quantitatif » au lieu de l'abstraction idéale d'une formalisation identifiant la qualité à la pureté de l'art : le modernisme de Badiou) et la *relation* (le processus et les opérations de mise en relation plutôt que l'acte par quoi se modernise

contemporain » (p. 215-225) auquel nous empruntons librement dans les lignes qui suivent, non sans quelques incursions dans le développement suivant (« L'univocité »), où Deleuze est inévitablement mentionné. « L'infini » est le titre du chapitre.

36 Par rapport à ces deux derniers, il n'y a rien à retirer à ceci, écrit par un maître de la formule : « Un art où l'infini ne se tire de rien d'autre que des effets d'acte, des effets réels, de ce qui ne s'expose d'abord que comme vacuité répétitive » (*op. cit.*, p. 225). Ce thème — si deleuzien — de la répétition est omniprésent dans ces pages de négociation avec l'infini hégélien.

37 *Ibid.*, p. 219.

38 *Ibid.*, p. 221.

39 Au sens d'une « philosophie de la chair comme visibilité de l'invisible », pour reprendre l'expression-clé de la dernière philosophie de Merleau-Ponty telle qu'elle apparaît dans le résumé de son cours de 1959-1960 au Collège de France.

40 Alain Badiou, *ibid.*, p. 225. Ce qui se dit de la forme tant « l'essence de la pensée réside toujours dans la puissance des formes » (p. 231).

le platonisme du même). En effet, si toute force est relation de forces et n'a pas d'autre être que le rapport (de forces : immanence), la construction (toujours singulière) d'un diagramme des forces agit transversalement aux points qu'il connecte en mobilisant des « points relativement libres ou déliés, points de créativité, de mutation, de résistance » dans une « distribution de singularités<sup>41</sup> » redéfinissant la force en tant qu'*affect* : c'est chaque force qui a le pouvoir d'affecter d'autres forces (avec lesquelles elle est en rapport) et *d'être affecté par d'autres encore*<sup>42</sup>. À l'encontre des deux procédures de « vérité » maintenues distinctes dans l'art et la politique par Badiou<sup>43</sup>, c'est toute une conception *micropolitique* du « réel » qui s'avance à destination de l'art dans ce phrasé deleuzien dont il nous faut brièvement expliquer le montage et le contexte.

C'est le travail avec Guattari qui aura aiguillé, avant les développements les plus importants dans *Mille Plateaux*, la première reprise du terme de « diagramme », par le seul Deleuze, dans un article consacré en 1975 à *Surveiller et punir*<sup>44</sup>, à partir d'un hapax employé par Foucault pour qualifier le Panopticon comme « le diagramme d'un mécanisme de pouvoir ramené à sa forme idéale<sup>45</sup> ». Mais la « forme idéale » est biffée par Deleuze pour lui substituer le principe d'une « machine abstraite [...] coextensi[ve] à tout le champ social<sup>46</sup> » qui ne scelle pas la différence de nature entre « micro » et « macro » sans se voir vite infligée d'une double direction ou de deux états opposés du diagramme : le « diagramme du pouvoir » réglé par un principe d'intégration des forces qui est un plan d'organisation lié à l'État (en tant que régulateur molaire des « microdonnées » du diagramme) ; et le « diagramme des lignes de fuites [...] lié à une machine de guerre » qui en effectue localement le plan d'immanence : une « rêverie de machine de guerre » animant le « champ d'immanence collectif<sup>47</sup> ». C'est par rapport à cette double instanciation que Deleuze va introduire une fonction politique d'expérimentation littéraire (Hölderlin et surtout Kleist, contre Goethe) ou musicale (les deux conceptions du plan sonore) après avoir opposé aux dispositifs de pouvoir foucauldien sa propre conception d'« agencement de désir » élaborée avec Guattari. Elle *affirme* le primat du désir (toujours agencé : un *constructivisme désirant*) et des lignes de fuite sur le pouvoir dont les dispositifs, aussi abstraits soient-ils, sont toujours de reterritorialisation à l'horizon d'un capitalisme qui ne cesse de recoder et d'axiomatiser ce qu'il déterritorialise de première main (*cf. L'Anti-Œdipe*).

41 Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 51, p. 80.

42 *Ibid.*, p. 78.

43 Cf. Alain Badiou, *ibid.*, p. 225. Badiou ne se prive pas de faire fond sur l'échec de l'*unification* tentée par les avant-gardes historiques en art et politique pour étayer cette proposition essentielle à son « inesthétique ». Il va sans dire que l'esthétique ranciérienne en propose une tout analyse en termes d'échec obligé d'un art politique oublié de l'ouverture de nouvelles formes de vie, propres à la *politique de l'esthétique* (contradictoirement) radicalisée dans l'art avant-gardiste.

44 Gilles Deleuze, « Écrivain non : un nouveau cartographe », *Critique*, n° 343, décembre 1975. L'article est repris, modifié, dans *Id.*, *Foucault, op. cit.*, p. 31-51, sous l'intitulé général « De l'archive au diagramme ».

45 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 207.

46 Gilles Deleuze, « Écrivain non : un nouveau cartographe », *op. cit.*, p. 1216-1217.

47 Gilles Deleuze, « Désir et plaisir » [1977], repris dans *Id.*, *Deux régimes de fous*, éd. David Lapoujade, Paris, Minuit, 2003, p. 121-122. Il s'agit de notes faisant l'objet d'une lettre adressée à Foucault après la publication de *La Volonté de savoir* (1976).