

# Le corail, la dynamite et autres objets hétéroclites. Originalité et nouveauté par l'image

## Coral, dynamite and other miscellaneous items: Originality and novelty through images

Maxime Coulombe

Volume 17, Number 1, 2014

L'actualité de l'art au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1028635ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1028635ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

### ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Coulombe, M. (2014). Le corail, la dynamite et autres objets hétéroclites. Originalité et nouveauté par l'image. *Globe*, 17(1), 109–130.  
<https://doi.org/10.7202/1028635ar>

### Article abstract

Contemporary artists and researchers in the social sciences share a common objective: to offer a better understanding of the world we live in. Both groups take care to offer perspectives capable of making sense of the information chaos that surrounds us. It should therefore not be surprising that they also share some common methodologies. One of these, the subject of this article, is the use of strange and amazing images that, by their originality, shed light on our complex reality. Thus, I explore the philosophy of Gilles Deleuze and Felix Guattari's, analyzing their use of botanical and zoological images as they reflect on Western thought and the question of desire. I also explore thought of Giorgio Agamben while seeking to understand the use of striking and often shocking images as a way conceptualizing social and historical problems. In light of these two philosophical viewpoints, it would be easy to conclude that such use of singular images – in more cognitive terms, the use of metaphors – is restricted to more abstract and philosophical disciplines. That would be wrong. The role of coral, as an image and a motif, in Charles Darwin's understanding of evolution of clearly shows how Darwin was only able to develop his new theory by using a unique object to structure his ideas. I also identify two similar examples in the field of contemporary art. First, the "Intruders" exhibition, presented at the Musée national des Beaux-Arts du Québec from 24 April 2008 to 8 February 2009, illustrated how a juxtaposition of contemporary and classical art can lead to new ways of reading both. Second, the sculpture "Lovers" (2004), by David Altmejd, not only acts as a visual commentary on its title but also invites a rethinking of the intertwined lovers depicted and even of the effects of love.

# LE CORAIL, LA DYNAMITE ET AUTRES OBJETS HÉTÉROCLITES. ORIGINALITÉ ET NOUVEAUTÉ PAR L'IMAGE

MAXIME COULOMBE

Université Laval

\* \* \* \* \*

**Résumé** – L'artiste contemporain et le chercheur en sciences humaines partagent un même objectif: offrir une meilleure compréhension du monde dans lequel nous prenons place. Tous deux veillent à proposer des *perspectives* capables de donner sens au chaos d'informations, à la réalité qui nous entoure. Aussi n'est-il pas étonnant qu'ils partagent des méthodes communes. L'une d'elles, objet de cet article, consiste à proposer des images étonnantes qui, par leur originalité même, offrent un éclairage singulier sur la réalité. Nous suivrons ainsi la piste de la philosophie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari et nous analyserons leur recours à des images botaniques et animalières pour réfléchir sur la pensée occidentale et la question du désir. Nous approcherons la pensée de Giorgio Agamben et tenterons de comprendre son usage d'images fortes, souvent choquantes comme propositions d'analyses historiques et sociales. Ces deux approches philosophiques pourraient nous inciter à croire que cet usage d'images, de *métaphores* – à donner à ce terme un sens *cognitif* –, est le propre de disciplines abstraites. Il n'en est rien; le rôle du corail comme dessin et comme motif chez Charles Darwin, dans sa compréhension de l'évolution des espèces, montre bien que ce dernier n'a pu faire émerger sa nouvelle théorie qu'en prenant un objet, une image singulière comme levier. Dans le champ de l'art, nous recourons à deux exemples. Celui d'abord de l'exposition *Intrus*, présentée au Musée national des beaux-arts du Québec du 24 avril 2008 au 8 février 2009, qui permet, par la rencontre entre des œuvres d'art contemporain et des œuvres du passé, d'éclairer celles-ci d'une lumière nouvelle. Celui ensuite de l'œuvre *Lovers* (2004) de David Altmejd, qui, si elle semble visuellement commenter le titre qui l'accompagne, ouvre plus



la mesure où elle sait faire vibrer une corde intime, reformuler une interrogation personnelle, une interrogation dont nous étions, jusqu'à cette mise en lumière par l'œuvre, souvent largement ignorants.

Je me souviens d'avoir visité l'exposition *Chimère/Shimmer*, présentée du 11 novembre 2010 au 3 avril 2011 au Musée national des beaux-arts du Québec, dans une sorte de rêve éveillé. Je ne me rappelle pas toute l'exposition, je me souviens toutefois de l'œuvre *Porus*. Fruit d'une collaboration de l'artiste visuel Massimo Guerrera et du metteur en scène Olivier Choinière, elle est constituée d'un texte présenté dans une table vitrée et d'une sculpture dissimulée sous celle-ci. Le texte aborde le décès du frère de Choinière dans un accident survenu presque au même moment où Olivier Choinière lui-même naissait. Le récit est ponctué de blancs, de silences : il met en scène *matériellement* ce qu'il décrit par ailleurs. Il souligne la souffrance des membres de la famille et leur mutisme à propos du drame, mutisme dans lequel Choinière a grandi.

L'œuvre, jumelée à la sculpture monstrueuse de Massimo Guerrera, produit un malaise et décrit moins un événement personnel qu'un motif, un affect : celui d'arriver à la suite d'un malheur, après la crise et les larmes, et de ne ressentir que la gêne, l'embarras qu'il cause maintenant. Un peu comme lorsque dans un souper entre amis on revient de la cuisine à la table et que plane un silence tendu. Certains regards s'évitent, l'un paraît à l'étroit dans sa chaise ; l'autre, manger de façon trop délibérée ; un autre encore, tenter maladroitement de relancer la conversation. Quelque événement a eu lieu, dont nous avons été absents, mais qui pèse de tout son poids sur *l'ambiance*, et sur nous. Il nous faudra désormais, par bribes et par hypothèses, par *reconstruction*, tenter de comprendre ce qui nous échappe. Comme un retard que nous ne pourrons jamais, complètement, rattraper.

C'est ce sentiment qui m'a hanté et qui m'a suivi longtemps après avoir quitté l'exposition : il prenait une teinte intime, redoutablement intime. Il semblait illustrer certains des moments les plus troublants de mon existence, il m'en donnait le *motif*, en quelque sorte. Cette image à la main, nombre d'épisodes de ma vie me revenaient en mémoire pour être interprétés. Comme si ce motif se faisait soudainement une *clef*.

Étrangement et magnifiquement, l'œuvre d'art actuelle tient tant de la *création* que de la *révélation*. Non seulement vise-t-elle à nous proposer une expérience esthétique – qu'elle soit formelle ou empathique, qu'elle tienne du choc ou de l'immersion –, mais cette expérience esthétique ne vaut désormais que si elle se fait la proposition d'un nouveau regard sur le monde qui nous entoure. Une œuvre n'est forte qu'à la mesure de cette *révélation*,

que celle-ci tienne d'une nouvelle vue sur les contraintes s'exerçant sur nous, d'une nouvelle perspective sur nos rapports interpersonnels, d'une compréhension originale du champ de l'art, voire d'un éclairage singulier sur une sphère de visibilité encore inconnue (un groupe social, un lieu, etc.). L'œuvre d'art est ainsi à la fois *originale* et *archéologique*. Jacques Rancière évoquait cette paradoxale dialectique à travers le concept de « *dissensus* ». Il notait :

[Les artistes] se proposent de changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas, dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects. C'est le travail de la fiction. La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des *dissensus*, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Ce travail change les coordonnées du représentable ; il change notre perception des événements sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures<sup>3</sup>.

La formulation de Rancière est claire, précise ; elle nous laisse pourtant sur notre faim en ce qu'elle fait l'impasse sur la question, au fond, véritablement cruciale : comment font les artistes pour donner naissance à ce *dissensus* ? En d'autres mots : comment *voir autrement* le monde ?

Le chercheur, évidemment, prête l'oreille, il se fascine *personnellement* pour ce problème. Il n'a de cesse de se le poser à sa table de travail, en soulevant sa plume, dans son propre contact au monde. Si la recherche intellectuelle veut comprendre l'univers dans lequel nous prenons place, une telle compréhension exige précisément d'aménager sur lui une nouvelle vue. La réalité pose problème – telle est d'ailleurs, peut-être, sa définition : ce n'est pas qu'elle soit silencieuse ou butée ni qu'elle se dérobe à toute compréhension, bien au contraire. Il n'est que d'ouvrir l'ordinateur pour se voir assailli de faits divers sanglants, de nouvelles découvertes scientifiques prometteuses et ambiguës, de nouveaux objets à consommer. Le chercheur du contemporain, celui qui tente d'embrasser le monde qui l'entoure, se voit dépassé. Il

✦ ✦ ✦

3. Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, Éditions la Fabrique, 2008, p. 72.

ressemble à cet homme qui, les poissons ne mordant plus à ses appâts, plongerait dans l'eau et voudrait pêcher avec ses mains.

Face à une telle complexité, à ce chaos d'informations, de données, il nous faut trouver des surplombs pour donner sens à cette masse d'informations. Mais comment nous arracher au monde dont nous faisons partie pour l'observer ? Et où sont ces surplombs ? Pour le meilleur et pour le pire, il faut les créer... L'ambition de l'art et celle de la recherche entrent en résonance. Et depuis quelques années, le savant et l'artiste, dans des gestes communs, tentent de mettre au point un certain nombre de stratagèmes pour aménager ces perspectives originales.

L'une de ces tactiques – particulièrement malicieuse – implique de lancer sur le réel un objet hétéroclite, une *image* qui, par son extériorité et sa singularité même, sert d'amorce à la pensée. À *détonner*, cette image réorganise le monde tel que nous le voyions. La philosophie et les artistes nous proposent de ces fulgurances, tel est peut-être leur mandat. À nous de les faire résonner pour donner sens tant à notre intimité qu'au monde. Un peu comme si notre pêcheur-penseur avait trouvé, au fond de son coffre de pêche, un vieux bâton muni d'une ficelle. Comme si, après l'avoir soupesé dans sa main, il avait esquissé un sourire, et gratté une allumette...

Nous présentons ici quelques auteurs recourant à cette tactique. Elles montrent aussi l'efficacité d'œuvres d'art comme amorces à la pensée. Moins qu'un parcours, loin d'une méthode, ces quelques petites pierres blanches visent à souligner des similitudes à l'œuvre dans certaines pratiques artistiques et postures théoriques actuelles.

## L'ORIGINALITÉ DE LA POMME DE TERRE

Rarement un philosophe aura si souvent repris le problème de la création et de la nouveauté que Gilles Deleuze. Que ce soit la question du « devenir » ou celle de la différence, Deleuze aura veillé à articuler la pensée – et au premier chef la sienne – au geste même de création. Il notait déjà dans sa thèse *Différence et répétition*, à propos d'Artaud :

[Artaud] sait que penser n'est pas inné, mais doit être engendré dans la pensée. Il sait que le problème n'est pas de diriger ni d'appliquer méthodiquement une pensée préexistante en nature et en droit, mais de faire naître ce qui n'existe pas encore (il n'y pas d'autre œuvre, tout le reste est arbitraire, et enjolivement). *Penser c'est créer, il n'y a pas d'autre création [...]*<sup>4</sup>.

✦ ✦ ✦

4. Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, Minuit, 1968, p. 192 (je souligne).

Aussi n'est-il pas très étonnant qu'il conclût l'introduction de sa thèse en soulignant :

Comment faire pour écrire autrement que sur ce que l'on ne sait pas, ou ce que l'on sait mal ? C'est là-dessus nécessairement qu'on imagine avoir quelque chose à dire. On n'écrit qu'à la pointe de son savoir, à cette pointe extrême qui sépare notre savoir de l'ignorance, et qui fait passer l'un dans l'autre. C'est seulement de cette façon qu'on est déterminé à écrire<sup>5</sup>.

Écrire, c'est tenter de produire, en soi, le nouveau. Vertige d'un geste qui vise à s'extraire de lui-même et de ses déterminations. Vertige d'une pensée qui tente de façon immanente de produire le nouveau.

L'idée que Deleuze propose apparaîtra claire, presque évidente à toute personne faisant de l'écriture une pratique, une ascèse de pensée. Bien loin d'une appréhension de l'écriture – voire de la création – comme procédure en aval de la recherche, ou de la pensée, elle est levier de compréhension. Écrire – créer –, c'est donc se mettre en position de comprendre. De faire naître les idées. Mais, encore une fois, comment s'y prendre ?

C'est en actes qu'il faut trouver chez Deleuze réponse à cette question. Il n'est que d'ouvrir l'un des livres de Deleuze – et cette méthode atteindra son paroxysme dans sa collaboration avec Félix Guattari – pour se voir envahi d'une faune bigarrée d'animaux, d'images, de références insolites qui, chaque fois, serviront moins à illustrer la pensée en train de se former qu'à la relancer vers de nouvelles directions. D'où parfois un vertige, un manque d'attaches à voir cette pensée sans cesse avancer à coups d'images, de nouvelles propositions. D'où la difficulté de toute synthèse.

Dans leur ultime ouvrage en collaboration, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari s'expliquèrent les mouvements qui animent leur pensée et cette nouveauté par le terme de « concept », défini comme clef de voûte de toute entreprise philosophique. Ils notaient, la phrase est célèbre : « la philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts<sup>6</sup> ». Le concept philosophique permet certes d'approfondir un problème intellectuel, il émerge toutefois moins de l'analyse de ce problème que comme une force *extérieure*. Pour Deleuze et Guattari, le concept n'est pas à trouver dans la recherche archéologique – s'il en est – d'une époque, d'une pensée : il est à

✦ ✦ ✦

5. *Ibid.*, p. 4.

6. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minitext, 1991, p. 8.

inventer<sup>7</sup>. D’où la multiplication dans leurs ouvrages en commun de concepts aussi baroques que beaux : rhizome, machine de guerre, ritournelle, corps-sans-organes, visage, etc., comme autant de *surplombs de pensée* pour interroger le réel. La force de Deleuze et Guattari tenait à leur capacité à importer dans le champ de la littérature, de la biologie, des objets qu’ils auront utilisés comme autant d’images, de « métaphores<sup>8</sup> ». Le « corps sans organes » d’Artaud, par exemple, prit un sens légèrement différent dans le contexte philosophique de Deleuze et Guattari : il donnait de nouveaux moyens de comprendre les rapports de pouvoir et les possibilités de libération de ceux-ci. Ce déplacement, cette transformation des images en concepts, cette déterritorialisation/reterritorialisation, servaient d’image, de métaphore – voire de méta-métaphore – pour penser la vie de la pensée<sup>9</sup>.

La nature de leur collaboration, unique dans l’histoire de la philosophie, incarna cette logique du déplacement et de la déterritorialisation. L’un se laissant aller à son flux de création (Guattari), l’autre recodant ce flux dans l’histoire de la philosophie (Deleuze). Comme le notait Arlette Donati, amie de Guattari :

Pour l’essentiel, le dispositif d’écriture de l’*Anti-Œdipe* est ainsi constitué par l’envoi de textes préparatoires écrits par Guattari et que Deleuze retravaille et peaufine en vue de la version finale : « Deleuze disait que Félix était le trouveur de diamants et que lui était le tailleur ». Donc il n’avait qu’à lui envoyer les textes comme il les écrivait et que lui les arrangerait, c’est ce qui s’est passé<sup>10</sup>.

Deleuze, dans ce scénario, sut reprendre ce flux schizophrénique, les « concepts sauvages<sup>11</sup> » de Guattari, pour les prolonger, les inscrire, les retraduire dans la tradition philosophique. Ce déplacement, ce langage nouveau, né de

✦ ✦ ✦

7. Voir aussi Gilles DELEUZE, *Différence et répétition...*, *op. cit.*, p. 252-253.

8. Sur la métaphore comme levier de pensée, voir : George LAKOFF et Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By*, Chicago, Chicago University Press, 2003.

9. Ils soulignaient à propos de cette déterritorialisation : « Déjà, chez les animaux nous savons l’importance de ces activités qui consistent à former des territoires, à les abandonner où à en sortir, et même à refaire territoire sur quelque chose d’une autre nature (l’éthologue dit que le partenaire ou l’ami d’un animal “vaut un chez-soi”, ou que la famille est un “territoire mobile”). À plus forte raison l’humain : dès son acte de naissance, il déterritorialise sa patte antérieure, il l’arrache à la terre pour en faire une main, et la reterritorialise sur les branches et les outils. Un bâton, à son tour, est une branche déterritorialisée. » (Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu’est-ce que la philosophie?...*, *op. cit.*, p. 66). Arrachée de son contexte premier, la terre, la main se découvrira d’autres usages, pourra intervenir sur de nouveaux milieux qu’elle transformera irrémédiablement. Il en est de même de toute déterritorialisation : l’objet décontextualisé ouvre les possibles de l’univers où il se recontextualise, où il se reterritorialise.

10. Arlette Donati, citée dans François DOSSE, *Gilles Deleuze et Félix Guattari : biographie croisée*, Paris, Éditions de la Découverte, 2007, p. 18.

11. *Ibid.*, p. 26. L’expression « concepts sauvages » est de Deleuze.



cette collaboration, aura créé, dans le champ de la philosophie, une pensée vertigineusement originale. Et pourtant, cette « taille du diamant » impliqua une telle transformation de la matière brute qu'elle ne laissa pas Guattari, « le prospecteur », intact. Ce dernier notait dans son journal : « Toujours il [Deleuze] a *l'œuvre* en vue. Et pour lui, tout ça ne saurait être que des notes, une matière première qui disparaît dans l'agencement final. C'est ainsi que je me sens un peu surcodé par l'Anti-Œdipe<sup>12</sup> ». Malgré ce retour en bout de piste de la subjectivité dans un projet qui se voulait, de part en part, le fait d'une multiplicité, s'indique le rôle fondamental du déplacement et de la déterritorialisation, cette « machine de guerre » qu'auront su créer Deleuze et Guattari pour bousculer la philosophie contemporaine.

Cette déterritorialisation, on l'aura compris, se pose comme une façon de provoquer la nouveauté et penser autrement, là, veut dire ainsi *regarder* autrement.

## DÉVERNIR ET DÉCAPER

L'idée de faire cohabiter, dans une exposition, les arts du passé et l'art actuel n'est pas nouvelle. Elle permet habituellement de montrer la proximité formelle et parfois iconographique entre des œuvres que le temps sépare. L'exposition *Intrus*, présentée au Musée national des beaux-arts du Québec du 24 avril 2008 au 8 février 2009, s'inscrivait dans cette logique. À l'occasion de cette exposition, les salles des collections permanentes se voyaient parasitées par des œuvres d'art contemporain québécoises (sculpture, installation, vidéo, etc.).

La force d'*Intrus* tenait pour beaucoup à sa mise en exposition. Un panneau annonçait, à l'entrée des salles, la nature des infiltrations d'art actuel. À force d'errer, le spectateur pouvait reconnaître, aux murs des salles, des pastilles indiquant la présence d'un *importun* dans l'environnement immédiat. À lui, toutefois, de le trouver. Rapidement le plaisir enfantin de la recherche et de la découverte prenait le dessus et changeait la visite des expositions en chasse au trésor. Le regard cherchait la pièce de trop, celle qui allait mettre en tension, en mouvement, ces collections permanentes.

Car le problème des collections permanentes – problème tenant du regard plus que de l'exposition elle-même – consiste à ce qu'on les visite souvent en sachant très bien – trop bien – ce que l'on va trouver. Du coup, notre regard est porté par la *reconnaissance* des œuvres, des événements et des

✦ ✦ ✦

12. *Ibid.*, p. 24.

scènes représentées, et assez peu sur ce que l'œuvre pourrait nous *apprendre*<sup>13</sup>. Notre regard est déjà terni. Dans *Intrus*, la confrontation entre l'art du passé et l'art contemporain ravivait le regard, le stimulait.

La commissaire Mélanie Boucher notait, dans son texte du catalogue *Intrus, mais qu'à moitié*, l'un des objectifs de l'exposition :

C'est plutôt le rapprochement, ou le dialogue, entre l'œuvre actuelle et les propositions conceptuelles et plastiques l'ayant précédée qui intéresse ici. [...] nous avons misé sur la capacité de l'œuvre récente à entrer en contact avec les réalisations du passé, créant ainsi son propre ancrage dans l'histoire tout en soulignant ce qui ne serait pas exclusif à d'autres époques<sup>14</sup>.

L'exposition aurait ainsi veillé à historiciser l'art contemporain, à inscrire ces œuvres dans l'art du passé et à montrer leur *proximité* à celui-ci. La formulation de Boucher est prudente, comme pédagogique : elle vise à donner à l'art contemporain des lettres de noblesse en l'articulant à l'histoire de l'art traditionnel. Elle insiste toutefois trop peu sur l'extraordinaire force heuristique de l'art contemporain à montrer la contingence – et en cela les conventions – de l'art du passé<sup>15</sup>. Elle minimise la force cognitive de la distance, de la différence que ces œuvres, exposées côte à côte, entretiennent.

Mais peu importe, au fond. La force des œuvres d'art tient précisément à produire *l'inattendu*. L'œuvre vidéo *Momentum* (2006) de Bettina Hoffmann dialogue certes avec les couples représentés en peinture qu'elle côtoie dans l'exposition *Québec, l'art d'une capitale coloniale*. L'œuvre vidéo de l'artiste québécoise raconte trois scènes de la vie quotidienne, l'une dans la chambre à coucher, l'autre dans un salon et la troisième dans une cuisine. Mais une fois cette idée de « couple » évoquée, le rapprochement avec les œuvres historiques qu'elle côtoie s'interrompt, puis sert de repoussoir à l'univers, aux mondes qui séparent ces œuvres.

À côté de ces portraits anciens faits d'une volonté de mise en scène du soi répond une œuvre vidéo insistant sur *l'intimité* des personnages représentés. Elle nous montre des couples dans leur intimité reclose, dans cet

✦ ✦ ✦

**13.** Je me souviens pour ma part avoir fait une visite de la chapelle Scrovegni peinte par Giotto à Padoue, où une spectatrice aura passé la totalité de la visite à énumérer les scènes représentées à la personne qui l'accompagnait – regardez ici, c'est une annonce, là, il s'agit d'un couronnement, etc. Comme si l'intérêt de l'œuvre tenait à notre capacité à en dire ce que nous savons déjà.

**14.** Mélanie BOUCHER, « Intrus, mais qu'à moitié », *Intrus*, catalogue de l'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 15.

**15.** À ce sujet, voir entre autres : Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, et son célèbre *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1984.

étrange mélange de solitude et de complicité qui est celui des moments où l'on ne semble cacher à l'autre (presque) plus rien. Que cet effet d'intimité tienne lui-même d'une mise en scène – une caméra, après tout, filme leur intimité – n'y change pas grand-chose. La proximité presque étouffante avec les personnages représentés dans l'œuvre d'Hoffmann, la fragilité – dans l'intimité, nous sommes toujours fragiles<sup>16</sup> – et l'humanité que la caméra saisit nous font sentir de trop. Comme des voyeurs.

Lorsque nous nous retournons vers les portraits historiques, cette posture de voyeur fonctionne comme *révéléateur*. Elle éclaire certains pans de ces œuvres et donne à notre regard l'acuité d'une question. Du coup, nous voilà à nous demander ce qui pouvait bien se passer dans la chambre à coucher de ces couples : à quoi pouvaient bien ressembler leur fragilité, leur intimité ? L'intimité, telle qu'elle est représentée dans la vidéo de Bettina Hoffmann, était-elle possible pour ces couples historiques ? Et que voulait-elle dire ? Et qu'en était-il de leur complicité, de leur conflit quotidien ? De proche en proche les questions affluent, se renversent, changent de sens : à quoi correspondrait ce moment, cette pose que les couples croqués par les peintres incarnent pour nous aujourd'hui ? Et l'idée même de couple, est-elle correspondante, renvoie-t-elle aux mêmes projets, aux mêmes désirs ? Le rapprochement de ces œuvres, ne vaut qu'à se transvaser en questionnements qui ne laissent intacts ni les œuvres du passé ni les œuvres anciennes. C'est dans leur étrangeté qu'elles paraissent l'une envers l'autre se questionner et s'offrir comme levier d'analyse réciproque.

On pourrait même en faire une règle : la pensée est stimulée par le contact, mieux, par la friction et la confrontation. Nous sommes naturellement paresseux. Nous prenons le plus court chemin entre deux points : nous fondons notre perception, nos raisonnements, sur ce que nous savons déjà. Aussi avons-nous besoin d'être secoués, d'être *provoqués*. Ce n'est qu'à sortir la pensée de ses ornières, à lui proposer les plus improbables rencontres, que les idées nouvelles jaillissent. On dirait parfois que plus la confrontation est improbable, plus la force créatrice est grande.

On invente assez peu, tout compte fait. On déplace, on abstrait. Toute pensée est taillée dans le tangible ; elle en tire sa force, sa forme, son articulation même. Les idées les plus fortes de Deleuze ont souvent tenu à élever des objets bien réels – le rhizome, le pli, le visage, la machine de

✦ ✦ ✦

16. Barthes notait pour sa part que la vie privée « n'est rien d'autre que cette zone d'espace, de temps, où je ne suis pas une image, un objet » (Roland BARTHES, « La chambre claire. Note sur la photographie », *Œuvres complètes V*, Paris, Seuil, 2002, p. 800).

guerre – au rang de concepts, puis à faire de leur spécificité autant de perspectives à appliquer à l’histoire de la philosophie ou au réel. Ce geste, singulier, n’est pourtant pas le propre de l’art ou de la philosophie, il est coextensif à toute recherche, même la plus scientifique.

## LE TRANCHANT DU CORAIL

En 1858, un an avant la publication de *On the Origin of Species* (*L’Origine des espèces*), Charles Darwin reçoit un manuscrit d’Alfred Wallace, jeune explorateur, anthropologue et biologiste. Darwin est atterré. Bon nombre des idées qu’il élabore dans ses carnets de notes depuis plus de vingt ans sur la sélection naturelle sont déjà formulées dans le manuscrit de son jeune collègue. Darwin écrit à Charles Lyell au moment de sa lecture : « *So all my originality, whatever it may amount to, will be smashed*<sup>17</sup> ». Découragé mais bon prince, Darwin utilisa sa réputation dans les cercles scientifiques britanniques pour faire publier l’essai de Wallace – avec quelques-unes de ses propres lettres sur le sujet, question d’asseoir son statut de codécouvreur de la théorie. L’évènement créa toutefois un sentiment d’urgence chez Darwin et l’incita à publier rapidement sa propre version de l’origine des espèces. Si l’on consulte les notes de Darwin et ses brouillons, une telle urgence eut un impact considérable sur le sort de son texte : elle incita Darwin à simplifier de larges pans de l’appareil de présentation – la plupart des notes de bas de page disparurent –, voire le texte même.

L’une de ces simplifications nous intéresse tout particulièrement. Dans les notes de Darwin, dès 1837, on retrouve, pour figurer l’évolution des espèces, des dessins ramifiés. La chose en soi n’a rien d’étonnant : depuis le Moyen Âge, on représente couramment les filiations familiales au moyen d’un arbre. Lamarck recourait déjà à la forme du feuillu pour penser l’évolution des animaux dans chacune des espèces. Darwin rompit cependant avec cette tradition pour puiser dans une autre forme, proche mais irrémédiablement distincte, afin de représenter l’évolution des espèces : le corail. Cette forme qui le fascinait depuis ses expéditions sur le *Beagle* fut l’un des grands motifs qu’il ne cessera de représenter dans ses carnets. Forme de la nature, le corail en vint à se faire *motif* pour la pensée, comme si cette forme allait progressivement organiser les réflexions de Darwin.



17. « L’originalité de mes recherches, quelle que soit son importance, sera annihilée » [je traduis] (Charles Darwin, cité dans Horst BREDEKAMP, *Les coraux de Darwin*, Paris, Presses du réel, 2008, p. 87).

Bien que le corail soit très près, formellement, d'un arbre, il s'en distingue cependant sur un point crucial. Lorsqu'une branche d'arbre meurt, elle se dessèche puis, à terme, tombe. Le corail est fort différent : sa partie vivante croît et se développe à partir de ses parties fossilisées. À servir d'image de l'évolution, le corail permet de comprendre que les espèces actuelles sont le prolongement, modifié, d'espèces disparues : au fond, l'histoire de l'évolution est l'histoire d'un immense corail fossilisé, dont les espèces actuelles seraient les branches vivantes. Darwin notera même à côté de l'une de ses esquisses : « *The tree of life should perhaps be called the coral of life*<sup>18</sup> ». Pourtant, arrachant trop le lecteur à ses habitudes représentatives, trop singulière, trop équivoque, l'image du corail disparaîtra de l'ouvrage pour être remplacée par celle, classique, de l'arbre.

Le silence sur le corail ouvre à de nombreux paradoxes, à commencer par nous faire réaliser que cette figure, cette image n'aura assurément pas servi de *moyen de vulgarisation*, ni pour le spectateur ni pour Darwin lui-même. En effet, si on lit le magnifique ouvrage de Horst Bredekamp sur *Les coraux de Darwin*, qu'on tourne les pages des journaux de Darwin, peuplées de croquis délicats, détaillés, mille fois repris, le corail n'apparaît pas comme l'illustration d'une pensée réalisée, mais comme un levier de compréhension, une façon pour Darwin de faire apparaître la cohérence de cette évolution qu'il aura passé sa vie à tenter de comprendre. Comme Bredekamp le note en conclusion :

L'idée ne pouvait être saisie sans l'image, et le commentaire d'images permettait une précision analytique que n'offrait pas la matière première, la nature dans son infinie variabilité. L'image devint la vraie nature de l'évolution. *Ce n'est pas comme description de la nature que Darwin a livré la substance de sa théorie de l'évolution, mais comme commentaire d'un diagramme*<sup>19</sup>.

Et d'un diagramme absent de la version finale. L'ironie est d'autant plus belle.

Bredekamp concluait que le dessin permet ainsi « d'accélérer le raisonnement » : « Puisqu'en règle générale, la main traduit mieux que le langage l'évidence immédiate de la pensée en mouvement, le détail appa-

✦ ✦ ✦

**18.** « L'arbre de la vie devrait être appelé le corail de la vie » [je traduis] (Charles Darwin, cité dans Horst BREDEKAMP, « La "main pensante". L'image dans les sciences cognitives », *Penser l'image*, Paris, Presses du réel, 2010, p. 188).

**19.** Horst BREDEKAMP, *Les coraux de Darwin...*, *op. cit.*, p. 129 (je souligne).

remment le plus petit devient souvent le plus révélateur<sup>20</sup> ». Ainsi, le geste de la main anticiperait sur celui de la pensée. L'image dessinée permettrait d'accéder à ce qui ne sait pas encore se penser. Idée magnifique.

Idée magnifique, mais qui soulève au moins deux interrogations. Certes, la pratique du dessin aura permis à Darwin, en représentant le corail, de mieux comprendre l'évolution des espèces. Pourtant, cette forme, ce corail, Darwin ne l'a pas inventée. C'est à noter les caractéristiques de cette forme concrète, matérielle, qu'il aura su y voir la métaphore de l'évolution des espèces. C'est à s'inspirer d'une forme donnée, singulière et, dans une certaine mesure, contingente, que Darwin aura su théoriser la longue histoire biologique de notre planète.

S'esquisse là, dans cette singularité, la seconde interrogation que soulève le recours au corail par Darwin. Nombre de chercheurs en biologie avant lui auront croqué des coraux dans leurs livres d'esquisses sans pour autant mettre au point une théorie des espèces. Pour percevoir dans cette forme le développement des espèces, pour animer cette forme d'une telle charge théorique, pour en faire la réponse pointue aux interrogations de Darwin, il faut une singulière faculté à capter les ressemblances, les analogies : il faut une bonne dose d'imagination.

Charles Baudelaire, dans sa préface à sa traduction des œuvres d'Edgar Allan Poe, définissait d'ailleurs l'imagination comme cette faculté, essentielle au savant, à saisir les correspondances entre les choses :

L'imagination n'est pas la fantaisie ; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginatif qui ne serait pas sensible. L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. Les honneurs et les fonctions qu'il confère à cette faculté lui donnent une valeur telle (du moins quand on a bien compris la pensée de l'auteur), qu'un savant sans imagination n'apparaît plus que comme un faux savant, ou tout au moins comme un savant incomplet<sup>21</sup>.

✦ ✦ ✦

20. *Ibid.* p. 13. Il concluait même son ouvrage : « Dans le fait que Darwin ne dise mot du motif de l'arbre dans son analyse du diagramme, et reste muet sur le diagramme dans son évocation de l'arbre de la vie, il demeure un abîme révélateur de l'état complexe, et même parfois troublant, de l'homme qui touche, à travers les images, des sphères inaccessibles au langage » (Horst BREDEKAMP, *Les coraux de Darwin...*, *op. cit.*, p. 129).

21. Charles BAUDELAIRE, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », Edgar Allan POE, *Œuvres en Prose*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, p. 1056.

Le corail ne contient pas, à même sa forme, la clef de l'évolution. Cette clef tient au contact, mieux, au mariage d'une forme aux bizarres proliférations à l'imagination de Darwin.

## IMAGES, MÉTAPHORES

Le corail aura été, pour la pensée de Darwin, une *métaphore*. Tout comme d'ailleurs les rhizomes, les ritournelles, les nomades et les déserts ont pu en être pour Deleuze et Guattari. Appeler métaphores de tels processus a quelque chose d'étonnant, en ce que la métaphore paraît rapprocher l'originalité de ces pensées d'un simple *jeu de langage*. Appeler métaphores ces images semble, de même, les réduire à de simples illustrations, à des moyens de vulgarisation.

Appelons cela *métaphore*, tout de même. Une *métaphore*, entendue à l'aune du sens que lui attribuent les sciences cognitives. Pour celles-ci, la métaphore, contrairement aux définitions courantes<sup>22</sup>, impliquerait – quitte à les chercher, nous le verrons – des rapports de *similitude*, de *correspondance* avec l'objet qu'elle illustre. Comme le résume Joseph Grady : « *In order for a metaphoric conceptualization to arise [...] there must be a correspondence between elements in two distinct conceptual representation*<sup>23</sup> ». Penser une relation amoureuse comme un périple – pour user d'un exemple trivial – tient à ce que tant la relation amoureuse que le périple ont une durée et peuvent impliquer des difficultés, des changements, des dangers, etc. Penser un athlète comme un fauve – pour faire preuve de davantage d'originalité... – tient à souligner sa force, sa vitesse, son adresse et, quelque part, son agressivité<sup>24</sup>. La présence de cette correspondance donne sens à la métaphore.

Perçue ainsi, la métaphore n'éclaire pas d'une lumière égale l'objet qu'elle illustre. Imaginer un athlète comme un fauve n'implique pas de croire que tous deux courent à quatre pattes ou ont un important pelage. La métaphore met en évidence certaines caractéristiques, en laisse d'autres dans l'ombre. En cela, elle *analyse* l'objet qu'elle décrit<sup>25</sup>. En présument un lien

✦ ✦ ✦

22. Par exemple, la métaphore, telle que pouvait la définir le poststructuralisme (Derrida, Lacan, etc.), était fondée sur la contingence de la relation entre sa source et sa cible.

23. « Pour que la conceptualisation métaphorique apparaisse [...], il doit y avoir correspondance entre les éléments de deux représentations conceptuelles distinctes » [je traduis] (Joseph GRADY, « Primary metaphors as inputs to conceptual integration », *Journal of Pragmatics*, vol. 37, n° 10, 2005, p. 1596).

24. Johnson et Lakoff le soulignaient déjà dans *Metaphors We Live By* : « *Conventional metaphors (orientational, ontological, and structural) are often based on correlations we perceive in our experience* » (Mark JOHNSON et George LAKOFF, *Metaphors We Live By*, Chicago, Chicago University Press, 1980, p. 151).

25. Lakoff et Johnson écrivaient : « *The very systematicity that allows us to comprehend one aspect of a concept in terms of another (e.g. comprehending an aspect of arguing in terms of battle) will necessarily hide other aspects*

entre deux objets, elle force la recherche d'une similarité, d'une correspondance. Lorsque celle-ci est présente d'évidence, la métaphore ne fait que confirmer ce que l'on sait déjà. Mais, lorsqu'elle crée un lien inattendu, elle provoque la pensée, révèle une facette encore invisible de l'objet.

Bousculant notre système perceptif, la métaphore déplace de son orbite le monde tel que nous le connaissons. À impliquer la similitude, elle force à la chercher. Elle nous met sur la piste de correspondances. Penser l'organisation de nos désirs comme un « arbre » – métaphore classique et psychanalytique du désir – implique de les organiser autour de motifs centraux et communs pour chacun – le drame oedipien, « papa-maman », etc. Imaginer les désirs comme *rhizome* c'est les imaginer multiples, décentralisés, c'est, aussi, ouvrir à une nouvelle éthique du soi, tout comme à une nouvelle façon de penser le traitement psychanalytique.

L'image est ainsi une manière de provoquer la pensée. Quitte à provoquer, parfois, tout court.

## ODEUR DE SOUFFRE, PUIS FLAMMÈCHES

Dans certains de ses derniers ouvrages, le philosophe Giorgio Agamben recourt à des images fortes, presque choquantes, pour réfléchir sur l'état de la politique et de la société contemporaine. S'il remet dans leur contexte historique d'émergence certains objets d'analyse, il les en extirpe plus sûrement encore pour en faire des leviers d'interprétation de notre condition sociale et politique actuelle. Dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, Agamben se penchait sur la figure du musulman, ces Juifs qui, prisonniers des camps de concentration nazis, en venaient à perdre toute humanité et toute conscience, à se faire véritablement des fantômes, des corps errants. Or, pour Agamben, cette figure n'est pas qu'un objet de l'histoire ; il en fait aussi la figure de notre condition contemporaine. Il prolongera même ce type de raisonnement analogique pour affirmer : « le paradigme biopolitique de l'Occident est aujourd'hui le camp et non pas la cité<sup>26</sup> ».

Les réactions ont été nombreuses. On a beaucoup reproché à Agamben ces « provocations outrageuses » [ungeheure Provokation]<sup>27</sup>. Le



*of the concept. In allowing us to focus on one aspect of a concept (e.g. the battling aspects of arguing), a metaphorical concept can keep us from focusing on other aspects of the concept that are inconsistent with that metaphor» (Ibid., p. 10).*

26. Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer, le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 195.

27. Leland de LA DURANTAYE, *Giorgio Agamben. A Critical Introduction*, Stanford, Stanford University Press, 2009, p. 213.



terme de *provocation*, comme le souligne avec justesse de la Durantaye, est fort bien choisi et force à s'interroger sur le sens des affirmations, des comparaisons réalisées par Agamben. Certains ont même été jusqu'à affirmer :

*Agamben has recently risen to prominence in the field of critical theory, and there is a sense in which he seems constrained to raise the stakes or "up the ante" (which is already astronomically high) in the theoretically daring, jarringly disconcerting claims if he is to make a significant mark as a major theorist*<sup>28</sup>.

Simple volonté de faire monter les enchères intellectuelles, d'entretenir les trop hautes attentes placées sur lui ? Ou faut-il penser que se cache derrière cette provocation une stratégie, voire une méthode ?

Dans « Qu'est-ce qu'un paradigme ? », paru dans *Signatura rerum*, Agamben tenait à s'expliquer, à justifier sa méthode de travail et à répondre aux critiques. Recourant au concept de « paradigme », omniprésent dans ses réflexions dès ses premiers ouvrages, il aménagea une filiation entre sa méthode de travail et toute une tradition philosophique allant de Platon jusqu'à Kuhn. Agamben notait dans les premières lignes de l'article :

Au cours de mes recherches, il m'est arrivé d'analyser des figures – l'homo sacer et le musulman, l'état d'exception et le camp de concentration – qui sont assurément, quoique à des degrés divers, des phénomènes historiques positifs, mais qui étaient traités comme des paradigmes ayant pour fonction de construire et de rendre intelligible en son entier un contexte historico-problématique bien plus large. Puisque cette démarche a donné lieu à des équivoques, notamment chez ceux qui, avec plus ou moins de bonne foi, ont cru que j'entendais présenter des thèses ou des reconstructions de caractère purement historiographique, il serait opportun de s'arrêter ici sur le sens et la fonction de l'usage des paradigmes en philosophie et dans les sciences humaines<sup>29</sup>.

La démarche d'Agamben, dans l'article, visait en quelque sorte à justifier historiquement et philosophiquement sa méthode de travail, perçue par certains comme trop globalisante et faisant l'impasse sur la complexité historique des phénomènes analysés.

✦ ✦ ✦

**28.** « La place d'Agamben dans le champ de la théorie critique est désormais prédominante, et il semble devoir "augmenter la mise" (qui est déjà incroyablement élevée) dans l'audace théorique et les affirmations déstabilisantes s'il souhaite laisser sa marque comme théoricien d'importance » [je traduis] (*Ibid.*, p. 214).

**29.** Giorgio AGAMBEN, *Signatura rerum. Sur la méthode*, Paris, Vrin, 2008, p. 9.

Le philosophe italien, dans nombre de ses ouvrages récents, généralise en effet des cas singuliers. Il emploiera, par exemple, le statut de certains parias en Grèce antique, individus que l'on pouvait tuer sans commettre de crime, mais impurs au sacrifice aux dieux – *homo sacer* –, pour penser l'existence de sujets qui ne seraient pas non plus des citoyens – puisqu'ayant perdu tout droit –, mais simplement, désormais, des corps. Les prisonniers politiques, les réfugiés, voire les sujets décédés cérébralement mais utilisés pour les dons d'organes, sont pour lui autant d'incarnation contemporaine de l'*homo sacer*. L'*homo sacer* est un « paradigme », au sens que lui donne Agamben. Il est d'abord un cas singulier, appartenant à un contexte historique précis, mais capable de rendre compte d'un ensemble beaucoup plus large. Agamben note : « un objet singulier qui, en valant pour tous les autres de la même classe, définit l'intelligibilité de l'ensemble dont il fait partie qu'en même temps il le constitue<sup>30</sup> ».

Simple logique de l'*exemple*, donc, ici. Nous serions, pourrait-on croire, loin des extrapolations de Deleuze, loin de la logique de la métaphore. Et pourtant, une même logique est à l'œuvre. L'*exemple*, pour Agamben, vaut et se pose *avant* l'élaboration d'une règle, comme s'il constituait la seule façon, par fulgurances et essais, d'approcher la règle. Agamben attribuait d'ailleurs à Platon d'avoir fait du paradigme le moteur de la pensée. Le philosophe grec notait en effet qu'il faut traiter : « les hypothèses non comme des principes, mais réellement comme des hypothèses, c'est-à-dire comme degrés et tremplins pour s'élever jusqu'au non-présumé, vers le principe de tout et, une fois celui-ci atteint, descendre jusqu'à leur conclusion<sup>31</sup> ». Et Agamben de conclure : « traiter les hypothèses comme hypothèses signifiera les traiter comme paradigme<sup>32</sup> ». Le paradigme est moins une découverte d'une vérité préalable, qui préexisterait à sa formulation, qu'une vérité et un sens qui s'élaborent dans le rapport entre le cas singulier et l'idée générale qu'il donne à voir.

Allant bien au-delà de toute métonymie, Agamben aura prélevé de situations historiques, de figures et d'événements des *images* pour en faire des analyseurs de phénomènes autrement plus généraux. La force de ce geste, son aspect choquant aussi, aura tenu à cet arrachement, au *risque* de cette comparaison.

✦ ✦ ✦

30. *Ibid.*, p. 18.

31. Platon, cité dans Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 28.

32. *Ibidem.*

Tant Deleuze qu'Agamben soulignent que les logiques de notre culture ne sont pas cachées dans quelque recoin secret du monde qu'une recherche neutre et spécifique, archéologique – l'image foucauldienne a fait date – réussirait à découvrir. Bien au contraire, dans les sciences humaines, la vérité s'élabore à même le geste de recherche, elle n'est pas antérieure à lui. La connaissance sur une société donnée n'a pas une taille limitée, comme un bloc massif caché derrière les apparences. Elle ne peut être atteinte, non plus, une fois pour toutes.

La connaissance sur notre monde contemporain ne peut être le fait que d'un processus d'enquête, de recherche, partiel et mille fois remis sur le métier. En cela, il faut plutôt penser qu'une façon certes singulière mais prodigieusement féconde pour appréhender ce réel tient à heurter la connaissance d'hypothèses singulières. À défaut d'avoir une lumière égale et crue qui rendrait toutes les aspérités du réel, ses limites et son organisation générale, il nous faut la frapper d'hypothèses capables, comme autant d'étincelles, de l'éclairer, ne serait-ce qu'un instant.

## IMAGINARIUM

Le *titre* paraît constitué pour les œuvres d'art de ces éclairages, de ces étincelles de sens suggérant une *lecture possible*. Il proposerait ainsi, pour le meilleur et le pire, une porte d'entrée dans l'œuvre, une grille de lecture et, souvent – tristement –, la lecture autorisée sur elle. On peut se féliciter qu'il demeure souvent vague, ambigu, tant son pouvoir à déterminer ce que l'on peut – et doit – lire dans l'œuvre est considérable, tant il remplace, parfois, un regard authentique sur elle. Difficile de ne pas voir, désormais, dans *L'étoile noire* (1957) de Paul-Émile Borduas... une étoile noire. Plus généralement, le langage se pose comme extériorité structurante, analysante pour l'œuvre d'art.

L'œuvre pourtant résiste. Elle prend sens à la lumière des mots, mais les éclaire surtout ; elle nourrit leur sens, nous les fait *entendre* autrement. *Lovers* (2004) de David Altmejd représente une étrange créature étendue sur un socle. Ce n'est qu'à y regarder de plus près, à compter les membres, que l'on peut y reconnaître deux ordres naturels fusionnés, et deux corps. Deux *amoureux*, s'il faut croire le titre. Et deux amoureux *morts*, s'il faut en croire, cette fois, leurs membres squelettiques ; morts de la difficile, de l'impossible rencontre entre deux êtres trop différents, l'un minéral, l'autre animal. Si on lit l'œuvre à l'aune de son titre, elle évoque la fatalité de l'amour, la difficile rencontre de deux êtres, l'impossible distance les séparant. « Amoureux » serait le nom de cette belle mais triste affaire.

Une telle conception de l'amour paraît d'ailleurs au plus près – comme le commentaire – d'un discours connu, celui de Jacques Lacan sur l'impossible rapport entre les genres (sexuels). Il soulignait, la phrase est célèbre, qu'« il n'y a pas de rapport sexuel ». Il entendait par là que chacun vient combler dans une relation un manque qui ne correspond ni à celui de l'autre ni à ce que l'autre peut lui offrir. Les rapports « sexuels » seraient une sorte de dialogue de sourds. D'où une éternelle, incommensurable incompréhension. D'où une rencontre perpétuellement – et mortellement, ici – ratée. Si on en restait là, l'œuvre serait le commentaire d'un titre et d'une notion connue, elle ne serait qu'une lecture de ce que l'on sait déjà.

Voire. La richesse de l'œuvre – de toute œuvre – tient bien au contraire, on le sait, à sa capacité à faire vaciller les catégories, à commencer par celle du titre. Entre les deux protagonistes de l'œuvre d'Altmejd, entre ces deux êtres presque confondus, circule tout un réseau de fils d'or, délicats : les fils d'une relation plus souterraine entre eux. À suivre ce fil d'or, à en faire un fil d'Ariane, cette fusion entre les deux corps ne paraît plus un échec, mais un processus de création toujours en cours ; car si la sculpture, par sa nature même, est immobile, il n'est pas si sûr que ces deux êtres soient pour autant agonisants ou morts. Ces deux mains qui se frôlent pourraient même ne tenir ni de l'un ni de l'autre des protagonistes, mais d'un troisième, enfanté des amoureux.

À penser l'œuvre comme une forme de vie, il serait possible de relire autrement l'absolu et l'idéalisme de Lacan, de contreproposer une autre conception de l'amour, du « rapport sexuel », pour parler comme lui. Une conception hybride, ambiguë, imparfaite, fatale parfois, mais créatrice et productrice : toujours tragique, mais d'une tragédie belle comme une tempête. L'œuvre d'art d'Altmejd interrogerait ainsi son titre, mais de même les idées que nous avons sur l'amour et notre conception du monde. L'art serait un *athanor* à pensées.

L'œuvre d'art offrirait parfois moins une réponse à une interrogation nous animant qu'elle ouvrirait nos certitudes, celles que nous étalons sur le monde pour en lisser les aspérités, les singularités. En cela, il faudrait penser que parfois, comme Didi-Huberman le notait, « voir c'est perdre<sup>33</sup> », mais cette perte ne serait pas qu'une perte existentielle, comme insistait ce dernier, mais de même – plus simplement – une perte *d'évidence* du monde. L'œuvre nous offrirait des perspectives, un *imaginarium* pour voir les choses

✦ ✦ ✦

33. Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1991, p. 14.

autrement. Elle serait un terreau de nouveautés : celles que l'artiste nous proposerait, celles que l'œuvre provoquerait au fond de notre regard.

## L'ART, LA DYNAMITE

Si le monde tout comme les mécaniques de notre intimité nous échappent, les œuvres d'art paraissent constituer un *champ d'images* capables de nous fournir des éclats de sens, de singulières hypothèses pour les comprendre. L'art posséderait, de tous les objets, une disponibilité particulière pour produire cet effet.

Pour une raison, au moins, nous ne sommes pas face à une œuvre d'art comme face aux autres objets du visible : un ensemble de conventions, de cadrages l'arrachent de son sens immédiat. Depuis Duchamp, ces conventions permettent de distinguer et de reconnaître un objet comme appartenant à la catégorie de l'art. Corollairement, ces conventions indiquent de même que cet objet ne doit pas se lire et se comprendre comme le reste des objets communs. L'art offre à l'objet un nouveau statut ; ce n'est plus uniquement *dénotativement* qu'il vaudra, mais aussi *métaphoriquement*. Rancière le notait :

Les productions artistiques y perdent leur fonctionnalité, elles sortent du réseau de connexions qui leur donnait une destination en anticipant leurs effets : elles sont proposées dans un espace-temps neutralisé, offertes également à un regard qui se trouve séparé de tout prolongement sensori-moteur défini. Ce qui en résulte n'est pas l'incorporation d'un savoir, d'une vertu ou d'un habitus. C'est au contraire la dissociation d'un certain corps d'expérience<sup>34</sup>.

Pour Rancière, c'est cette « neutralisation » qui permet le réemploi de l'objet à d'autres fins<sup>35</sup>. Entre le dépassement de la dénotation et le sens nouveau auquel finira par tendre l'œuvre demeure un espace, un moment : celui de sa disponibilité.

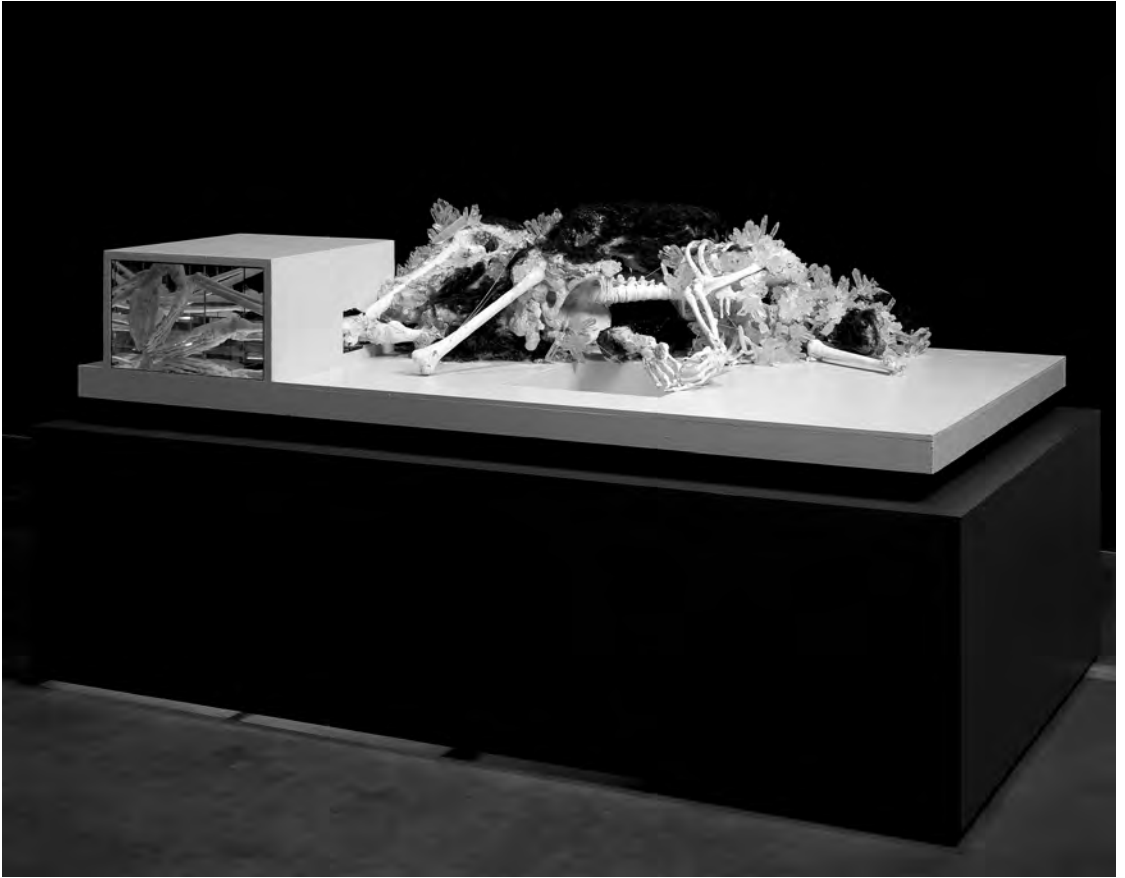
Si l'œuvre est un chemin, celui-ci s'ouvre, s'égaré dans les méandres de nos propres désirs. L'imagination redonne aux choses du monde la simplicité de cette disponibilité, ce n'est qu'ainsi que la forme peut fonction-

✦ ✦ ✦

34. Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé...*, op. cit., p. 67.

35. Victor CHKLOVSKY en faisait même la finalité de l'art : « Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception » (Victor CHKLOVSKY, « L'art comme procédé », Tzvetan TODOROV (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001, p. 82).

ner ailleurs, dans une autre catégorie de la pensée. Hors de ses terres, elle se fait *potentialité*.



David Altmejd, *The Lovers*, 2004, plâtre, résine, acrylique, cheveux synthétiques, bijoux, paillettes, bois, système d'éclairage, plexiglas, miroir, 114,3 × 228,6 × 137,16 cm. Photo : Oren Slor.  
Avec l'aimable permission de la galerie Andrea Rosen, New York © David Altmejd