





Photographie réalisée par Martine WIJKAERT, « Hiver le matin
l'après-midi le soir » (première photo de la série), s. d.

Les Lettres romanes

Tome 72 n° 3-4 (2018)

Bureau de direction:

Directeur : Michel Lisse (michel.lisse@uclouvain.be)

Vice-directrice : Tania Van Hemelryck

Secrétariat : Ghislaine Moucharte
(ghislaine.moucharte@uclouvain.be)

Finances : Sonia Henrot

Comité scientifique:

Emmanuel Bouju (Université de Rennes 2)

Bertrand Gervais (Université du Québec à Montréal)

Hans Peter Lund (Université d'Aarhus)

David Martens (KULeuven)

Fritz Nies (Université de Düsseldorf)

Isabelle Ost (Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles)

Thomas Pavel (Université de Chicago)

Isabel Román (Université d'Extremadura)

Madeleine Tyssens (Université de Liège)

Comité éditorial:

Véronique Bragard

Jacques Carion

Mattia Cavagna

Jean-Louis Dufays

Erica Durante

Vincent Engel

Geneviève Fabry

Gian Paolo Giudicetti

Agnès Guiderdoni

Georges Jacques

Costantino Maeder

Christophe Meurée

Pierre Piret

Jean-Claude Polet

Colette Storms

Claude Thiry

Jean-Louis Tilleuil

Stéphanie Vanasten

Myriam Watthee-Delmotte

Damien Zanone



Les Lettres romanes
Tome 72 n° 3-4 (2018)



BREPOLS

Illustration de couverture : Photographie réalisée par Martine Wijkaert,
« Hiver le matin l'après-midi le soir » (première photo de la série), s. d.

La revue *Les Lettres romanes* est publiée grâce au soutien logistique de
l'Institut des civilisations, Arts et Lettres (INCAL) de l'Université
catholique de Louvain.

© 2019, Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any
means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise,
without the prior permission of the publisher.

D/2019/0095/56

ISBN 978-2-503-57852-1

ISSN 0024-1415

e-ISSN 2295-8991

DOI 10.1484/J.LLR.5.117210



Printed on acid-free paper

Table des matières

De l'esthésiologie. La réappropriation du sensible et du sensoriel dans la littérature des xx^e et xxi^e siècles

Dossier édité par Corentin LAHOUSTE et Charline LAMBERT

Corentin LAHOUSTE et Charline LAMBERT

Introduction 205

SECTION I. Déployer le sentir

Christophe MEURÉE

Fortune et nouveau souffle du « sentiment océanique »,
de Romain Rolland et Sigmund Freud
jusqu'à Jean-Philippe Toussaint 211

Clément WILLER

L'herbier imaginaire de Samuel Beckett 227

Oleg LEBEDEV

Le sentir au-delà de l'homme.
L'unité du sentant et du senti dans l'expérience de l'art 241

Marion SÉNAT

Pensée sensible, logique traversière,
critique vulnérable 255

Morgane KIEFFER

Le monde par ses éclats. Hypersensibilité romanesque
et devenirs de l'ambition réaliste contemporaine 267

SECTION II. Corporéités littéraires

Charline LAMBERT

Le sensible à l'état naissant : *Patmos et autres poèmes* de
Lorand Gaspar 283

Charlotte LADEVÈZE

Réenchanter le monde par les sens.
Pour une poétique de la *sensualité* par Jean Giono 297

Valérie CAVALLO

- « Entre images au corps et images des corps :
l'écriture sensible de Marie Darrieussecq » 321

Maude DÉRY

- Déluge* d'Henry Bauchau : l'image au service
d'une corporalité aux multiples facettes 341

Chloé DUBOST

- Le corps chez Romeo Castellucci :
le médium d'un *sensible* radical 355

SECTION III. Altérations, expérimentations

Corentin LAHOUSTE

- Régénérer pulsionnellement le sensible :
Bannière de bave de Marcel Moreau 369

Élise TOURTE

- « Contre la colle les uns les autres » :
l'épreuve du contact chez Henri Michaux 385

Boris DU BOULLAY

- Dire la vie inextatique : Philippe Katerine à l'œuvre 395

Barbara BOURCHENIN

- Pour une heuristique du pli :
penser l'expérience esthétique des livres d'artistes altérés 407

Sébastien WIT

- Le livre et son informatique : du *Coup de dés*
à la combinatoire électronique (1897-1985) 425

Varia

Hélène CROMBET

- La narration chaotique d'une tragédie de l'Histoire :
L'exemple de *Cris* de Laurent Gaudé (2001) 443

- Table du tome Septante-deux 2018 459

- Index des noms 463

Oleg LEBEDEV

Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve

Le sentir au-delà de l'homme

L'unité du sentant et du senti dans l'expérience de l'art

Résumé

L'article étudie la proposition d'après laquelle sentir, c'est s'inquiéter comme sujet. D'origine phénoménologique, cette thèse, qu'on trouve chez Maldiney et chez Merleau-Ponty, prend son essor dans l'esthétique deleuzienne. À travers l'art, dont le rôle pour Deleuze est de matérialiser la sensation, l'homme fait une expérience qui est irréductible au schéma représentatif traditionnel, c'est-à-dire un schéma où le sujet et le monde sont dans un face-à-face. Ce moment pathique de l'art consiste alors en un désapprentissage de nos perceptions naturelles et humaines.

Abstract

The article studies the proposal according to which to feel, is to be bothered as subject. Of phenomenological origin, this thesis, which one finds in Maldiney and Merleau-Ponty, takes its rise in deleuzean aesthetics. Through art, whose role according to Deleuze is to materialize sensation, one makes an experience which is irreducible to the traditional representative scheme, i.e. the scheme where the subject and the world come face to face. Therefore, this "pathic" moment of art consists in an unlearning of our natural and human perceptions.

L'esthésiologie — comme science de la sensation, de la réceptivité humaine, ou comme discours visant la description du vécu sensible — semble être doublement compromise. En effet, comment une sensation est-elle possible, en tant qu'elle est un intermédiaire entre conscience de soi et conscience d'objet, en tant qu'elle suppose l'activité du sujet et donne en même temps hors de nous une chose à percevoir ? Comment penser le rapport de l'être sensible au sentant ?

Ces questions, qui prennent comme guide d'analyse tantôt le sujet, tantôt le monde, s'enracinent dans les théories de la sensibilité telles qu'elle se sont construites historiquement en philosophie française et allemande. Ces dernières présupposent tantôt un substrat, un *cogito* (Descartes), tantôt une conscience constituante, un sujet transcendantal qui, avec son appareillage, appliquerait la grille des

facultés et formerait les données sensibles (Kant). De ce point de vue, nous sommes déjà en présence de deux pôles, le subjectif et l'objectif, si bien que l'idée même d'une logique de la sensation, d'un dérèglement des sens, paraît impossible. Avec Descartes, nous assistons à un réalisme transcendantal qui pense la *res cogitans* selon les catégories de l'étant transcendant, donc qui mondanise la conscience. Avec Kant, l'étant doit être soumis aux structures du sujet s'il veut être connu, mais ces structures sont une résurgence des formes d'anthropologisme et de psychologisme.

Une voie d'issue et une réponse à ces interrogations sont possibles dans ce que Deleuze, à la suite de Maldiney et de Merleau-Ponty, choisit d'appeler « le sentir », pour marquer la différence avec « la sensation ». Le sentir, c'est non plus ce qui rapporte simplement les qualités sensibles à un objet identifiable, d'après la forme oppositionnelle sujet/objet, mais la constitution d'un champ autonome et consistant, valant pour chaque qualité (par exemple : champ sonore, champ de lumière et de couleurs), et qui me mettra moi-même à l'épreuve, excluant par là ma propre cohérence. Par le sentir, l'homme s'ouvre alors aux nouvelles forces de l'univers et à la respiration même de l'être.

« Ce qui manque le plus à l'homme moderne c'est la *sensation*¹ ». Dès 1953, ce constat chez Maldiney se base sur le diagnostic d'un monde soumis à l'intellectualisation et à la mécanisation, un monde qui n'offre plus assez de prise, devenu sans épaisseur et irréel, où les expériences sont soigneusement préparées, fragmentées, toujours en équilibre. Face à cette absence de monde, estime Maldiney, le fonctionnement intérieur de l'œuvre d'art est apte à nous imposer un autre style de vision et d'audition, en écart par rapport à la perception naturelle. C'est qu'une œuvre, avant d'indiquer une forme, induit un rythme, de sorte que la conscience éprouve une sorte de déséquilibre ou d'instabilité. Là où la forme obéit aux nécessités de la figuration et fonctionne dans une dimension extérieure représentative, le rythme est au contraire la dissolution des formes qui « érode et corrode les objets² ». C'est donc de tout art, et non seulement de l'art moderne, qu'il faut dire qu'il consiste en une grande tentative de dépasser la figuration.

¹ Henri MALDINEY, « Le faux dilemme de la peinture, abstraction ou réalité », dans *Regard, parole, espace* (désormais cité *RPE*), Paris, Cerf, 2012, p. 35. C'est l'auteur qui souligne.

² *RPE*, p. 50.

Cette action épuratrice, révélatrice et transformatrice du rythme nous redonne, dit Maldiney, « une réalité pré-objective, phénoménale, d'où le monde émerge avec nous³ ». La marque de la perception esthétique en effet, c'est que les formes sont cosmogénétiques, elles sont à elles-mêmes leur voie, si bien qu'au niveau du sentir, nous nous plaçons d'emblée en deçà de la représentation dans la forme de l'objectivité, en deçà aussi de la relation sujet-objet. La conscience ici « n'a pas d'autres structures constitutives que les structures même de l'œuvre⁴ ». C'est ce moment de la sensation que Maldiney appelle « pathique⁵ » qui rend caduque l'idée d'un sujet isolé, conscient de soi, et qui s'objecterait un monde transcendant distinct de lui. Précisément, dans l'œuvre, dont le rythme déchire et trouble la trame de l'objectivité, le monde n'a pas encore cristallisé en données prêtes à la reconnaissance. Ce qui permet à Maldiney d'affirmer que « le moi du sentir est une réceptivité ouverte et remplie⁶ ». En ce sens, une forte influence maldinéenne inspire Deleuze, quand il fait du moi un résidu de la plaque sensible, un effet de la synthèse passive, un rythme, une vibration. Le sujet cesse d'être le cadre de référence et dépose ses armes devant une rencontre en art. Matériel et spirituel, l'élément artistique exorcise le présupposé tant d'une unité egologique sous-jacente, que d'une conscience formelle.

C'est pourquoi c'est dans le rythme, qui est l'essence de l'art, que Deleuze et Maldiney placent la vérité de la communication première de l'homme avec le monde, avant toute polarité sujet/objet. L'art est la vérité du sensible parce que le rythme est la vérité de l'αἴσθησις, et que ce rythme est au fondement de l'objectivation et de la subjectivation. Change donc la manière même de parler du moi : quelque chose m'arrive et je m'adviens, dans une expérience où rien ne permet de distinguer le côté « sujet » et le côté « objet » — il n'y a pas de côté, le sentant et le senti coïncident immédiatement. « Si je dis "ce moi-ci" à la façon d'un *là* retourné, je suis sorti de la certitude sensible pour une opération réflexive qui me situe à distance dans le milieu de la représentation⁷ ». Pour Maldiney, la réitération infinie de la réflexion n'est donc qu'une posture intellectuelle qui nous éloigne du fond

³ RPE, p. 42.

⁴ RPE, pp. 186-187.

⁵ Sur ce thème, voir par exemple Renaud BARBARAS, « L'essence de la réceptivité : transpassibilité ou désir », dans Maldiney, *une singulière présence*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, pp. 15-31. ENCRE MARINE.

⁶ RPE, p. 189.

⁷ RPE, p. 333.

irrfléchi où tout se joue en définitive, et où une conscience à jamais impure se déporte dans un réel lui-même à déchiffrer. Au fond de la réceptivité, et plus fondamentale qu'elle, il y a un *sentir* dont l'art est capable de nous donner un aperçu.

La même préoccupation d'échapper à une pensée intellectualiste encourage Merleau-Ponty de faire du corps une structure qui se communique au monde sensible, si bien que la théorie du schéma corporel devienne identique à une théorie de la perception. Deux postures philosophiques sont constamment écartées par le phénoménologue à cet égard : l'empirisme et l'intellectualisme. L'insuffisance de l'empirisme fut d'effacer de ce « grand diamant » qu'est le tableau du monde, le défaut ou la lacune qu'est la perception même, faisant ainsi du sujet de la perception un lieu hors du monde⁸. L'intellectualisme tente certes de dépasser cette position naïve en l'inversant : le monde n'existe plus que pour un constituant, l'Ego transcendantal. Mais le regard neutre de la subjectivité constituante est lui aussi incapable de procéder à une genèse du monde, du moi empirique et du corps ; il se les donne tout faits. La conscience transcendantale est présente partout à la fois, coextensive à l'être, et en ce sens totalement désengagée face à lui. La sensation, ici, n'existe plus que pour un Je central et unique qui se réfléchit comme un pour soi pur.

Pour échapper à cette alternative qui fait du monde et du moi des objets déjà là, déjà absolument acquis, Merleau-Ponty propose une description d'une vie de conscience pré-personnelle où je ne peux jamais dire « je » absolument, et où le sensible et le sentant ne sont plus dans un simple face-à-face. Ainsi, sa *Phénoménologie de la perception* dépasse le cadre de la représentation, pour montrer en quoi le problème d'un rapport entre la sphère interne et le monde extérieur est un problème mal posé. Les qualités sensibles et le sujet sentant « sympathisent », entrent dans un « certain rythme d'existence⁹ », ou une « certaine vibration vitale¹⁰ », si bien que le sujet, à chaque moment de son histoire individuelle, doit être pensé comme un pli qui se fait et se défait. En deçà de mes actions et de mes volitions, qui sont des synthèses intellectuelles, en deçà aussi de l'intérêt spéculatif de la raison, il y a pour Merleau-Ponty le fait même de l'expérience

⁸ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception* (désormais cité PP), Paris, Gallimard, 1945, p. 248 : « moi qui contemple le bleu du ciel, je ne suis pas *en face* de lui un sujet acosmique ».

⁹ PP, p. 247.

¹⁰ PP, p. 248.

perceptive, le fait même d'être sensible à certaines sensations appartenant à un *champ*, si bien que, en ce qui concerne les synthèses perceptives, « je devrais dire qu'on perçoit en moi et non pas que je perçois. Toute sensation comporte un germe de rêve ou de dépersonnalisation, comme nous l'éprouvons par cette sorte de stupeur où elle nous met quand nous vivons vraiment à son niveau¹¹ ».

Outre une mise en rapport de la sensibilité et de la rythmicité, déjà relevée chez Maldiney, ce que Merleau-Ponty décrit ainsi, c'est un sujet similaire au sujet du sentir chez Deleuze, lequel naît et meurt avec des expériences qui ne peuvent même plus lui apparaître comme siennes, un sujet qui ne peut ni se précéder, ni se survivre. « Nous avons l'expérience d'un Je, non pas au sens d'une subjectivité absolue, mais indivisiblement défait et refait par le cours du temps. L'unité du sujet ou celle de l'objet n'est pas une unité réelle, [...] il faut retrouver, en deçà de l'idée du sujet et de l'idée de l'objet, le fait de ma subjectivité et l'objet à l'état naissant, la couche primordiale où naissent les idées comme les choses¹². » C'est donc la temporalité qui préserve au sujet de la perception son opacité et ôte aux choses leur structure stable, en emboîtant et reprenant sans cesse les expériences que je fais. Cette dialectique du temps constituant et constitué dépossède le moi du moi. Ainsi, au lieu d'affirmer simplement que le temps n'est que pour une subjectivité, Merleau-Ponty préfère dire que la subjectivité est le temps lui-même. Comme le note Dufrenne, « le *cogito* expie sa propre présomption en se volatilissant dans un processus temporel selon lequel il n'est plus que le résultat de rétentions et de sédimentations¹³ ».

Par là, Merleau-Ponty et Maldiney tentent de dépasser le cadre kantien où la conscience formelle dotée d'une structure partout transposable doit penser l'objet dans le contexte des relations d'univers, autrement dit dans un système intégral de la vérité où la signification de l'expérience est une signification notionnelle. Or, « ce n'est pas le sujet épistémologique qui effectue la synthèse, c'est le corps¹⁴ ». L'expérience sensorielle — charnelle — est véritablement reprise d'une forme d'existence, et indique que « je puisse me faire presque tout entier toucher ou vision¹⁵ ». On reconnaît là la même opposition

¹¹ *PP*, p. 249. C'est l'auteur qui souligne.

¹² *PP*, p. 254.

¹³ Mikel DUFRENNE, « Merleau-Ponty », dans *Jalons*, La Haye, Springer, 1966, p. 210.

¹⁴ *PP*, p. 269.

¹⁵ *PP*, p. 256.

que Sartre à une « philosophie alimentaire¹⁶ » où connaître, c'est manger, absorber l'objet à connaître, par un processus d'ingestion qui assimile l'extérieur par l'intérieur, et ce dans le seul but de la représentation.

Pour marquer cette opposition tant au subjectivisme qu'à l'objectivisme, reprenons ici un exemple bien connu des phénoménologues : quand je tente, par une réflexion seconde ou critique, de me tourner vers mon regard lui-même pour l'analyser, alors je cesse d'être occupé par le spectacle. L'envoûtement par le monde et l'engluement en lui du sujet cessent, de sorte que je m'aperçois moi-même comme percevant, par un acte de retour sur soi. C'est alors seulement que je peux dire que la sensation est *mienne*, et que la conscience du lié produit secondairement une conscience du liant, donc la conscience de moi-même. Or, avant l'organisation et la structuration de ma vision, avant autrement dit l'activité de liaison, il y a une couche originaire du sentir où (1) le monde se pulvérise en qualités sensibles et (2) j'en viens à m'ignorer comme sujet. « La synthèse, conclut Merleau-Ponty, paraît se faire sur l'objet même, dans le monde, et non pas en ce point métaphysique qu'est le sujet pensant¹⁷. » « Toute perception a quelque chose d'anonyme¹⁸. » Contrairement à Kant, il n'y a pas une aperception synthétique purifiée et vidée qui parcourt le divers : la valeur originaire réside dans une perception préconsciente. Mais si nous ne sommes pas réduits non plus à une réceptivité qui ne fournit que des *sense data* chaotiques et non liés, c'est en raison d'un univers phénoménal qui est déjà un nœud de forces d'attraction, avec ses objets tantôt aimables, tantôt haïssables. En ce sens, l'intentionnalité livre vraiment la vérité des relations affectives ; elle vise — et atteint — la chose même.

Tout comme chez Maldiney, chez Maurice Merleau-Ponty cette place de l'impersonnel ou préconscient se retrouve également dans le processus de la création artistique. Ainsi, parlant de Cézanne, l'auteur affirme « le caractère inhumain de sa peinture [...], une fuite du monde humain, l'aliénation de son humanité¹⁹ ». Plus loin, dans un vocabulaire dont Deleuze demeurera malgré lui très proche,



¹⁶ Jean-Paul SARTRE, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 29-32.

¹⁷ *PP*, p. 269.

¹⁸ *PP*, p. 275.

¹⁹ Maurice MERLEAU-PONTY, « Le doute de Cézanne », dans *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1966, p. 18.

Merleau-Ponty souligne le « monde primordial » et « la nature à son origine²⁰ » que Cézanne a voulu peindre. De façon similaire dans *L'Œil et l'esprit*, il envisage moins la peinture comme pouvoir mimétique (habileté technique) que comme puissance métaphysique de visualisation, en ce qu'elle rompt le contrat « physico-optique » pour envisager les figures comme « des nervures, des axes d'un système d'activité et de passivité charnelles²¹ ». Cézanne ne peint pas la montagne Sainte-Victoire comme une chose toute faite (Klee parlerait de *natura naturata*) mais comme point de convergence d'un réseau de forces géologiques par lesquelles elle (se) fait montagne sous nos yeux (*natura naturans*)²². Un tableau de Cézanne, ce n'est pas la représentation de tel ou tel objet mais plus profondément « l'impression d'un ordre naissant, d'un objet en train d'apparaître, en train de s'agglomérer sous nos yeux²³ ».

Pour Merleau-Ponty, le peintre, en recourant à ce qui d'ordinaire n'est pas vu, ou plus exactement aperçu, permet à l'observateur d'aborder à la « pulpe » de l'être, la « tapisserie » du monde, de voir comme depuis l'intérieur des choses mêmes, dans l'intimité de leur surgissement. Aussi, ce que vise le regard du peintre, qui peint avec son corps, c'est fondamentalement la « genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps²⁴ », c'est « assister du dedans à la fission de l'être au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi²⁵ ». Expérience pré-objective et anté-prédicative du monde, par laquelle nous entrons en contact muet avec les choses. Ce qui importe ici, c'est que pour Merleau-Ponty la peinture est toujours peinture du commencement du monde, son surgissement : « La vision du peintre n'est plus un regard sur le dehors [...] Le monde n'est plus devant lui par représentation [...], le peintre crève la "peau des choses" pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde²⁶. »

²⁰ *Ibid.*, p. 23.

²¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 76.

²² Une autre allusion à l'art de Cézanne à la fois humain et divin — à la fois basé sur notre propre projection et rejoignant les forces divines de la nature — est faite par la description qu'en donne son ami Gasquet : « [...] deux textes parallèles, la nature vue, la nature sentie... qui toutes deux doivent s'amalgamer pour durer, pour vivre d'une vie moitié humaine, moitié divine, la vie de l'art, écoutez un peu... la vie de Dieu. Le paysage se reflète, s'humanise, se pense en moi ». Cité dans Ulrike BECKS-MALORNY, *Cézanne*, Cologne, Taschen, 2005.

²³ Maurice MERLEAU-PONTY, « Le doute de Cézanne », *op. cit.*, p. 25.

²⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 30.

²⁵ *Ibid.*, p. 81.

²⁶ *Ibid.*, p. 69.

Deleuze demeure très proche de ce surgissement, quand il décrit les différents moments structuraux de la création en peinture et leur condition pré-picturale. En un sens, l'étrange « cosmogénèse » en peinture développée dans les chapitres 11 (*La peinture, avant de peindre...*) et 12 (*Le diagramme*) de *Logique de la sensation* appelle un art où les choses sont en train de naître, de commencer. On dirait que l'œuvre contient son propre effondrement : il faut qu'elle soit déjà passée par la catastrophe et par la lutte contre le cliché afin que naisse le diagramme ou le chaos-cosmos qui seul pourra faire surgir sur la toile des forces et des sensations brutes débarrassées de la bêtise humaine et de l'opinion. Peindre comment « les choses se font choses et le monde monde », c'est avant tout généraliser cette espèce de déséquilibre : il faut que les hommes et les choses tombent ; la seule condition pour que l'art ne soit plus « anecdotique » et que le monde retrouve sa « virginité », son absence d'humanité. D'où l'énigme souvent commentée de Cézanne : « l'homme absent, mais tout entier dans le paysage²⁷ ». On rejoint par là le paradoxe chez Deleuze qui consiste à rejoindre l'infini par le fini, l'inhumain par l'homme²⁸, car « seul un homme justement est capable de cette vision qui va jusqu'aux racines, en deçà de l'humanité constituée²⁹ ». Il ne s'agit pas de supprimer la subjectivité humaine, mais de la malmener (comme on malmène ou triture un cliché), de la déformer pour faire naître un « art des musées » travaillé par les éléments impersonnels, la fameuse « quatrième personne » décrite dans le poème de Lawrence Ferlinghetti³⁰.

Les lecteurs familiers de Deleuze trouveront donc dans les résultats de la phénoménologie des points de concordance fondamentaux : les traits différentiels et rythmiques de la sensibilité, le refus de poser une conscience personnelle comme source pure, la revalorisation de l'art et son ancrage inextricable dans la sensation (qu'il contribue à façonner plutôt qu'il n'en dépend), et enfin le rôle prépondérant des synthèses passives et de la temporalisation dans la critique d'une auto-position du sujet. Deleuze rejoint alors la même préoccupation que les phénoménologues de dépasser la conscience pensée sous la catégorie de la substance, pour faire dépendre la sub-

²⁷ Cité dans Félix GUATTARI et Gilles DELEUZE, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éd. de Minuit, 1991, p. 159.

²⁸ *Ibid.*, p. 178.

²⁹ Maurice MERLEAU-PONTY, « Le doute de Cézanne », *op. cit.*, 1966, p. 28.

³⁰ Lawrence FERLINGHETTI, *Un regard sur le monde* (trad. Mary BEACH et Claude PELIEU), Paris, Bourgeois, 1970, p. 111.

jectivité de la sensation et de la corporéité. Avant Deleuze, Maldiney et Merleau-Ponty avaient déjà refusé la dichotomie classique entre sujet et objet et ont fait de la sensation un « être-au-monde » : je deviens *par* la sensation, quelque chose arrive *dans* la sensation. L'analyse de Merleau-Ponty mettait sur le premier plan le lien inaugural et réciproque entre le pôle de la conscience et le monde. Par conséquent, il y a une inhérence ou une immanence de la perception, laquelle ne se soumet pas à l'existence d'un sujet préalable. C'est là un élément décisif des thèses développées dans *L'Œil et l'esprit*, où la vision ne se fait plus à partir de l'observateur mais du milieu des choses, où c'est le paysage qui regarde le peintre et le fait naître, comme le montre bien l'utilisation par Merleau-Ponty d'une phrase de Charbonnier : « je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer³¹ ».

Par-delà les thèses sur la sensation, les théories deleuzienne et phénoménologique de l'art ont en commun de chercher un même lien envoûtant entre le sujet et l'objet, où je me sens comme absorbé ou happé, où je peux m'abandonner au bleu du ciel dans un tableau et le laisser se penser en moi. Dans les deux esthétiques, le créateur retourne en deçà des significations instituées à la matière « brute » de la nature afin de rendre sensible, visible, un monde avant la culture, l'homme, la société.

Le rôle fondamental que joue l'art dans la désorganisation et la réorganisation de nos structures perceptives peut donc servir de révélateur de la puissance du sentir. Si l'esthésiologie, ou l'esthétique, est une étude de ce qui me touche, c'est-à-dire d'un sensible qui touche mes points sensibles, alors je dois moi-même sortir de ma moite intimité, et me penser comme une ligne mouvante qui pâtit de l'expérience de l'art. L'esthésiologie ne peut pas être la description de la sensation en acte d'un sujet individué, faute de quoi nous continuerions à évoluer dans la forme de la recognition.

Tout le problème de Deleuze se joue justement dans cette rencontre du concept et du signe sensible. L'art doit être l'objet d'une distorsion des sens, il doit aller aux limites propres de la sensibilité. La pédagogie des sens fait partie intégrante du transcendantalisme chez Deleuze, et est la raison pour laquelle c'est l'art qui commande dans le renouvellement des rapports de la pensée et de la vie : le sentir nous fait quitter le confort, l'habitude, la monotonie d'une

³¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 31.

perception ordinaire, naturelle, trop humaine. Si l'art a cette capacité de devenir un procès intensif de capture de forces, une composition de forces au lieu d'une représentation de formes, il sera apte à nous donner des vérités plus profondes et plus belles que les vérités de l'intelligence, apte aussi à nous faire atteindre un point où l'esprit est le plus proche de la matière, où il atteint des seuils inhumains de perception. Dans le sentir, autrement dit, se fait la rencontre du plus haut état de la conscience avec le plus haut état de l'inconscient. Ainsi, l'esthétique deleuzienne nous explique comment, « au plus haut niveau de conscience, la conscience se compare avec l'absence de conscience (le désert), et comment cette absence de conscience prend la forme même de la conscience (la vacuité, l'absence de tout contenu). En d'autres termes, comment le trop subjectif est en même temps le trop objectif, comment la plus extrême solitude est en même temps la plus totale dépersonnalisation³² ». Si l'affect et le percept sont dits être « en absence de l'homme³³ », indépendants de la perception d'objet et de l'affection d'un sujet, c'est précisément parce que le sentir, qui constitue « à la fois l'objet de la rencontre et l'objet auquel la rencontre élève la sensibilité³⁴ », nous dérobe au monde objectif ainsi qu'à nous-mêmes³⁵.

La structure du sensible, la tectonique de la sensation, se révèle dans l'art. Donc, l'expérience de l'art, qui est tout sauf une expérience mondaine, une expérience de reconnaissance d'un objet culturel, qui est tout sauf une polie broderie de mots sur une émotion et un sentiment (tous deux trop subjectifs), devient engendrement, genèse de la pensée, une pensée capable de résister aux clichés et à la bêtise, en même temps qu'elle me dessaisit de mon pouvoir de dire « je ». Donc, faisons un pas de plus : l'art n'est pas censé produire des sensations chez celui qui l'expérimente, il est censé les matérialiser, les porter dans la matière, créer une interaction entre la matière et la force, au lieu d'une interaction entre la forme et le contenu. L'art « réalise » la sensation, autrement dit il la rend claire, durable, nette, précise,

³² Jean-Christophe GODDARD, *Violence et subjectivité : Derrida, Deleuze, Maldiney*, Paris, Vrin, 2008, pp. 30-31.

³³ Félix GUATTARI et Gilles DELEUZE, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., pp. 154-155, 158-159 : « le percept, c'est le paysage d'avant l'homme, en absence de l'homme », p. 163 : « l'affect [...] est le devenir non humain de l'homme ».

³⁴ Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 189.

³⁵ Félix GUATTARI et Gilles DELEUZE, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 160, note 6.



il ne se contente pas de la laisser à l'état éphémère et confus³⁶. Le problème de l'art n'est pas d'inventer des formes mais de capter des forces : rendre visibles des forces non visibles, sonores des forces non audibles. Par exemple, quelle est l'affaire de la musique, quand elle réussit à faire communiquer dans l'intensif l'élémentaire et le cosmique ? Les grands compositeurs, et ils ont raison, nous disent que c'est quelque chose comme : un enfant meurt, un enfant joue, une femme naît, une femme meurt, un oiseau arrive, un oiseau s'en va. De ce fait, la musique produit des croyances et produit le sens³⁷. Telle est la tâche que Deleuze nous donne aujourd'hui : construire cette œuvre d'art qui sache dépasser les conditions expérimentales de l'audible et du visible sans tomber dans les Idées, et traquer, invoquer, extraire un fantôme à la limite d'une expérience allongée, dépliée.

À travers l'art, Deleuze explore alors les modes d'expériences inhumaines. Le sujet qui passe par des mouvements qui le désorganisent et le réorganisent sans cesse ne peut plus être le sujet humaniste, mais devient un simple point de vue sur une variation acentrée. Si l'esthétique, qui est chez Deleuze une métaphysique, nous force à redéfinir l'homme, c'est que la perception devient inhumaine, nous défaisant de nous-mêmes et nous défaisant nous-mêmes. Ce que Zourabichvili, inspiré par Deleuze, appelle « reconnaissance non mimétique » tente de dépasser notre anthropocentrisme congénital : l'œuvre me concerne, mais dans le sens où, par elle, je ne me réfléchis pas. Si le sentir est une survenue, un surgissement, et si la seconde moitié de cet événement est le moi, ce moi qui vient n'est-il pas tel que je ne le reconnais pas ? L'œuvre, autrement dit, inquiète le sujet qui en fait l'expérience et le dote de nouvelles formes de sensibilité. Je joue avec moi et cherche à m'attraper par un effet de dérobade. L'apparence joueuse pour reprendre un thème kantien et surtout schillérien fait que le monde est soumis à un jeu qui désenchaîne et réenchaîne librement les forces et les matières³⁸. Mais pour qu'il y ait

³⁶ On se rappellera à ce sujet les critiques de Francis Bacon adressées aux impressionnistes.

³⁷ Deleuze a consacré des pages très belles à la musique, notamment dans son hommage à François Châtelet, mais également dans *Mille Plateaux*, avec Guattari. Il projetait avant sa mort un livre sur Ravel et ses ritournelles. On peut aisément deviner en quoi Deleuze aurait été intéressé par la répétition sans cesse déguisée de son *Boléro*, où la répétition brute d'un motif cache une répétition plus profonde qui comprend une différence d'intensité, même si cette différence est minime (précisément parce qu'elle est minime).

³⁸ Mais non plus les formes, et c'est la grande différence avec les esthétiques de Kant et de Schiller. Ce problème poussa Jacques Rancière à se demander s'il y a même quelque chose comme une esthétique deleuzienne.

jeu, il faut encore qu'il y ait chaîne, détermination, un ensemble qui fournisse matière à jouer : cette matière est précisément nos points de déterminations, nos milieux où nous puisons nos habitudes, nos schèmes optiques et sonores, et sur lesquels l'art vient greffer sa puissance ludique. « Ce qui touche », ce qui est « sensible », ce qui révèle dès lors de l'esthétique, ce n'est pas une figure ni une identité, [...] mais la constellation mouvante des points par lesquels nous pâti-sons³⁹ ». L'urgence de l'art, en ce sens, serait de nous délier d'avec nous-mêmes, par une contrainte qui nous force à jouer d'après une nouvelle règle. L'affaire de l'art n'est plus de produire des formes, mais d'expérimenter les matériaux en prise avec des forces, pour que le destinataire soit contraint de suivre l'œuvre, se prêter à son jeu, et pour qu'il lui soit redonné ainsi de jouer avec lui-même. La sensation en acte, autrement dit, n'est pas chez Deleuze celle d'un sujet individué, qu'il soit transcendantal comme chez Kant ou éminemment incarné comme chez Merleau-Ponty. Le sujet *s'individue* au contact avec l'expérience⁴⁰. Et si mon moi il y a, il est un survenir, constitué par la pluralité de forces, un paquet de forces, d'ailleurs bien souvent conflictuelles, et non un point. La rencontre en art n'a pas les coordonnées d'un rendez-vous : c'est une passion par laquelle je passe, si bien que le sujet sera là, à sa place et en son heure, mais en tant qu'il ne se reconnaît pas, en tant qu'il est lui-même advenu dans la rencontre.

En définitive, notre préoccupation fut de montrer en quoi la création des champs d'intensités⁴¹ ou blocs de sensations est la tâche de l'art. L'œuvre d'art, en effet, est pensée par Deleuze comme étant d'abord un art physique des signes qui impliquent des différences internes. Plus particulièrement, l'analyse de la genèse de la sensation nous a permis d'identifier les thèses qui justifient l'ambition deleuzienne de surmonter la dualité propre à l'esthétique, dualité où la théorie de la sensibilité et la théorie de l'art n'ont de points de rencontres que contingents. Pour procéder avec rigueur, la démonstration doit s'opérer comme suit : (1) il y a un privilège des expé-

³⁹ François ZOURABICHVILI, « La différence esthétique : jeu et reconnaissance non mimétique », dans *La littéralité et autres essais dans l'art*, Paris, PUF, 2011, p. 230.

⁴⁰ François ZOURABICHVILI, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, 1996, p. 36 : « Penser déplace la position subjective non pas que le sujet promène son identité parmi les choses, mais l'individuation d'un nouvel objet ne se sépare pas d'une nouvelle individuation du sujet. »

⁴¹ Sur cette idée, voir par exemple *PP*, p. 250 : « toute sensation appartient à un certain champ ».

riences où ce qui force à sentir et ce qui ne peut être que senti sont une seule et même chose, et ce privilège tient à ce que seules ces expériences possèdent en elles les griffes de la nécessité, l'« élément impératif intérieur⁴² » qui décide du pouvoir de genèse intrinsèque de la sensibilité ; (2) l'affaire de l'art (quand il cesse d'être mauvais) est de créer de tels événements, c'est-à-dire de fabriquer ces blocs de sensation consistants ; (3) l'objet rencontré dans l'expérience artistique ne sont pas les formes, mais les puissances du saut, du rythme, et de l'intervalle, autrement dit l'« intensité » ; (4) puisque cette différence dans l'intensité élève la sensibilité à son exercice supérieur, c'est en définitive la sensibilité qui communique sa violence originelle et sa nécessité à la pensée⁴³.

La conséquence directe de ces thèses est double, et prouve l'importance d'une esthésiologie dans la pensée de la subjectivité. Premièrement, le sentir s'inscrit en exception par rapport à la simple expérience représentative et à la perception naturelle, elle nous force donc à concevoir le rythme vital comme la genèse interne de la sensibilité, comme un dérèglement de tous les sens. Deuxièmement, et c'est là une différence notable avec la phénoménologie, puisque le sentir est simultanément tourné vers le sujet (le système nerveux et non plus la conscience) et vers l'objet (le bloc de sensations et non plus les données sensibles), il implique de repenser le couple conceptuel sujet/objet qui semble dominer la pensée occidentale et qui continue d'être présupposé par toutes les « revalorisations » du sensible. Pour qui a oublié ce pouvoir désobjectivant du sentir, l'art peut le lui réapprendre, en explorant la sensibilité nerveuse avec des rythmes, des sauts d'intervalles et des seuils d'intensités. Avec une puissance presque hallucinatoire, l'artiste porte les qualités du son, du mot, de la lumière vers des régions inédites, faisant chevaucher les dissonances au sein d'un même sens et entre différents sens. D'où la définition générale de l'art comme capture de forces⁴⁴. La pensée est alors prise d'une hantise, elle s'entête à poursuivre ce qui tente de la détruire, ce qui a mis la représentation en détresse ; elle tente de

⁴² Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, op. cit., p. 210.

⁴³ Paul Claudel propose une conception similaire de la chaîne brisée qui va de l'expérience sensorielle aux synthèses actives et passives de la mémoire et de la pensée. Cf. Paul CLAUDEL, *Œuvres en prose*, « L'œil écoute », Paris, Gallimard, NRF, 1965, p. 195. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE : « la sensation a éveillé le souvenir, et le souvenir, à son tour atteint, ébranle successivement les couches superposées de la mémoire ».

⁴⁴ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984, pp. 57-58.

neutraliser, d'expliquer l'appel du sentir, par définition insolite. Mais chez Deleuze, c'est précisément dans cette résistance au sentir que s'opère le commencement de la pensée. L'unité véritable du sentant et du senti nous force à chercher le sens des sens, à chercher, sous la contrainte, la part insensible du sensible, la part éternelle, incorporelle de ce qui s'incorpore éminemment pourtant, blessant mon corps devenu désorganisé, fêlant mon esprit devenu délirant ; bref, nous force à extraire l'événement ; une vocation à penser. Il n'est donc pas exagéré de dire que l'esthétique définie comme logique de la sensation est aussi une logique des entités inexistantes, bien que ces entités aient un effet, un impact sur nous, et marquent nos corps. Une intellectualité nouvelle et plus profonde, comme ce fut le souhait de Proust et d'Artaud⁴⁵. La question de savoir comment le sujet pensant peut rejoindre le monde perd de son sens, tandis que le problème de la violence d'un élément inconnu sur la sensibilité et sur la pensée gagne en urgence. « Nous voilà forcés et de sentir et de penser la différence. Nous sentons quelque chose qui est contraire aux lois de la nature, nous pensons quelque chose qui est contraire aux lois de la pensée⁴⁶. »



⁴⁵ Antonin ARTAUD, « Le théâtre et son double », dans *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1978, p. 88 : « Ce qui importe, c'est que, par des moyens sûrs, la sensibilité soit mise en état de perception plus approfondie et plus fine » ; p. 115 : « par les sens, à atteindre des régions encore plus riches et fécondes de la sensibilité en plein mouvement ».

⁴⁶ Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, op. cit., p. 293.