

Université de Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis

U.F.R. Arts, Philosophie et Esthétique

Ecole Doctorale Esthétique, sciences et technologie des arts.

N° attribué par la bibliothèque :

Thèse pour le doctorat Soutenu publiquement par **Nouri ISMAIL**

Titre :

Esthétique nomade. La ligne, Deleuze et Klee.

Directeur de recherche Monsieur Georges BLOESS

Membres du Jury

M. Dominique **CHATEAU**, professeur, université de Paris I

M. Georges **BLOESS**, professeur émérite, université de Paris VIII

M. Jean-Marie **LACHAUD**, professeur, université de Paris I

M. René **SCHERER**, professeur émérite, université de Paris VIII

TABLE DES MATIÈRES

I- Introduction : une cartographie.

1- Procédé deleuzien	7
2- Multiplicité : Deleuze et Klee	10
3- Cartographie.....	13
4- La question de l'art.....	17
5- Considérations pratiques.....	20

II- Esthétique nomade.

1- Une esthétique nomade est-elle possible ?.....	24
2- L'esthétique comme agencement	27
3- Le nomadisme et la promenade.....	32
4- L'histoire du concept de l'esthétique nomade	35
A- Les trois âges	
a- Classicisme, Romantique, Néoromantisme.	
b- Classique, Romantique et Postromantique (moderne).	
B- L'art nomade	
C- Le néobaroque	
5- L'esthétique nomade	57

III- La ligne nomade.

1- L'art, la forme et l'image	64
2- L'aliénation de l'art.....	68
A- La légitimation par l'objet : la représentation et la nature multiformes.	
B- Les deux manières de faire l'histoire : la représentation et le langage.	
3- La ligne : histoire d'un concept.....	78
4- Le concept de la ligne nomade.....	84

5- Le diagramme	92
6- Les composantes de la ligne nomade.....	95
A- Abstraite.	
B- Courbe.	
C- Infinie.	
D- Active	
E- Simple.	
7- La ligne et la forme	103
8- La Figure.....	107
9- L'heccéité et la structure.....	110
10- Le figuratif et l'abstrait	112
IV- Le nomadisme de l'art.	
1- L'art, la Nature et la science	114
V- Chaosmos.	
1- L'esthétique et l'ontologie	118
2- L'univocité de l'être.....	119
3- Le chaos et le cosmos/le virtuel et l'actuel	121
4- Le devenir et le mouvement	125
5- Le temps.....	127
VI- L'œuvre d'art nomade.	
1- L'œuvre-événement	133
2- L'œuvre d'art est une capture de forces	139
3- L'affect.....	140
4- Le rythme.....	143
5- L'expérience esthétique nomade	144
6- L'espace plastique nomade.....	145

A- L'espace haptique.	
B- La perspective nomade.	
C-Tabulation, ville, carte.	
7- Structure de l'espace plastique nomade	152
A- La simultanéité.	
B- Structure et multiplicité.	
C- Proportions supérieures et plan de composition.	
8- L'équilibre et la résonnance interne	159
VII-La subjectivité : nomado-monadologie.	
1- L'art et le sujet.....	165
2- Suberjet : l'ubiquité du sujet.....	167
3- Le corps sans organes et le devenir autre, devenir chaos.....	173
VIII- Klee : l'artiste nomade.	
1- Klee le Baroque, Kandinsky le cartésien	177
2- L'histoire et l'art.....	177
3- Les moyens de la peinture	180
4- Le point, la ligne et la forme.....	181
5- La couleur	182
6- La lumière et la tonalité.....	188
7- La composition.....	191
A- La ligne, la surface et le volume.	
B- La perspective et le mouvement.	
C-Le dividual et l'individuel.	
D-La lumière et la tonalité.	
E-Le rapport des couleurs	
IX- Les pièces de l'art nomade.	

1- Les esthétiques de Deleuze.....	216
2- La ligne comme moyen et non pas comme fin	217
3- Klee et Kandinsky.....	219
4- La ligne <i>all-over</i> : Pollock	221
5- D'autres néobaroques : l'architecture et la ligne matériau-force.....	224
6- L'art minimal.....	225
X- La voie de Zarathoustra.	
1- Le créateur.....	229
2- La créativité nomade	232
3- La création et la différence.....	233
4- Le peuple à venir	237
5- Résumé et horizon : l'esthétique nomade	238
Bibliographie	245
Liste des illustrations.....	254
Index des noms	

Liste des abréviations utilisées

Œuvre de Klee

- J** : *Journal*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, éd. Bernard Grasset, Paris, 1959.
- EPC1** : *Ecrits sur l'art, pensée créatrice*, textes assemblés et annotés par Jurg Spiller, traduction française de Sylvie Girard, volume 1, éd. Dessin et Tora, Paris, 1973.
- ENI2** : *Ecrits sur l'art, Histoire naturelle infinie*, Textes recueillis et annotés par Jurg Spiller ; traduction française de Sylvie Girard éditions Paris : Dessin et Tora 1977,
- TAM** : *Théorie d'art moderne*, édition et traduction établies par Pierre-Henri Gonthier, éd. Denoël, Paris, 1985.

Œuvre de DELEUZE

- MP** : *Mille plateaux* (avec Félix Guattari), Paris, éd. de Minuit, 1980.
- D** : *Dialogues* (avec Claire Parnet), Paris, éd. Flammarion, 1977.
- DR** : *Différence et répétition*, Paris, éd. PUF, 1968.
- FBLDS** : *Francis Bacon : logique de la sensation* (2 vol.) Paris, éd. de La Différence, 1981.
- Qph** : *Qu'est-ce que la philosophie ?*, (avec Félix Guattari), Paris, éd. Minuit, 1991
- Le Pli** : *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Paris, éd. Minuit, 1988

I

Introduction : une cartographie

1-Procédé deleuzien.

Le rapport de Gilles Deleuze avec l'histoire de la philosophie, qu'il critique ouvertement, est original ; C'est un rapport conflictuel, une lutte marquée dès le début par une haine profonde à l'égard de l'histoire officielle de la philosophie. Deleuze considère l'histoire de la philosophie comme une affaire de sédentarisme et du ressort de l'Etat, alors que sa pensée se veut nomade : « la nomadologie est contraire à l'histoire.¹ » Cette tendance nomade, qui s'oppose aux carcans de l'Etat, se manifeste même dans ce que l'on peut considérer comme son passage par l'histoire de la philosophie. Pour lutter contre cette histoire officielle par ses propres moyens, il s'est intéressé à « des auteurs qui avaient l'air de faire partie de l'histoire de la philosophie, mais qui s'en échappaient d'un côté ou de toutes parts : Lucrèce, Hume, Nietzsche, Bergson... »² Mais Deleuze s'intéresse à cette histoire pour d'autres raisons que celles convenues, et pour d'autres objectifs : il a souvent eu recours à une facette de la philosophie, de l'art ou de la littérature pour développer ses propres concepts et idées. Une partie essentielle de ses écrits est constituée d'ouvrages traitant de l'œuvre et de la pensée de ceux qui sont devenus de grandes figures de la philosophie, de l'art ou de la littérature : Proust, Spinoza, Leibniz, Kafka, Bacon, etc. Même lorsqu'il parle en son nom propre, son texte s'articule sans cesse autour d'autres auteurs et courants. Cependant ces analyses ne sont pas des études sur leur pensée. Elles ne sont pas de l'ordre de la monographie ou de portraits théoriques, elles n'appartiennent pas à l'histoire de la philosophie dans sa conception officielle ou à l'histoire de la pensée dans son acceptation générale. Elles ne sont pas non plus de simples résumés des idées essentielles de leurs théories ou de leur œuvre. Elles ne sont pas un éclaircissement des concepts et notions d'un philosophe, d'un artiste ou d'un écrivain. Elles sont de véritables développements et investissements de leurs concepts théoriques dans de nouveaux champs

¹ DELEUZE G., GUATTARI F., *Mille Plateaux*, éd. de Minuit, Paris, 1980, p. 34.

² DELEUZE G., PARNET C., *Dialogue*, éd. Flammarion, Paris, 1996, p. 21.

problématiques, une mise en valeur et un usage original de leurs concepts et idées dans un nouveau contexte. Il ne s'agit pas non plus d'une archéologie ou d'une découverte d'un concept, mais d'un emploi créatif du concept dans une problématique actuelle : c'est un procédé créatif. A partir d'un ou de plusieurs concepts, souvent éludés par l'histoire de la philosophie, Deleuze crée une nouvelle problématique appropriée, à laquelle ces notions et concepts s'appliquent, dans laquelle ils prennent une nouvelle dimension ; ainsi il leur donne une nouvelle vie et les valorise en les actualisant. Il problématise ces concepts pour leur donner vie. Nous savons déjà quel rapport Deleuze établit entre le concept et la problématique. Certains de ces concepts sont, à titre indicatif, liés au nom de Deleuze : l'heccéité et l'affect chez Spinoza, l'éternel retour chez Nietzsche, le pli chez Leibniz, la durée et la différence chez Bergson, le diagramme chez Foucault et Bacon, le corps sans organes (CsO) chez Artaud, etc. Mais comment Deleuze se sert-il de ces concepts d'une manière créative, comment les fructifie-t-il ? Il précise son procédé lors d'une entrevue publiée dans le *Magazine littéraire*³, dans laquelle il affirme que ces penseurs, dont nous avons cité certains, ont créé de nouveaux concepts sans nous révéler ou montrer les problématiques et le champ d'application auxquels ces concepts se rattachent. Les concepts, pour Deleuze, prennent leur sens et leur valeur dans une problématique à laquelle ils doivent être attachés. Selon Deleuze, un concept ne se trouve pas en dehors d'une problématique : « tout concept renvoie à un problème, à des problèmes sans lesquels ils n'auraient pas de sens.⁴ »

En nous inspirant de l'œuvre de Deleuze et surtout de son procédé de travail qui consiste à développer un concept ou des concepts d'un écrivain, artiste ou philosophe, nous avons tenté, dans le cadre de la présente recherche, d'appliquer ce procédé deleuzien, non seulement à la pensée de Deleuze, en particulier à son esthétique et, plus précisément, dans le domaine de l'art pictural, mais nous sommes allés plus loin et nous avons élargi notre champ d'application en mettant cette esthétique en relation avec celle de Paul Klee. Ce dernier est toujours resté une des figures préférées de Deleuze. Notre démarche consiste à déterritorialiser, pour citer Deleuze, ces concepts et notions de leur lien avec leurs auteurs, afin d'insister sur les concepts et non pas sur leurs créateurs. L'objectif est de créer un agencement esthétique : l'esthétique nomade. Cette approche requiert d'abord une recherche de

³ *Magazine littéraire* n° 257, septembre 1988, R. B. et F. O.

⁴ DELEUZE G., GUATTARI F., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, éd. de Minuit, Paris, 1991, p. 22.

concepts, en particulier ceux opératoires, leurs domaines d'application, et de les envisager ensuite dans leurs relations avec d'autres concepts et notions, par voisinage, complémentarité et extension, pour en créer un agencement esthétique. Le but est d'abord, comme disait Klee au sujet de ses recherches artistiques, de nous familiariser avec ce procédé deleuzien afin d'amorcer notre propre réflexion : « nous cherchons à déterminer les voies que tel ou tel artiste a empruntées pour créer son œuvre, en vue d'amorcer notre processus personnel de création lorsque ces voies nous sont devenues familières.⁵ » Ainsi, à partir d'une lecture approfondie de l'œuvre philosophique et esthétique de Deleuze, des réflexions de Klee sur sa pratique, de ses cours durant la longue période de son enseignement au Bauhaus et de l'analyse de sa création artistique, nous avons dégagé ou plutôt souligné et mis l'accent sur un concept précis et principal, en tant que concept clé et opératoire, qui servira d'axe et de fil directeur à notre étude : *la ligne nomade*. Cependant, ce concept implique en même temps d'autres notions, comme principalement la Figure, la durée, le mouvement, le devenir, le rythme, la structure rythmique, la composition, etc. Ce concept clé, et les autres, constitueront la base d'un nouvel agencement, les fils d'un tissu d'une nouvelle esthétique, une nouvelle conception esthétique : *l'esthétique nomade*. La ligne nomade est un concept opératoire, alors que l'esthétique nomade apparaît, en suivant la pensée deleuzienne, comme un agencement en ce qu'il révèle et dégage une nouvelle ontologie, un nouveau statut de l'art, une nouvelle fonction de l'œuvre et des rapports entre le monde, l'œuvre et l'artiste (et le spectateur) comme des rapports de force. Ce concept renvoie donc bien à une problématique qui requiert une définition différente de l'art et de son essence.

Cependant la question qui se pose alors concerne la recherche de la problématique et s'il s'agit d'une nouvelle problématique. Autrement dit, peut-on affirmer que la problématique du concept de la ligne nomade n'était pas déjà fournie, et de manière claire, par Deleuze et Klee ? Si ce n'est pas le cas, en quoi consiste cette nouvelle problématique ? Nous pouvons répondre par l'affirmatif à la première interrogation. En effet, la problématique est déjà définie par Deleuze et Klee, mais on l'a souvent réduite, en ce qui concerne Deleuze, à un concept définissant exclusivement une époque, le baroque, ou en ce qui concerne Klee, à un

⁵ KLEE P. *Ecrits sur l'art, pensée créatrice*, textes assemblés et annotés par Jurg Spiller, traduction française de Sylvie Girard, volume 1, éd. Dessin et Tora, Paris, 1977, p. 99.

style artistique personnel, une simple variété expressionniste ou une simple réflexion sur sa pratique. L'œuvre de Deleuze, *Le Pli, Leibniz, et le baroque*, ainsi que l'œuvre picturale et théorique de Klee nous offrent de remarquables exemples de champs d'application de ce concept. Aussi, Deleuze comme Klee étaient conscients de la nouveauté de leur œuvre et de leur esthétique ainsi que du champ d'application de leurs concepts. Cela est évident dans le préfixe « néo » qu'ils ont ajouté au romantisme et au baroque (néoromantisme, néobaroque) afin de se différencier, de distinguer leur esthétique des différents mouvements ou courants artistiques. De cette manière ils montrent l'origine et l'originalité de leur esthétique. Nous ne prétendons donc pas chercher une toute nouvelle problématique pour ce concept, mais plutôt préciser, définir, mettre en exergue cette problématique et l'élargir, non pas pour changer de domaine, mais pour y fructifier le concept de la ligne, la ligne nomade, en impliquant d'autres notions, d'autres concepts et éléments qui n'étaient pas nécessairement impliqués par Deleuze et Klee. Ainsi, faire du concept une base de la création d'une conception d'une nouvelle esthétique comme le souhaitaient Deleuze et Klee. Notre objectif est donc de les agencer d'abord pour bien révéler l'essence de cette nouvelle esthétique nomade, de délimiter ses domaines et champs d'application, les élargir et créer de nouvelles sous-problématiques, de proposer des extensions avec de nouvelles problématiques afin de pouvoir les appliquer dans un domaine plus large et plus étendu dans le temps et l'espace, d'essayer de cerner le concept, ou les concepts, d'aller jusqu'à leurs limites, de dévoiler toute leur capacité, de les faire fructifier et de les appliquer à d'autres échelles, niveaux et œuvres. En résumé, faire apparaître et encadrer une problématique inhérente à l'œuvre et déjà existante et comme dit Deleuze : « IL ne s'agit pas de commenter le texte par une méthode de déconstruction, ou par une méthode de pratique textuelle, ou par d'autres méthodes, il s'agit de voir à quoi cela sert dans la pratique extratextuelle. ⁶ »

2-Multiplicité : Deleuze et Klee

Néanmoins, comme il se dégage du titre, le concept de la ligne nomade n'est pas exclusivement deleuzien, il appartient aussi à Klee. Nous l'avons déjà rencontré dans la pratique picturale et la réflexion théorique de ce dernier. Malgré la différence apparente de discipline et de domaine entre Deleuze et Klee, ils se

⁶ DEULEUZE G., *L'île désertes et autres textes*, Textes et Entretiens 1975-1995, *pensée nomade*, éd. de David Lapoujade : Minuit, Paris, 2003. p. 363

rencontrent, se croisent sur plusieurs points esthétiques, sur plusieurs niveaux et surtout, en l'occurrence, dans leur conception de la ligne nomade dans leur esthétique nomade qui renvoie principalement à la différence, au mouvement et au devenir. Car le concept de la ligne nomade est autant un concept majeur chez Klee que chez Deleuze. On ne peut comprendre et appréhender l'esthétique et l'expérience picturale de Klee sans se référer et avoir recours au concept de la ligne qui a dominé son travail pictural, son écriture et sa réflexion théorique, et qui a déterminé l'orientation de son expérience artistique. La ligne nomade est la clé d'une approche de l'œuvre de Klee. Bien entendu, nous trouvons le concept de la ligne chez d'autres auteurs et artistes, principalement Pollock, Masson, Wölfflin et Worringer dont l'influence est évidente chez Deleuze. Mais la ligne qualifiée de nomade et comme concept clé d'une nouvelle esthétique, une ligne qui passe par l'œuvre d'art, le monde et l'artiste, nous la trouvons développée et problématisée différemment chez Deleuze et Klee. C'est pourquoi, même si nous avons commencé par reprendre le procédé deleuzien à partir du concept de la ligne, c'est pour l'appliquer à Klee et à Deleuze à la fois, lier le concept de la ligne chez Deleuze à celui qui se trouve déjà chez Klee et d'en dégager le concept de ligne nomade. En outre, nous les avons considérés comme multiplicité, ce qui veut dire qu'il ne faut pas prendre l'auteur comme un sujet substantiel, comme une forme, mais comme « heccété », comme devenir, multiplicité et événement. Il n'y a pas de sujet-substance, le sujet est déjà une multiplicité, il est déjà plusieurs et en perpétuel devenir. C'est ce que soulignent Deleuze et Guattari lorsqu'ils parlent de leur collaboration « Nous avons écrit l'*Anti-Œdipe* à Deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde.⁷ » Il y aura, bien entendu, des connexions avec d'autres références, comme Worringer, Bergson, Maldiney, Nietzsche et Spinoza par exemple, afin de voir l'histoire et l'origine de ce concept, les références historiques de leur ontologie, et de créer des connexions avec l'esthétique de Deleuze et de Klee, l'esthétique nomade. Car toute théorie ou concept a déjà ses extensions dans le passé et le présent, dans la mesure où ils s'appuient et se réfèrent à d'autres pensées ou concepts, à un passé sans cesse actualisé et conservé dans le présent comme disait Bergson. D'ailleurs, la conception de l'auteur chez Deleuze le confirme. Dans son expérience concrète de l'écriture : n'a-t-il pas écrit plusieurs de ses livres avec d'autres, comme Félix

⁷ MP, p. 9.

Guattari, n'a-t-il pas cherché ses concepts chez Spinoza, Nietzsche, Bergson, etc. ? Il a toujours pratiqué une écriture impersonnelle, asubjective, qui se manifeste comme un agencement collectif d'énonciation. C'est une écriture collective, impersonnelle, qui trouve son aboutissement dans la théorie de l'« agencement collectif d'énonciation », par un procédé pragmatique qui l'ouvre sur des composantes « hétérogènes ». Un système constitué par la mise en communication d'éléments disparates ou de séries hétérogènes.

Donc le choix des deux figures, afin de développer le concept de la ligne nomade et l'esthétique nomade, n'est pas le fruit du hasard, un débordement d'imagination, une simple affinité entre les deux ou la joie de les voir ensemble (ce qui est vrai pour ces deux dernières remarques). Mais c'est essentiellement à partir d'un concept clé, le concept de la ligne nomade, la ligne courbe active ou le pli et l'espace nomade, que notre choix a été déterminé. Deleuze et Klee représentent et expriment tous deux cette nouvelle esthétique, ils montrent une affinité ou une similitude, qui ne doit pas être interprétée comme une simple influence ou comme la conséquence d'avoir été imprégnés par les mêmes références, mais plutôt parce qu'ils pensent sur le même plan d'immanence à partir d'une conception partagée d'une nouvelle esthétique : l'esthétique nomade. C'est pourquoi nous avons tendu à faire de Klee et Deleuze une multiplicité dans le sens deleuzien, à savoir chercher, pour sortir du dualisme « un défilé étroit comme une bordure ou une frontière qui va faire de l'ensemble une multiplicité, indépendamment du nombre des parties.⁸ »

En effet, les concepts et notions abordés par Deleuze et Klee se complètent sur beaucoup de niveaux. Comme si la lecture de la philosophie deleuzienne avait permis de formaliser et de donner une base philosophique ou théorique plus développée, ou agencée, au concept de la ligne nomade qui domine l'expérience picturale de Klee, et à l'inverse comme si l'œuvre picturale de Klee, ses réflexions et ses observations sur sa pratique donnaient une matérialisation, une réalisation, une projection concrète et actuelle, un corps et une profondeur à la philosophie et à l'esthétique de Deleuze. Malgré le fait que l'esthétique nomade est plutôt une appellation deleuzienne sous la désignation d'« art nomade », néanmoins c'est plutôt une esthétique pratiquée et développée à partir des théories de Deleuze et de la réflexion comme la pratique artistique de Klee.

⁸ D, p.160

3-Cartographie

En outre, notre tâche ne se borne pas à inspecter les points de ressemblance dans leur réflexion esthétique ou à mettre en exergue des notions similaires ou proches qui renvoient à une structure théorique implicite. Même si la détection des traits de ressemblance et des points communs font partie inéluctablement de l'évolution de la présente recherche, nous n'avons pas l'intention d'aller chercher uniquement la similitude afin de trouver un socle commun. Il ne s'agit pas de faire le résumé de leurs œuvres, ni de dresser un inventaire de leurs concepts et notions. Il ne s'agit pas non plus d'énumérer leurs points communs, ce qui s'apparenterait à la technique du calque. Nous avons voulu dépasser le cadre étroit de ce type de recherche pour aller plutôt agencer des points d'horizons divers. Néanmoins, en guise de précaution, il faut exclure quelques notions, sujets de confusion.

Cette étude ne vise pas la construction ou la définition d'une théorie, mais s'inscrit dans l'idée de penser l'esthétique picturale dans la différence et à partir d'œuvres de Deleuze et de Klee. La cartographie est une conception de la pensée comme devenir. Elle est liée directement à la pensée immanente. Ce n'est pas de l'ordre de l'interprétation, il n'y a pas de sens caché ou enfoui à révéler. En revanche, notre tâche se définit par le travail de rapprochement, de connexion, de croisement et d'interférence entre leurs notions et concepts hétéroclites, différents ou similaires, dans un agencement, selon les termes deleuziens, ou une « structure rythmique » si nous préférons les termes de Klee. La démarche rejoint la conception de création artistique chez Klee, que Spiller commente : « Car il ne conçoit pas l'art comme une science exacte, mais au contraire, comme l'univers de la disparité.⁹ » Rapprocher des concepts et notions différents et hétéroclites dans une même unité, c'est en créer une carte. L'idée de cartographie, proposée par Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Œdipe*, est définie comme une mesure des forces (longitude) et des intensités (latitude) de lignes abstraites. La méthode cartographique se manifeste sous divers noms, Deleuze lui-même la désigne sous d'autres termes : « Ce que nous appelons de noms divers Schizo-analyse, micro-analyse, pragmatique,

⁹ EPC1, p. 14.

diagrammatique, rhizomatique, cartographie n'a pas d'autre objet que l'étude de ces lignes, dans des groupes ou des individus¹⁰ »

Notre travail consiste donc à faire une cartographie et à créer une carte de l'œuvre esthétique de Deleuze et de Klee. Construire une carte des notions esthétiques, particulièrement dans le domaine de la peinture, chez Deleuze et Klee, veut dire instaurer des liens entre le concept de la ligne nomade et d'autres concepts et notions voisins ou complémentaires, tracer des lignes qui mènent d'un concept à un autre et créent entre les concepts des rapports qui constituent un agencement que Deleuze définit ainsi : « On n'a plus une tripartition entre un champ de réalité, le monde, un champ de représentation, le livre, et un champ de subjectivité, l'auteur. Mais un agencement met en connexion certaines multiplicités prises dans chacun de ses ordres, si bien qu'un livre n'a pas sa suite dans le livre suivant, ni son objet dans le monde, ni sont sujet dans un ou plusieurs auteurs.¹¹ » C'est d'ailleurs la mise en rapport de ces concepts qui permet de faire intervenir cette esthétique nomade. Toutefois, nous ne nous sommes pas souciés de la question de la propriété de tel ou tel concept, surtout concernant le concept de la ligne nomade et sa problématique, mais plutôt de chercher leur complémentarité ou connexion en traçant une nouvelle ligne, une nouvelle carte.

La carte n'est pas de l'ordre de la réduction ou de la ressemblance, mais du devenir et de l'agencement. Faire une carte de tous ces éléments autour d'une problématique veut dire qu'« il n'y a pas imitation ni ressemblance, mais explosion de deux séries hétérogènes dans la ligne de fuite composée d'un rhizome commun qui ne peut plus être attribué, ni soumis à quoi que ce soit de signifiant.¹² » Même si nous constatons une grande influence de l'œuvre de Klee dans la réflexion esthétique chez Deleuze, surtout à travers la lecture de Maldiney, et même une inspiration des mêmes sources philosophiques, scientifiques et esthétiques, nous avons voulu néanmoins éviter une étude basée sur l'influence ou rentrer dans une analyse comparative de leurs œuvres. Cela va contre la conception de la pensée de Deleuze lui-même et celle de Klee, à savoir qu'il ne faut pas traiter la pensée comme si elle constituait une substance, quelque chose d'accompli et d'achevé, une essence, une forme rigide qui n'aurait pas de relation avec un dehors ou un devenir perpétuel.

¹⁰ D, p.152-153.

¹¹ MP, p. 34.

¹² MP, p. 17.

Comme l'exprime bien Klee : « Ce type d'examen doit nous empêcher de considérer l'œuvre comme quelque chose de figé, quelque chose d'immuable et éternel. Nous pourrions ainsi, par le biais de ces exercices, éviter de nous faufiler directement vers le résultat final de l'œuvre, de cueillir rapidement ce qui nous tombe sous la main et de décamper aussitôt.¹³ » Faire une carte c'est être prêt à changer et à modifier les données sans cesse.

Une carte est le croisement des lignes et leurs connections. Ces lignes sont de toutes sortes, c'est un rhizome qui change de nature à chaque fois que nous changeons d'éléments. La carte est rhizome, le calque est racine, ce sont deux images de la pensée totalement opposées. Le rhizome n'est fait que de lignes : lignes segmentaires, de stratifications, lignes de fuite. Faire une carte c'est faire de la géo-analyse, c'est repérer les concepts et notions et faire une topologie de leur lieu et place l'un par rapport à l'autre, créer des orientations dans un espace en mouvement, les connecter et les faire se croiser. La carte consiste à connecter un point quelconque avec un autre point quelconque. Une construction en devenir perpétuel : « Le devenir c'est la géographie.¹⁴ » Le devenir est spatial et topographique. Ce n'est pas aller chercher un sens caché, mais faire des singularités un autre usage. Ce n'est pas non plus créer une structure ou une harmonisation entre des concepts et notions hétérogènes, mais créer une multiplicité, une composition d'éléments hétérogènes, en mouvement, qui ne cessent de changer, c'est créer une composition hétéroclite. Dans une carte, il y a toutes sortes de lignes : segmentarisées, de fuite, statiques ou dynamiques. Faire une carte, c'est se tourner vers une expérimentation, qui ne renvoie pas à un modèle préconçu, une origine ou une structure immanente, c'est ce que voulait dire Klee : « Et quel que soit le nombre de composantes que nous aurons à étudier pour chaque élément constitutif, nous devons cependant rester conscients du fait qu'il s'agit à chaque fois d'une analyse partielle, afin de ne pas s'inquiéter lorsque de nouvelles analyses, tout aussi partielles, mais dirigées sur une orientation différente de la recherche, dévoileront d'autres dimensions.¹⁵ » C'est une affaire de performance. Cette conception de la carte requiert qu'elle soit toujours objet de changement, modifiable et ne peut être considérée comme quelque chose de figé : « le rhizome se rapporte à une carte qui

¹³ *EPC1*, p. 99.

¹⁴ *D*, p. 155.

¹⁵ *EPC1*, p. 86

doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ces lignes de fuite.¹⁶ » Une carte n'est pas donnée *a priori*, même implicitement, dans une pensée. C'est une pure création, une architecture. La carte est construite au gré de plusieurs conditions. Plusieurs éléments déterminent sa construction, elle « est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une médiation. C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples.¹⁷ » La cartographie est un principe du rhizome, la carte est un rhizome. Le rhizome c'est le contraire de l'axe génétique ou de la structure profonde car ils relèvent du principe du calque et sont reproductibles à l'infini : « Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel.¹⁸ » C'est du collage, un agencement de pièces hétérogènes. Un plan de ville et un projet en construction. La cartographie s'oppose à l'histoire et à l'évolution, car la carte est d'abord spatial et en perpétuel devenir, c'est de la géographie, elle a des entrées et sorties, des directions. Les devenirs ce sont la géographie, des orientations, des directions, des entrées et sorties modifiables en permanence. Une cartographie c'est, en l'occurrence, mettre en évidence les rapports entre les concepts, les points et les lignes. Faire une carte, c'est chercher des points singuliers, instaurer des liens entre ces points, modifier les dimensions, tracer de nouveaux points et des nouvelles lignes qui nous intéressent et en négliger d'autres. La carte dépend toujours d'un point de vue, d'une autre ligne en devenir, d'un point de vue mobile sur une variation permanente. Créer une nouvelle cartographie n'est pas la somme additionnelle ou la mise côte à côte de deux cartes, une concernant la pensée de Deleuze et l'autre celle de Klee, c'est plutôt une nouvelle « carte », différente, qui a comme base et est créée à partir de certains points des deux « cartes ». D'ailleurs, c'est le trait principal de l'œuvre de Deleuze, qui dans ses textes, « a recours à un discours indirect libre qui brouille les frontières entre la

¹⁶ MP, p. 32.

¹⁷ MP, p. 20.

¹⁸ MP, p. 20.

pensée « de Deleuze » et celles de Nietzsche, Spinoza ou Bergson.¹⁹ » Créer une carte c'est tracer des lignes entre de nouveaux points, faire un collage à partir d'autres cartes.

Cette méthode de la cartographie s'inscrit d'ailleurs dans l'esprit de l'œuvre et de l'esthétique chez Deleuze et Klee. Elle peut s'appréhender en soi comme une application ou une illustration de leur conception de la pensée et de l'art en tant que pure créativité, devenir, expérimentation et non pas imitation ou découverte d'une vérité, d'une nature préexistante ou d'une volonté d'en faire un dogme, une opinion, et de la priver de son devenir. Elle remet en cause le lien d'extériorité entre l'objet et l'acte qui le révèle. Car en dehors de la pensée et de l'art, il n'y a pas une vérité que les artistes chercheraient à dévoiler, mais un mouvement perpétuel qui est une créativité. La cartographie donne la prééminence à l'acte et au processus créateur. Klee dit à propos de l'éducation et de la théorie comme système, comme discours fermé : « si l'on suppose *a priori* l'existence d'un grand nombre d'éducateurs dignes de ce nom, il n'en reste pas moins vrai que la plupart d'entre eux s'en tiennent au domaine du visible parce qu'ils n'ont pas besoin d'autre chose. Rares sont ceux qui touchent le fond du problème et qui commencent véritablement à créer. On s'accroche aux théories parce que la vie fait peur, parce que l'on redoute l'insécurité²⁰ ».

Faire une carte ne veut pas dire répéter ni copier, mais mettre en évidence des manières pour créer notre propre processus. Car chercher un procédé n'est pas de l'ordre de l'imitation, ni du calque, mais plutôt de la révélation, de la manifestation d'une nouvelle pensée et donc de la créativité. Les cours et les conférences de Klee, qui sont des études systématiques de ses expériences d'homme et de peintre, sont décrits par un de ses élèves qui a déclaré : « Ses cours n'avaient rien de scolaire au sens étroit du terme. Il se contentait d'ouvrir devant ceux qui l'écoutaient le monde immense de ses idées et de ses expériences personnelles.²¹ »

4-La question de l'art

Or, dessiner une nouvelle carte, détecter les composantes d'un concept et tracer les lignes d'une esthétique, ne constituent pas à eux seuls l'essentiel de la

¹⁹ ANTONIOLI Manola, *Deleuze et l'histoire de la philosophie*, Paris, éd. Kimé, 1999, p.7

²⁰ EPC1, introduction, p. 25.

²¹ EPC1, introduction, p. 25.

présente recherche. La question principale était : comment faire pour dépasser la dualité déchirante de l'esthétique, la scission en deux esthétiques causée par les concepts et les catégories de la représentation, dont parle Deleuze dans la *Différence et la Répétition* et *Logique du sens*²² : entre d'une part la théorie du sensible comme conditions générales de l'expérience possible et théorie de l'art comme expérience réelle de l'œuvre d'art, entre une théorie trop large et une réalité pure, et dans quelles conditions peut-on converger les deux pour qu'elles puissent se réunir, que les deux sens de l'esthétique se confondent au point que l'être sensible se révèle dans l'œuvre d'art, en même temps que l'œuvre d'art apparaît comme expérimentation, que les conditions deviennent elles-mêmes conditions de l'expérience réelle ; d'autre part la théorie de l'art comme réflexion de l'expérience réelle.

L'objectif principal, inhérent à la recherche même, est, en outre, de problématiser différemment la question de l'art. Reposer la question de l'art sans substantifier l'art, sans avoir recours aux découpages historiques et aux classifications stylistiques qui s'appuient essentiellement sur des notions comme l'image ou la forme et ont recours souvent au cadre spatial et temporel. Autrement dit, c'est aborder la question de l'art à partir de ses manifestations et en commençant par sa différenciation autre que taxinomiques, afin d'éviter le discours historiciste de l'évolutionnisme artistique. Les œuvres ne sauraient se réduire aux projets ni, a fortiori, aux théories, aux mouvements ou aux écoles. Puisque l'art n'a pas d'essence (au sens d'une identité substantielle) et qu'il n'est jamais que le fruit ou une production et ce que les hommes en font. Les théories sur l'art ne pourraient pas dévoiler une vérité sur l'art en projetant une entité transcendante censée fonder la diversité des pratiques artistiques et ayant ontologiquement priorité sur elles. Une théorie ne peut être considérée que comme une certaine conception, un regard, et elle ne peut pas prétendre avoir un discours véridique sur l'art.

Nous avons déjà constaté, avant Deleuze et Klee, chez Wölfflin et Worringer,..., et ensuite chez Maldiney et d'autres, une sorte d'approche différente de l'art. Nous avons déjà vu, chez Worringer par exemple, que le concept du gothique ne renvoie pas à un style ou une période mais à une synthèse originale de paradigmes, à la ligne vivante. Toutefois, dans ce cas, les notions et concepts perdent leur côté opératoire et fonctionnel pour devenir des principes transcendants.

²² DELEUZE G., *Différence et la Répétition* p.94 et *Logique du sens* p. 300

L'objectif de la présente recherche est d'aborder la question de l'art et son essence sans le substantifier, ou enlever à l'œuvre son caractère événementiel ou accidentel, comme Maldiney²³ l'a toujours souligné en critiquant sévèrement le recours à des concepts comme le style, l'époque, l'école et le mouvement. Car on a souvent eu recours à la notion de style pour dégager un code et l'appliquer à la lecture de l'œuvre. Ainsi on a privé l'œuvre d'art de ce qui est essentiel en elle à savoir : son côté fortuit, improvisé et événementiel. Ce recours à Deleuze et Klee pourrait nous permettre de dépasser les notions de style et de période artistiques en nous offrant un autre moyen pour aborder l'œuvre d'art, sans la priver de son côté accidentel. Par exemple, en cherchant d'autres concepts qui nous permettront d'insister et de confirmer la part événementielle dans l'œuvre d'art : la ligne.

Par cette conception de l'esthétique nomade nous avons tenté de repérer des concepts esthétiques qui pourraient nous permettre de garder l'essence événementielle de l'œuvre, la conception de l'art comme dispositif ou mode et l'esthétique comme agencement. Autrement dit, nous sommes allés chercher, en nous plongeant dans l'œuvre de Deleuze, de Klee et d'autres, une réponse à la question de l'essence de l'art, mais en évitant de poser directement la question « qu'est ce que l'art ? », qui pourrait considérer l'art comme une substance immuable et anhistorique. Mais éviter les pièges de l'essentialisation ne vaut absolument dire aller à la négation.

Au lieu d'aller chercher ce qu'ils ont dit sur l'art, nous avons essayé d'agencer leurs concepts et notions pour en créer une conception de l'art, de l'œuvre d'art et de sa fonction, sans pour autant les emprisonner dans une conception rigide qui fait obstacle à toute créativité. Nous ne sommes pas allés chercher une réponse à cette question de l'essence de l'art, car le fait de poser la question est déjà une essentialisation, substantialisation de l'art et considération de l'art en tant que chose. Cependant, nous avons préféré d'aborder l'art, chez Deleuze et Klee, en le considérant comme mode, procédé, et l'œuvre comme événement, expérimentation et en rapport avec le devenir. Éviter les notions de style, de période et d'école, et la transcendance de l'œuvre risque de faire tomber la recherche dans la généralité et de s'approcher ainsi de la philosophie de l'art, comme nous l'avons connu dans l'histoire. C'est pourquoi nous avons insisté sur le fait que nous abordons, ici, une

²³ MALDINEY, H., *Art et existence*, Paris, éd. Klincksieck, 1985, p. 18.

esthétique, nomade en l'occurrence, qui est une parmi d'autres et qui croise d'autres. Car il n'y pas une seule esthétique, mais des esthétiques. Deleuze et Klee ne présentent leur conception de l'art comme la seule et vraie conception, mais comme une conception parmi d'autres, une esthétique différente d'autres, un point de vue parmi d'autres...

5-Considérations pratiques

Certes, nous pourrions trouver dans chacune des deux œuvres, prise séparément, assez d'éléments à partir desquels développer les concepts de la ligne et de l'esthétique nomade. Ce constat pourrait susciter une interrogation sur l'utilité de rassembler les deux œuvres et de compliquer ainsi la tâche. Mais les raisons ne manquent pas.

D'abord, nous avons évité de restreindre notre recherche sur une seule œuvre, que ce soit de Klee ou de Deleuze, afin d'éviter de tomber dans le piège du principe d'auteur, ou de faire un résumé d'idées auxquelles le Moi totalisant donne une unité. C'est une manière de conjurer la notion de l'auteur qui, par son nom, unifie et homogénéise des éléments disparates, confère une unité et une totalité à une « hétéroclité » de points de vue esthétiques différents. En outre, privilégier l'étude croisée et simultanée des deux figures, plutôt que de présenter une étude isolée de l'une sans l'autre, nous éloigne du risque que la recherche soit dominée par une tendance à l'étude monographique.

Il y a, en outre, un mode de pensée, une image de la pensée nomade chez ces deux figures qui partagent des notions tellement proches et arrivent à des résultats voisins. En fait, nous ne pouvions pas nous arrêter exclusivement sur l'œuvre de Deleuze alors que le noyau de cette esthétique nomade, et surtout ses concepts principaux, essentiellement du point de vue de la priorité temporelle et pratique, appartiennent à Klee. Il d'agit d'insister sur les concepts et les notions, et de s'en servir dans une nouvelle problématique, négligeant ainsi tout élément biographique.

De cette manière, la lecture des textes théoriques de Klee et la perception de son œuvre picturale, prennent une nouvelle dimension lorsqu'on les aborde d'un point de vue imprégné de la pensée deleuzienne. Cependant, prendre Klee comme unique référence nous aurait privés, en même temps, de la possibilité, de la force même ainsi que d'appréhender, de saisir l'esthétique et l'œuvre de Klee à travers des

concepts philosophiques et esthétiques plus élaborés, ou du moins plus répandus, et leur agencement théorique. Avec Deleuze nous concevons différemment la réflexion et la pratique de Klee, et nous nous débarrasserons de l'opinion suivant laquelle le théorique chez Klee concerne seulement sa pratique à lui tout seul. Il s'agit de créer des deux œuvres, avec des extensions vers d'autres penseurs et artistes, une référence pour développer certains concepts et notions esthétiques tardifs de Deleuze et aborder théoriquement l'œuvre picturale de Klee, sans que cela veuille dire pour autant que Klee lui-même manque de cadre théorique. D'une part, le travail et la réflexion de Klee, qui sont en lien étroit avec sa pratique picturale, peuvent donner une matérialisation, une incarnation, un corps aux concepts de Deleuze, essentiellement philosophiques et, d'un autre côté, la réflexion théorique de Deleuze apporte un fondement ou une assise philosophique plus élaborés au travail de Klee, essentiellement pictural. Elle permet d'établir un rapport d'« affection », dans le sens où les deux œuvres sont affectées par leur mise en contact, ou d'interférence réciproque, à travers laquelle ce qui se joue est le devenir autre de chacune des œuvres : le « devenir Deleuze » de Klee et le « devenir Klee » de Deleuze. En résumé, c'est dépasser toute référence historique, stylistique et subjective pour concentrer notre travail sur les concepts esthétiques eux-mêmes. Donc c'est entre les deux, dans l'intervalle et non pas dans la somme des deux, que se situe cette esthétique nomade.

Cependant, cette mise en relation nous place face à un autre écueil qui est celui de la comparaison, de mener une recherche comparative entre leurs notions, ce qui veut dire tomber dans le piège d'une recherche basée sur les points de ressemblance. Or, l'objectif de cette étude n'est pas de faire un condensé ou un résumé exhaustif de leur œuvre, mais de tracer une carte de cette esthétique nomade ; c'est de l'ordre de la création ou plutôt de la production à partir d'une problématisation de certaine esthétique moderne : l'esthétique nomade. C'est pourquoi, nous nous sommes décidés d'emblée à exclure les éléments biographiques, sauf bien entendu ceux susceptibles de nous servir afin de développer ou de démontrer un choix et de souligner une rupture, mais nous n'avons absolument pas l'intention de les faire intervenir pour porter une explication ou relater une évolution. L'évolution chronologique ne se présente que dans le but de souligner une rupture, et non pas pour chercher une unité qui trouve sa justification dans le sujet-auteur.

Enfin, la recherche a été confrontée à des défauts et obstacles. Le premier point, qui relève des deux : obstacle et défaut, c'est la langue. L'impossibilité de pouvoir lire et étudier l'œuvre écrite de Klee dans sa langue d'origine, cela constitue évidemment une difficulté pour une thèse. Nous avons beaucoup de traductions, même si elles sont assez suffisantes pour appréhender la pensée de Klee. Cependant, elles créent une ambiguïté pour la signification de certains concepts et notions. A titre indicatif, le mot *Gestaltung*, dont le suffixe *-ung* exprime en Allemand et surtout chez Klee une action, est traduit parfois par « mise en forme » qui correspond mieux que le substantif le terme de « formation » proposé dans d'autre traduction. Il y a aussi le problème de la traduction des deux termes *Form* et *Gestalt* qui sont traduits parfois par le même mot « forme » pour les deux, sans distinction, et parfois par « forme » pour le premier et « figure » ou « forme vivante »²⁴ pour le second. Deleuze définit *Gestalt* comme forme sensible²⁵. Klee donne une grande importance à leur distinction, c'est pourquoi Sylvie Girard propose, dans sa traduction des écrits réunis et annotés par Spiller, de traduire *Gestalt* par « figure » en suivant la note de Klee en français²⁶. Le même constat pour « structure » qui a un sens tout différent chez Klee, mais qui est marqué aujourd'hui par le courant structuraliste dans la linguistique et les sciences humaines d'après la deuxième guerre mondiale. Cette confusion, qui crée quelques difficultés, déforme leur signification. Car, comme nous le verrons, ce sont des concepts majeurs dans l'esthétique de Klee. En outre, les points d'achoppement, étaient d'aborder l'œuvre picturale de Klee à partir de ses concepts et notions, et d'éviter ainsi de tomber dans l'interprétation et l'imagination, ou la simplification d'en faire une description visuelle, ou de les considérer comme une simple application fidèle de sa théorie. C'est cette conception du rapport entre la théorie et l'application que Deleuze critiquait : « Tantôt on concevait la pratique comme une application de la théorie, comme une conséquence, tantôt au contraire, comme devant inspirer la théorie (...) de toute façon on concevait leurs rapports sous forme d'un processus de totalisation, le rapport d'application n'est jamais de ressemblance.²⁷ » Nous nous sommes appuyés sur une conception de la relation entre

²⁵ DELEUZE G., *Image-Mouvement, Cinéma 1*. Paris, Éd. de Minuit, 1983. p80 : « Ce n'est plus une forme intelligible (Idée) qui s'actualiserait dans une forme, mais d'une forme sensible (Gestalt) »

²⁶ KLEE P., *Ecrits sur l'art, Histoire naturelle infinie*, textes recueillis et annotés par Jurg Spiller ; traduction française de Sylvie Girard éditions, Paris, Dessin et Tora 1977p. 429.

²⁷ Gilles Deleuze, *Les Intellectuels et le pouvoir*, entretien Michel Foucault et Gilles Deleuze, recueilli par Catherine Clément, in *Gilles Deleuze*, collectif éditions. inculce, Paris 2005, p. 25

la pratique et la théorie qui les fait se croiser et de différencier à la fois. Elle les fait se croiser dans la même conception esthétique et les distingue comme des niveaux et expériences différentes. Ce n'est pas une application fidèle du concept ou une conceptualisation d'une pratique.

Enfin, le défi de ce travail et son objectif : parvenir à la déterritorialisation des concepts pour les reterritorialiser. Déterritorialiser les concepts afin, d'abord, de mieux les comprendre, et, principalement, de s'en servir dans d'autres domaines, applications et problématiques. Ce travail aurait pu être construit autrement, non pas en nous limitant dès le début à nos deux sources principales, comme nous l'avons fait, mais en naviguant entre plusieurs courants, artistes et penseurs pour construire et consolider les concepts et les notions de l'esthétique nomade. Cependant nous avons décidé de nous limiter à l'œuvre de Klee et de Deleuze principalement pour leur rendre hommage. Car le meilleur hommage c'est sans doute de faire une thèse à partir et sur leurs œuvres.

La présente recherche se veut absolument expérimentale, elle ne prétend à aucune vérité, elle a été un projet et doit le rester. Elle a été inspirée suite à certaines lectures, sans avoir un but précis et sans suivre des principes pour la commencer. C'était une promenade dans un espace « nomadique ». C'est au fur et à mesure que la problématique s'est construite. C'est une aventure au milieu d'un océan, où il est difficile de nager et d'avoir des repères, loin de la côte. Nous n'aurions pu continuer dans ce défi sans le souci de faire honneur à ces deux merveilleux personnages du vingtième siècle, ces deux personnages phares : *Paul Klee* et *Gilles Deleuze*.

II

Esthétique nomade

1- Une esthétique nomade est-elle possible ?

Dans son article, *Existe-t-il une esthétique deleuzienne ?*, Jacques Rancière se pose, comme le montre déjà le titre, la question de l'existence d'une esthétique deleuzienne. Cependant, après avoir refusé d'emblée de reconnaître une unité à la pensée deleuzienne au sujet de l'art, il s'en écarte rapidement et entame, à partir de deux formulations deleuziennes, une recherche sur les objets et les modes de description et de conceptualisation de Deleuze, qui « nous conduisent vers le centre de ce qu'il a pensé sous ce nom.²⁸ » De la même manière, nous nous sommes posé la question au sujet de l'existence d'une esthétique. Non pas pour aller chercher un centre de l'esthétique de la même façon dont Rancière a mené son étude, mais plutôt à la manière de Deleuze lorsqu'il pose la question concernant l'existence du baroque et qu'il exige de créer d'abord son concept. Chercher un centre, en ce qui concerne la pensée de Deleuze au sujet de l'art, veut dire aller chercher une cohérence, une unité et même une seule esthétique deleuzienne. Or, nous le verrons, il n'y a pas une seule esthétique deleuzienne, mais des esthétiques deleuziennes²⁹. Il n'y a pas une pensée deleuzienne comme système, mais une pensée en devenir. Citer le nom de Deleuze, pour donner une unité à une disparité dans une pensée qui se félicite de l'être, ne saurait être possible à moins d'éloigner certaines notions et concepts et d'en garder d'autres, et en problématisant les concepts comme l'a fait Deleuze lui-même pour les autres. Car on ne peut se contenter de parler d'une esthétique deleuzienne et éluder l'évidence que les concepts développés au sujet de l'art, dans *Logique de la sensation* et *Qu'est-ce que la philosophie ?*, ne sont pas les mêmes, ou qu'ils n'appartiennent pas au même plan que ceux qui sont développés dans *Mille Plateaux*

²⁸ RANCIERE J., «Existe-t-il une esthétique deleuzienne?», dans É. Alliez (dir.), *Gilles Deleuze : Une vie philosophique*, Institut Synthélabo, Le Plessis-Robinson, 1998, p. 525.

²⁹ Paul Patton reproche à Deleuze de ne pas avoir une théorie homogène sur l'art, il dit qu'il n'y a que des pluralités de concepts et notions qui se trouvent dans les textes de Deleuze sur la littérature, le cinéma, la peinture, et que cela nous empêchent d'y repérer l'unité d'une compréhension homogène sur l'art. Or, ce qu'il reproche à Deleuze c'est de ne pas avoir ce qu'il a toujours combattu, une théorie, une image de la pensée dogmatique, une pensée homogène. Reprocher à une pensée son originalité, une pensée qui tout en se différenciant, n'exclut aucune de celles qui l'ont précédée. Voir, POMOBO NABAIS Catarina , *L'esthétique en tant que philosophie de la nature*, thèse sous la direction de Rancière J., 2006 Paris VIII.

ou dans *Le Pli, Leibniz et le Baroque*³⁰. Toutefois il y a des notions constantes comme la force, le chaos, le corps sans organes, les forces cosmiques qui constituent la base de construction pour la présente recherche et la rendent possible. Mais ce qui est plus important c'est que ce qu'il a changé c'est la manière d'aborder la question de l'art, au lieu d'une dualité de Figure et de Aplat, c'est un concept, unique, univoque, virtuelle, non essentialisant qui prend leur place.

Donc, ce n'est pas aller chercher le centre d'une pensée, même si on la déporte sur une périphérie, car c'est une pensée qui n'a pas cessé de chercher à quitter le centre et de se porter sur une ligne de fuite, une trajectoire : une pensée sans image. Nous n'avons pas l'intention de nier la possibilité d'une esthétique deleuzienne. Mais pour cela, il faut d'abord créer le concept en le problématisant, au lieu de donner à l'ensemble des idées de Deleuze sur l'art le mirage d'une unité bien structurée. C'est valable aussi en ce qui concerne Klee dont l'œuvre est marquée essentiellement par sa disparité, sa diversité et son absence de centre, comme dans ses tableaux.

Or, se poser la question concernant l'existence d'une telle esthétique, comme nous le dit Deleuze à propos du Baroque, ne servirait à rien. Car, c'est la manière de poser le problème ou la question qui est totalement fausse. Selon Deleuze, il faut d'abord créer le concept ou, si le concept est déjà créé, déterminer ses composantes et son champ problématique, créer la problématique. On ne peut nier l'existence du baroque comme si on niait les animaux fantastiques, fruit de l'imagination de l'homme, comme c'est le cas pour les licornes ou les éléphants roses. Dans ce cas le concept est donné, tandis que dans le cas du Baroque il s'agit de savoir si l'ont peut inventer un concept (ou non) pour lui donner une existence : « les perles irrégulières existent, mais le Baroque n'a aucune raison d'exister sans un concept qui forme cette raison même.³¹ » Deleuze fait allusion au sens du mot baroque, d'origine portugaise, qui signifie « perles irrégulières ». Pour qu'une esthétique nomade existe, il faut tout d'abord, en suivant l'exemple de Deleuze, créer son concept. « Il est facile de rendre le Baroque inexistant, il suffit de ne pas proposer le concept.³² » Nous connaissons la définition deleuzienne de la notion de concept : c'est une pure création, elle

³⁰ Cette rupture est constatée par BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voire, une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée 2002.

³¹ DELEUZE, G., *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Paris, éd. de Minuit, 1988, p. 47.

³² *Le Pli*, p. 47.

n'exprime pas une vérité, ne reflète pas une réalité extérieure réelle ou imaginaire, ne renvoie pas à une essence, elle crée sa propre vérité et pose sa problématique. « Le concept dit l'événement ; non l'essence ou la chose.³³ » Le concept est incorporel ; il dit l'événement pur, une heccéité. Il se définit par sa consistance, son endo-consistance et son exo-consistance, mais il n'a pas de référence : il est autoréférentiel, il se pose lui-même et pose son objet.

De même, à l'instar du Baroque qui ne peut exister sans un concept qui le fait se manifester et exister, cette esthétique nomade n'existe pas sans son concept. C'est pourquoi il faut d'abord inventer, créer, proposer et faire advenir le concept de l'esthétique nomade. Ceci implique, comme pour tout concept chez Deleuze, que cette esthétique ne renvoie pas à une essence, mais à une fonction opératoire : l'esthétique nomade dit un événement. Créer un concept, ce n'est absolument pas aller chercher cette esthétique dans des exemples stylistiques ou des périodes historiques et concrètes. Le concept ne cherche pas sa légitimité dans l'objet, il ne se réfère pas à des exemples réels, ce n'est pas de l'ordre de la vérité. Il ne faut pas non plus aller chercher des justifications théoriques ou un principe transcendant, mais construire un univers propre, autonome, un *ordo et connexio* qui ne copie pas d'autres, tracer une ligne entre plusieurs éléments, sans distinction, qui passe par des concepts théoriques et relie des créations artistiques. En créant le concept, celui de l'esthétique nomade, nous déterminons toutes les multiplicités qu'il inclut, et nous pouvons, à ce moment là, parler de l'existence d'une nouvelle esthétique : l'esthétique nomade. Il ne s'agit pas d'aller dévoiler un style qui se trouve caché, ou de découvrir une tendance artistique que d'autres personnes n'ont pu apercevoir ou définir, mais d'insister sur la création du concept lui-même. L'esthétique nomade n'a pas pour référence quelques traits stylistiques, des caractéristiques formelles ou un cadre historique, des époques ou des frontières géographiques comme les pays, les civilisations et les cultures. L'esthétique nomade n'existe que suite à la création de son concept et par son propre concept, et non le contraire. Mais créer un concept, c'est également créer ses composantes et son plan de composition. Car un concept n'existe qu'avec d'autres concepts voisins, sur un plan dans lequel ils sont immergés : « Le concept se définit par l'inséparabilité d'un nombre fini de

³³ QPh , p. 25

composantes hétérogènes parcourues par un point en survol absolu, à vitesse infinie.³⁴ »

2-L'esthétique comme agencement

La création du concept de l'esthétique nomade requiert, avant tout, une définition précise et différente du concept de l'esthétique elle-même. Car dès qu'il s'agit d'une analyse théorique de l'art, nous concevons l'esthétique comme une discipline, attachée plutôt à la philosophie, comme une philosophie de l'art. L'esthétique était vue comme une approche théorique de l'œuvre d'art, une science du sensible, un développement théorique sur l'art et l'œuvre d'art, un savoir et une science des œuvres d'art, ayant des liens étroits avec la philosophie de l'art. Elle a impliqué et s'est appuyée, dès la création du terme d'esthétique par Baumgarten, sur les notions de beau, de forme et de sensibilité. L'art ne fait l'objet de l'esthétique que par le biais de la notion de beau naturel. Nous l'avons vu chez Baumgarten et Kant. Le premier définit l'esthétique comme connaissance sensible, alors que Kant a jeté les fondements de l'esthétique spéculative dans laquelle l'art devient l'objet de l'esthétique seulement par son rapport avec la nature. L'esthétique et l'étude de jugement de goût pour apprécier le beau et le distinguer du laid. Sans distinction entre nature et art.

L'esthétique dans ce cas est le savoir concernant la sensibilité envers les belles formes. Toutefois, même si l'on peut dire que la notion de beau a commencé à être exclue du domaine esthétique, surtout avec et grâce aux romantiques, la forme et l'image, quant à elles, sont toujours restées des notions principales dans l'esthétique comme discipline, comme développement théorique sur les œuvres d'art³⁵ ; ainsi dans la philosophie de l'art. On est même allé jusqu'à voir dans la naissance de l'esthétique une expression de l'émancipation de l'art des pouvoirs politiques et religieux, comme le couronnement d'un combat dans lequel l'art est conçu suivant un processus d'évolution et d'historicité³⁶, en tant qu'essence. Cette définition de la tâche de l'esthétique a pour postulat implicite, ou explicite, une antériorité de la création artistique et de l'œuvre d'art vis-à-vis de toute réflexion théorique. Une

³⁴ QPh, p. 26

³⁵ SOURIAU E., *Vocabulaire esthétique*, éd. Presse universitaire de France, Paris, 1990. voir article esthétique p. 689

³⁶ JIMENEZ M., *Qu'est-ce que l'esthétique ?* éd. Gallimard, Paris, 1997

séparation rigoureuse entre pratique et théorique, entre œuvre d'art et réflexion esthétique mène, implicitement ou explicitement, à une conception de la création artistique comme émanant d'un vide ou d'une force transcendante, comme si l'artiste avant et lors de la création de son œuvre n'agit pas selon une conception, souvent implicite et intuitive, du statut de l'art et de la fonction de l'œuvre ; comme si l'œuvre n'était pas le fruit de son temps et de sa culture. Ainsi, on ne peut pas dire que la réflexion théorique chez Klee précède sa pratique artistique ou qu'elle a été développée à partir de cette même pratique.

Or, dans notre présente recherche, nous avons mis de côté cette conception de l'esthétique comme discipline ou comme réflexion théorique sur l'œuvre d'art. Nous nous sommes référés à une utilisation répandue, qu'Etienne Souriau³⁷ appelle sens implicite, dans laquelle l'esthétique est définie comme une conception de l'art chez une personne, dans une époque et une culture. Mais nous l'avons élargi en l'extrayant de ses conditions temporelles et spatiales pour en faire une création conceptuelle, un agencement. Une esthétique exprime avant tout une « conception » de l'art, qui définit, implicitement ou explicitement, son statut, la fonction de l'œuvre et son rapport avec la vérité. Cela ne veut absolument pas dire qu'il y a d'abord l'œuvre d'art puis la conception. La conception est immanente à la pratique et à la théorie. L'esthétique se manifeste comme une conception de l'art, dans la réflexion discursive et dans la pratique artistique. Nous n'identifions pas les deux niveaux, le dire et le visible, mais ils renvoient tous deux à une machine abstraite qui crée une correspondance entre eux. Cela ne contredit pas le fait que l'esthétique, la philosophie de l'art ou la critique puissent être toujours considérées comme des disciplines et développer une réflexion théorique, après coup, concernant l'œuvre d'art ou les phénomènes artistiques. Il y a sûrement une différence entre la théorie et la pratique, mais dans la présente étude nous ne faisons pas grande différence entre la pensée théorique à propos de l'art, et de la création, et l'œuvre d'art d'un artiste ; toutes deux sont considérées comme des manifestations d'une certaine « conception esthétique ». Mais c'est dans ce sens qu'un développement théorique, que ce soit l'esthétique dans le sens de discipline, de philosophie de l'art ou de critique d'art, porte en elle nécessairement une esthétique dans un sens implicite : une conception de l'art. C'est dans ce sens que l'on peut parler de l'esthétique d'une personne, d'un

³⁷ SOURIAU E., *Vocabulaire esthétique*, p. 693

groupe de personnes, d'une culture ou d'une civilisation, à condition, bien entendu, de créer leur propre concept. De même, la pratique artistique nous paraît indissociable d'une vision de l'art qui définit l'œuvre et sa fonction, la place de l'artiste et du spectateur.

C'est ce rapport entre la théorie et la pratique que Foucault préconise pour une archéologie de la peinture dans le domaine de l'art. Pour Foucault, l'analyse archéologique chercherait si l'espace, la distance, la profondeur, la couleur, la lumière, les proportions, les volumes, les contours n'ont pas été, à une époque, nommés, énoncés, conceptualisés dans une pratique discursive ou investis dans des théories, il ne s'agit pas de montrer que la peinture est une certaine manière de signifier ou de « dire », qui aurait ceci de particulier qu'elle se passerait des mots. Pour Foucault, il faudrait montrer, qu'au moins dans l'une de ses dimensions, elle est une pratique discursive qui prend corps dans des techniques et dans des effets : « Ainsi décrite, la peinture n'est pas une pure vision qu'il faudrait ensuite transcrire dans la matérialité de l'espace ; elle n'est pas davantage un geste nu dont les significations muettes et indéfiniment vides devraient être libérées par des interprétations postérieures. Elle est toute traversée- et indépendamment des connaissances scientifiques et thèmes philosophiques- par la positivité d'un savoir.³⁸ »

La théorie et la pratique ne s'identifient pas, mais on peut créer entre elles un rapport en considérant les deux niveaux, la théorie et la pratique, comme deux strates reliées par une ligne courbe, un diagramme. Deleuze s'arrête dans son livre *Foucault* sur le rapport et le non-rapport entre le visible et l'énonçable, le dire et le voir, les formations discursives et les formations non-discursives (les institutions) chez Foucault. Ces deux champs ont à la fois des rapports et des non-rapports entre eux, ils sont hétérogènes mais communiquent entre eux. Deleuze insiste sur le concept de diagramme qui les unifie tout en gardant leur hétérogénéité³⁹. Le diagramme est toujours un mélange constitué de rapports aléatoires et de dépendances mutuelles à la fois. Il n'y a pas de continuité ou d'intériorisation des deux champs, théorique et pratique, mais il y a des coupures, des discontinuités et des rapports d'affection. Le diagramme est un non-lieu qui crée un rapport entre deux champs. Le concept de diagramme unit et combine les deux niveaux, la théorie

³⁸ FOUCAULT M., *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p.253

³⁹ DELEUZE G., *Foucault*, éd. Minuit, Paris, 1986, p.90-95.

et la pratique. Un diagramme, c'est une machine abstraite qui se définit par des fonctions et des matières informelles, singularités. Elle ignore toute distinction de forme entre contenu et expression, entre formation discursive et formation non-discursive, entre théorie et pratique⁴⁰. C'est une machine presque muette et aveugle, bien que ce soit elle qui fasse voir, et qui fasse parler. S'il y a beaucoup de fonctions et même de matières « diagrammatiques », c'est parce que tout diagramme est une multiplicité spatio-temporelle : « C'est que le diagramme est profondément instable ou fluant, ne cessant de brasser matières et fonctions de façon à constituer des mutations.⁴¹ »

Définir une esthétique nomade ne veut en aucun cas dire qu'on la considère comme une école, un mouvement ou un style. Car même si on a classifié Klee et Kandinsky en tant qu'expressionnistes, nous allons voir qu'ils s'expriment dans deux registres esthétiques différents. A l'inverse on peut, en créant un autre concept, trouver des liens étroits, qui se croisent et s'agencent entre eux. C'est pourquoi nous pouvons énoncer à loisir plusieurs esthétiques : historique, personnelle, se rattachant aux artistes séparément, en groupe ou par époque, à condition de créer le concept. L'esthétique comme agencement se construit à partir de plusieurs éléments hétéroclites : « on appellera agencement tout ensemble de singularités et de traits prélevés sur les flux-sélectionnés, organisés, stratifiés, de manière à converger (consistance) artificiellement et naturellement ; un agencement, en ce sens, est une véritable invention. Les agencements peuvent se grouper en ensembles très vastes qui constituent des "cultures", ou même des "âges" ; ils n'en différencient pas moins le phylum ou le flux, ils le divisent en autant de phylum divers, de tel ordre, à tel niveau, en introduisant les discontinuités sélectives dans la continuité idéale de la matière-mouvement.⁴² » Faire un agencement c'est sélectionner des éléments selon des traits différentiels à partir d'une matière floue, d'énergie, d'un devenir virtuel. C'est une coexistence de plusieurs éléments vagues sélectionnés, ouverts sur un dehors et portés par une ligne de fuite. Il n'y a pas « d'agencement non plus sans pointe de déterritorialisation, sans ligne de fuite, qui l'entraîne à de nouvelles créations, ou bien vers la mort.⁴³ » Un agencement n'est pas constitué d'éléments, de

⁴⁰ DELEUZE G., *Foucault*, p. 80.

⁴¹ *MP*, p. 42-43

⁴² *MP*, p. 506

⁴³ *D*, p.87

singularités nouvelles, mais ce sont des éléments que nous avons systématiquement trouvés chez Klee, Deleuze et d'autres avant eux. Mais ce qui fait se distinguer un agencement d'un autre, c'est la manière de se servir des ces éléments. C'est une véritable invention : « qu'est-ce qu'un agencement ? C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des âges, des sexes, des règnes – des natures différentes. Aussi la seule unité de l'agencement est de co-fonctionnement : c'est une symbiose, une "sympathie", la symbiose⁴⁴ ». Mais nous ne sommes absolument pas allés chercher, pour définir cette esthétique nomade et la comparer aux autres esthétiques, tous les points similaires chez Klee et Deleuze, que ce soit des idées, notions ou expressions et les repérer à travers une comparaison avec d'autres esthétiques. Même si cela est une conséquence de cette recherche, nous allons plutôt créer, en l'occurrence pour définir l'esthétique nomade, un agencement entre plusieurs points, même hétéroclites, à partir de trois axes. Ces trois axes sont : le monde ou la vérité, le sujet et l'œuvre d'art. Bien sûr cela implique aussi le spectateur, le support de l'œuvre et les lieux d'exposition. Car l'œuvre d'art n'est pas une forteresse dans une île isolée de tout le reste. Une œuvre d'art est un point dans un réseau déterminé par une conception ontologique, qui définit le statut de l'œuvre, les rapports et le domaine assigné à l'art par rapport à la science, la religion, la communication, etc.

C'est à partir de ces trois axes : la vérité, l'artiste (et le spectateur) et l'œuvre que nous allons aborder l'esthétique nomade, et créer des rapports entre tous les points suivant un agencement. Pour cela nous sommes partis en définissant un concept clé, qui nous permettra d'exclure les concepts qui sont à la base des esthétiques traditionnelles et de la métaphysique, à savoir la forme et l'image. Mais il ne faut pas considérer ces axes comme donnés *a priori*, au même titre que des essences, mais comme des fonctions sémiotiques. Si nous parlons d'esthétique nomade plutôt que d'art nomade c'est pour insister, d'une part sur le fait que nous ne faisons pas de différence entre la pratique et la théorie, ni entre la création et la réception. Et d'autre part, pour distinguer le nomadisme dans l'art, ou la conception « nomadique » de l'art, des arts chez les peuplades nomades. Nous n'avons pas eu recours au concept de l'art nomade défini par Deleuze dans *Mille Plateaux*⁴⁵ comme

⁴⁴ D, p.65

⁴⁵ MP, p. 614 : « *Modèle esthétique* : l'art nomade- Plusieurs notions, pratiques et théoriques, sont aptes à définir un art nomade et ses suites (barbares, gothiques et modernes). »

modèle esthétique bien qu'il couvre, dans une certaine mesure, ce que nous voulons dire à travers l'esthétique nomade, parce que notre attention était la création d'un agencement qui fera croiser la pratique et la théorique, les techniques et les concepts, l'histoire et le future, chez Deleuze, Klee et d'autres.

3-Le nomadisme et la promenade.

Afin de bien cerner l'originalité de cette esthétique nomade, nous allons d'abord nous arrêter, dans l'œuvre de Klee et de Deleuze, sur l'apparition et les significations des vocables « nomade » et « promenade », et sur la définition du nomadisme, qui nous donnent l'attribut de cette esthétique et la fait différer d'autres esthétiques qui se sont manifestées dans le passé ou se manifesteront éventuellement dans l'avenir. On voit ainsi apparaître dans *Différence et répétition* le concept de nomadisme, bien avant *L'Anti-Œdipe* et *Mille Plateaux*⁴⁶. C'est un concept topologique qui désigne chez Deleuze une distribution dans l'espace, un espace ouvert sans repères, sans frontières déterminées : « tout autre est une distribution qu'il faut appeler nomadique, un nomos nomade, sans propriété, enclos, ni mesure.⁴⁷ » Ceci a-t-il un lien avec le mode de vie chez les nomades ? Oui, bien entendu. Mais à condition de concevoir la vie nomade selon la conception deleuzienne du voyage comme un aspect de l'espace ou un rapport avec l'espace dans lequel l'espace perd son organisation rigide. Le nomade est, à l'origine, celui qui fait paître. Si nous définissons la particularité de la vie nomade, c'est principalement le déplacement et l'instabilité, mais ce n'est pas cela qui intéresse Deleuze, c'est plutôt la manière de distribuer et de peupler l'espace, une distribution floue de l'espace, l'absence de l'ordre statique, étatique. Or, ce qui intéresse Deleuze dans ce terme (contrairement à ce que l'on a l'habitude de penser), ce n'est pas l'idée d'extrême mobilité ou d'errance (d'ailleurs il ne cesse de nous rappeler que les circuits coutumiers des nomades sont beaucoup plus fixes qu'on ne le pense, que les vrais nomades ne bougent pas beaucoup), mais surtout la forme de distribution dans l'espace, qui devient dans sa philosophie espace mental, espace social, espace politique. Il ne faut pas comprendre le nomadisme dans le sens du voyage comme déplacement dans l'espace. Car comme disait Deleuze, les grands voyageurs ce sont

⁴⁶ ANTONIOLI M., *Géophilosophie, de Deleuze et Guattari*, éd. L'Harmattan, Paris, 2003. p 24

⁴⁷ ANTONIOLI M., *Géophilosophie*, p. 24

ceux qui ne se déplacent pas. Les nomades sont toujours au milieu, n'ont ni passé ni avenir, ils ont seulement des devenirs, devenir-femme, devenir-animal, devenir-cheval. Les nomades n'ont pas d'histoire, ils ont seulement la géographie : « C'est à propos de ces nomades qu'on peut dire, comme le suggère Toynbee : *ils ne bougent pas*.⁴⁸ » L'origine du mot nomade remonte déjà au XVI^e siècle où apparaît le mot « nomade » désignant les peuples nomades. En réalité nomade et *nomos* (la « loi ») dérivent de la même racine grecque : *nem* (« partager » ou « attribuer à un troupeau un pâturage⁴⁹ ») ce qui veut dire que le mot, au départ, ne désigne pas le déplacement mais une manière particulière d'occuper l'espace. L'espace nomade est un espace illimité, dans lequel tout change : « les orientations n'ont pas de constante, mais changent d'après les végétations, les occupations, les précipitations temporaires.⁵⁰ » Il ne faut pas interpréter le nomadisme comme un déplacement mais comme un devenir perpétuel et un changement, même sur place, en espace en mouvement. Le nomadisme est une distribution « rhizomatique » sans modèle, selon les besoins immédiats. L'espace nomade est donc d'abord un lieu d'occupation sans limites précises (par exemple, l'étendue autour d'une ville). Le nomade se meut dans un espace sans repères (le désert, la mer, l'espace glacial), il ne connaît pas les lieux fixes, les Etats et les empires. L'essentiel dans cette vie de nomade, c'est le devenir perpétuel et la haine de l'organisation rigide et distribution ferme de l'espace. Non seulement le nomadisme est une distribution sans propriété et sans mesure, mais Deleuze va lier le nomadisme avec le devenir pour en faire une ligne de fuite. Avec sa machine de guerre, le nomade s'oppose au despote avec sa machine administrative ; l'unité nomadique extrinsèque s'oppose à l'unité despotique intrinsèque⁵¹. Ce nomadisme devient la base même de l'ontologie deleuzienne et d'une pensée sans image : « une distribution où les choses se déploient sur toute l'étendue d'un Être univoque et non partagé⁵² ». Outre le fait que ce n'est pas le déplacement qui détermine le nomadisme mais l'absence de limites, le devenir perpétuel ; il y a aussi le fait que le nomadisme n'a pas d'objectif précis ou de finalité dans le devenir.

Mais si nous comparons l'art nomade à la vie nomade, nous savons que même dans la vie instable et en mouvement des nomades, il y a un but, un objectif, c'est

⁴⁸ MP, p.598

⁴⁹ ANTONIOLI M., *Géophilosophie*, p. 24

⁵⁰ MP, p. 615

⁵¹ DELEUZE G., *Pensée nomade*, dans *Ile déserte*, p. 361

⁵² ANTONIOLI M., *Géophilosophie*, P.25

qu'ils cherchent sans cesse les prairies, poursuivent des itinéraires déterminés, poussés par un besoin vital. C'est pourquoi il faut rapprocher le nomade du promeneur ou plutôt joindre au concept de nomadisme la signification de la promenade. Ce qui nous paraît intéressant c'est que nous trouvons chez Klee une notion qui fait écho directement à la notion de nomadisme et qui qualifie son œuvre artistique, c'est la promenade. On peut désigner le nomadisme chez Klee, par un autre nom concernant un loisir : la promenade. Les différentes promenades de Klee sont connues, il ne cesse de noter dans son journal les nombreuses promenades qu'il fait⁵³. Dans la promenade, il n'a pas de but autre que la promenade elle-même. Il s'agit de marcher, circuler à loisir, sans objectif précis. Rien que le cheminement, le mouvement. Une ligne, chez Klee, c'est d'abord une ligne qui se promène.



(Figure 1)

Une ligne active prenant librement ses ébats. Promenade pour la promenade, sans but particulier. Agent : un point en mouvement.

C'est pourquoi il faut considérer le nomadisme comme une promenade de Klee, comme un espace de la promenade. Pour Deleuze il y a deux sortes de voyage, qui se distinguent par le rôle respectif du point, de la ligne et de l'espace : Voyage-Goethe et voyage-Kleist, car même en se déplaçant on peut se déplacer en strié, ou habiter en strié les déserts, On peut habiter en lisse même les villes, être un nomade des villes (une promenade est un parcours nomade en espace lisse.⁵⁴ La promenade comme

⁵³ KLEE P., *Journal*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, éditions, Bernad Grasset, 1959.

⁵⁴ MP, p.601

expérimentation, comme vie. Ce qui distingue les deux voyages, le voyage en lisse et le voyage en strié, c'est le mode de spatialisation, la manière d'être dans l'espace, d'être à l'espace. L'espace lisse est directionnel et non pas dimensionnel ou métrique. Habité par des événements ou héccités. La perception y est haptique et rapproché, c'est un espace du corps sans organes, « un espace lisse d'expérimentation et d'amnésie, voyager en lisse, c'est tout un devenir. Il y a des points, lignes et volumes dans les deux espaces. Dans le strié les lignes sont subordonnées aux points. Dans l'espace lisse « c'est l'inverse : les points sont subordonnés au trajet.⁵⁵ »

C'est suivant toutes ces significations spatiales que Deleuze lui-même s'est servi de l'expression nomade pour désigner un modèle d'art. C'est pour la même raison que nous avons gardé ce terme pour qualifier cette esthétique de nomade, c'est une esthétique qui se définit par la construction dynamique de l'espace, une distribution de l'espace sans modèle, sans repère, un espace absolu, sans objectif extérieur ou inhérent, c'est une esthétique d'un espace flou, en perpétuel devenir, ouverte et modifiable à l'infini.

4-L'histoire du concept de l'esthétique nomade.

Le concept de l'esthétique nomade ne renvoie pas à un certain art historiquement défini, non plus à un style, des mouvements précis, une époque ou une culture. Créer le concept de l'esthétique nomade c'est une démarche anhistorique, une pure création. Pour Deleuze, le Baroque est une pure invention, une création, et son concept ne renvoie pas au baroque historique. Ce n'est pas parce que ce dernier n'existe pas, mais parce que les concepts créent leur propre objet. Ils ne renvoient pas à une vérité extérieure et ils n'évoluent pas dans le temps pour atteindre une certaine perfection. D'ailleurs, cette absence de l'histoire dans la réflexion est une caractéristique de l'œuvre de Deleuze, qui a fait l'objet d'une « critique » de la part de Foucault⁵⁶. Car toute l'œuvre de Deleuze est imprégnée d'un anti-hégélianisme, d'une guerre ouverte contre l'histoire et l'évolution, à commencer par l'histoire officielle de la philosophie et la conception de la pensée indexée à cette histoire. Ce penchant antihistorique, cet anti-hégélianisme est un trait

⁵⁵ MP, p.598

⁵⁶ DELEUZE, *Magazine littéraire* n° 257, septembre 1988, R. B. et F. O

essentiel de la pensée de Deleuze. Partout il déclare la guerre contre l'historicisme et l'évolution qui renvoient à la forme, aux substances formelles et au principe de représentation. Il tend vers un temps chronique, mais non chronologique, un temps cyclique, un devenir et une multiplicité. Le Baroque ne renvoie pas au baroque historique, même s'il est né à un moment précis, à une époque déterminée. Mais l'on peut aussi faire des extensions dans le passé, car on peut toujours trouver des éléments dans des agencements antérieurs et dans l'avenir, qui ont permis à Deleuze de forger le concept du néobaroque. Cette conception, nous l'avons vue chez Worringer concernant l'art gothique. Car ce dernier distingue le gothique comme psychologie esthétique, style d'art qui renvoie à une unité, une combinaison originale à composer à partir de deux principes, à une synthèse de deux styles transcendants : l'*Einführung* et l'Abstraction ; et le gothique historique dont on peut observer les œuvres partout en Europe et qui est apparu à une époque précise de l'histoire : « disons tout de suite que le concept de l'art gothique en psychologie de style, (...) ne coïncide aucunement avec le gothique historique.⁵⁷ » De même chez Deleuze qui, pour créer le concept de Baroque, va chercher dans l'histoire des caractéristiques pour les arracher de leurs conditions historiques, de leurs différentes cultures et régions, et en faire un paradigme à deux tendances, un concept abstrait, affranchi du temps et de l'espace et, pour utiliser un terme deleuzien, les déterritorialiser, les porter sur une ligne de fuite.

Or, selon Deleuze, tout concept a une histoire. Cela doit être le cas pour le concept de l'esthétique nomade qui renvoie à d'autres concepts, aussi bien chez Deleuze que chez Klee. Si un concept a une histoire, ce n'est pas en tant qu'évolution, ou perfection, mais parce qu'il renvoie à d'autres concepts qui existaient déjà avant lui, qui sont apparus dans d'autres contextes ou problématiques, et qu'il les considère comme appartenant à son propre passé. Nous avons déjà le concept de l'esthétique nomade, sous d'autres appellations, chez Deleuze et Klee ; nous avons déjà ses composantes, même si elles ne sont pas assez bien définies, ou les liens ne sont pas déterminés ou assez clairs dans leur exposition. Nous allons donc rechercher, chez Deleuze et Klee, cette conception de l'esthétique nomade. Cependant, il ne s'agit pas non plus de conceptions rudimentaires que nous

⁵⁷ WORRINGER W., *L'Art gothique*, traduction D. Decourdemanche, Paris, éd. Gallimard, 1967, p. 61.

développerons par la suite, mais elles sont la base pour développer, ou plutôt agencer, une esthétique qui les implique et les dépasse à la fois.

Pour bien saisir l'originalité de cette esthétique nomade chez Deleuze et Klee, il faut d'abord s'arrêter sur l'histoire de ce concept chez eux. L'esthétique nomade n'est pas totalement une création nouvelle, c'est plutôt une autre façon de désigner une conception esthétique qui existe sous d'autres noms comme l'art nomade, le néobaroque et l'art moderne (postromantisme) chez Deleuze, ou le néoromantisme, le romantisme du grand tout, l'expressionnisme, ou une variante d'expressionnisme, chez Klee. Toutefois, nous avons apporté, bien entendu, des modifications, tracé de nouvelles lignes entre ces éléments et composantes, en y intégrant une large pratique artistique aussi, pour bien les encadrer, les faire se croiser ; pour imbriquer et entrelacer ces concepts chez Klee et Deleuze.

A- Les trois âges

Afin de définir leur conception de l'art moderne, Klee et Deleuze se servent, chacun à sa manière, d'une classification entre classique et romantique en les définissant par des critères et des attitudes existentielles et en rapport avec l'espace. Ces nouvelles définitions de ces deux tendances artistiques qui ont marqué le début du XIX^e siècle, visent plutôt l'élaboration de leur conception de l'art moderne, d'une esthétique moderne ou de leur propre esthétique. Ces critères s'inscrivent dans le cadre d'une recherche du concept d'une nouvelle esthétique afin de dépasser à la fois le romantisme et le classicisme, pour se définir comme art moderne ou postromantique. Les âges et les styles, chez Klee et Deleuze, ne sont pas définis comme un ensemble de traits distinctifs concernant des œuvres d'art, ils ne sont pas non plus des principes transcendants. Ils ne renvoient absolument pas à des courants artistiques, ni à des styles (si nous écartons le style comme idéal), ni à des périodes artistiques historiques ou à des mouvements ou écoles, mais plutôt à des attitudes vis-à-vis de la forme, du chaos et du devenir qui permettent la définition des modèles. Les trois âges ne coïncident pas forcément avec des mouvements artistiques historiques, mais renvoient à des principes conceptuels, des paradigmes ou plutôt des tendances, ou encore, selon Deleuze, à des agencements qui « peuvent se grouper en ensembles très vastes qui constituent des “cultures”, ou même des

“âges”.⁵⁸ » Mais c’est toujours par rapport à la force, au devenir, le chaos, que les trois âges sont définis.

Ainsi, ils distribuent en trois les paradigmes de l’art, ou en deux opposés, classique et romantique, pour créer un troisième non encore totalement défini. Ce ne sont pas vraiment des principes opposés, mais des attitudes par rapport à deux tendances, deux pôles virtuels. Klee va se charger de la tâche de dépasser l’occurrence historique du romantisme pour son paradigme dans le néoromantique. Ce troisième n’est pas une synthèse des deux précédents, mais sera plutôt le romantisme poussé à ses limites. Il le qualifie parfois comme une phase du romantisme. De même pour Deleuze, chez lequel on peut distinguer trois âges : le classique, le romantique et l’art moderne (il se sert de ce dernier faute d’autre nom) ou postromantique. Aussi peut-on voir dans ce dernier l’idée d’aller plus loin que les romantiques. Pour Deleuze, ces trois « âges » se composent d’éléments différents dont certains se trouvent dans d’autres âges, mais ce sont les rapports entre ces éléments qui définissent un âge : « il ne faut pas les interpréter comme une évolution, ni comme des structures, avec des coupures signifiantes. Ce sont des agencements, qui enveloppent des Machines différentes, ou des rapports différents avec la Machine. En un sens, tout ce que nous prêtons à un âge était déjà présent dans l’âge précédent.⁵⁹ » Ce sont plutôt les mêmes principes qui ne font que se manifester sous tel ou tel aspect. Nous n’avons plus affaires aux conditions historiques mais à des paradigmes et modèles. Cela était déjà présent « de tout temps », mais dans d’autres conditions et perspectives. Il faut de nouvelles conditions pour que ce qui était enfoui ou recouvert paraisse et passe désormais à la surface. Ce qui était établi dans un agencement, ce qui n’était encore qu’un élément dans un agencement, devient composante d’un nouvel agencement. En ce sens il n’y a pas d’histoire, seulement une perception, tandis que ce dont on fait l’histoire est plutôt la matière d’un devenir, non pas d’une histoire. Le devenir serait comme la machine, différemment présente dans chaque agencement, mais passant de l’un à l’autre, ouvrant l’un sur l’autre, indépendamment d’un ordre fixe ou d’une succession déterminée.

⁵⁸ *MP*, p.506

⁵⁹ *MP*, p.428

a-Classicisme, Romantique et Néoromantisme

Klee s'inscrit dans la même lignée que le romantisme. Son discours évoque l'héritage romantique. Il a même été traité de romantique : « Et puis les injures pleuvent : romantisme, manie de cosmos, mysticisme. Il faudrait finir par rappeler un philosophe, un mage ! ou bien les grands morts (lesquels sont morts ?).⁶⁰ » Il ne l'a pas nié, néanmoins il a été conscient de sa différence et de ce qui le distingue des romantiques. Mais, peut-être faute d'une appellation ou pour se distinguer de ses contemporains, il a quand même gardé le qualificatif romantique pour s'en servir dans un autre sens, en y joignant le préfixe « néo ». Plus encore, il voulait surtout pousser le romantisme jusqu'à son ultime limite. Il qualifie même ce romantisme, qu'il a connu, de pathétique, et le considère comme intermédiaire ou comme synthèse entre deux essences stylistiques idéales. Le néoromantisme chez Klee est abstrait, c'est un romantisme froid qui coupe ses liens avec ce monde-ci, avec la matière, c'est un style sans pathos. Car « plus ce monde (d'aujourd'hui précisément) se fait épouvantable, plus l'art se veut abstrait.⁶¹ » Cette différence entre son néoromantisme et les autres tendances, Klee l'exprime à l'occasion de l'œuvre de Franz Marc chez qui Klee trouve que « la pensée du terrestre prime la pensée du cosmos. » alors que l'ardeur de Klee « est d'avantage de l'ordre des morts et des êtres non nés. La manière passionné de l'humain fait sans doute défaut à mon art (....) je me fonds d'abord dans la totalité et me trouve ensuite à un niveau fraternel par rapport au prochain...Le terrestre le cède chez moi à la pensée cosmique. Mon amour est lointain et religieux⁶². » Klee, ici, ne cherche pas à réconcilier le matériel et le spirituel, mais à pousser le spirituel à ses extrêmes limites ou impliquer le matériel dans le spirituel comme une de ses dimensions. Il faut considérer le spirituel comme une affection spatial, comme mouvement et différence. C'est pour cette raison même que Deleuze fait l'éloge de Kandinsky et Worringer d'avoir critiqué le romantisme pour sa tentative de réconcilier le matériel et le spirituel.

Cependant, pour situer son art et insister sur sa nouveauté, surtout par rapport aux romantiques, Klee établit une distinction entre le Romantisme théorique comme principe, comme style idéalisé, et le romantisme historique qu'il traite de pathétique.

⁶⁰ EPC1, p.70

⁶¹ J., p.300

⁶² J., P. 310

Ici, nous ajoutons historique à la mouvance romantique afin de la distinguer du principe du Romantisme en tant qu'idée et style idéal. Nous avons trouvé, déjà, que Klee réduit dans sa jeunesse les styles artistiques à deux catégories opposées, une classification héritée du romantisme allemand : un style gréco-romaine (physis) de conception objective, tourné vers ici bas, avec une prépondérance de la sculpture, et un christianisme (psyché) de conception subjective, orienté vers l'au-delà, représentée par la musique. Le Classique et le Romantique, chez Klee, ne sont pas à proprement parler deux principes mais plutôt deux tendances. Car ils ne renvoient pas à des paradigmes antithétiques, une opposition réelles. Ne sont pas deux styles formels, ce ne sont même pas des attitudes psychologiques dans le sens métaphysique que nous avons connus chez Worringer et Riegl, mais renvoie aux lignes comme tendances. Car le statique et le dynamique auxquels renvoient les deux tendances ne sont pas des principes absolus mais relatifs. C'est en tant qu'un degré, au milieu, entre ces deux tendances que le romantisme historique peut se situer. Le romantisme historique est, dans ce cas, le mouvement romantique dans toutes ses variétés et ses manifestations telles que nous en avons hérité depuis le début du XIX^e siècle. Mais loin de nous l'idée de donner une unité à tout ce qui a existé sous ce nom. C'est pour des raisons pratiques, d'ordre analytique, que nous distinguons le romantisme historique et le Néoromantisme (Romantisme), afin de désigner le second comme un paradigme, une tendance ou pôle chez Klee, et souligner les points suivant lesquels Klee se distingue des romantiques. C'est par rapport à ce clivage, établi à la base en rapport avec le mouvement, le devenir, que Klee se considère comme un néoromantique qui veut pousser le romantisme historique plus loin, jusqu'à son principe dynamique, et l'étendre vers ses limites extrêmes : le Romantisme idéal. C'est pourquoi le romantisme de Klee n'est pas une nouvelle conception ou une variante du romantisme, mais part du principe que le romantisme historique n'a pas pu s'actualiser et n'a franchi que certaines limites, sans avoir le courage d'aller plus loin.

En quoi se différencie le Romantisme en tant que style idéal chez Klee ? Autrement dit, quelles sont, selon Klee, les caractéristiques du romantisme comme principe par rapport au romantisme historique, puisque le principe du romantisme ne coïncide pas avec le romantisme historique ? Car Klee considère ce dernier comme à mi-chemin entre les deux principes liés aux deux concepts de la mécanique de la création : le statique et le dynamique. Selon ces critères, il existe donc deux

parties principales relatives au style. Cette polarisation des principes est à la base de la définition d'un mouvement ou courant artistique : « La première partie établit une symétrie entre la notion de statique et celle de classicisme, la seconde apparente la dynamique au romantisme. »⁶³ Ce sont deux pôles transcendants opposés qui se définissent par rapport au mouvement, au devenir, comme essence de l'Être. La première partie établit une symétrie entre la notion de statique et celle de Classicisme, la seconde apparente la dynamique au Romantisme. Une tendance artistique se définit donc par sa proximité avec l'un des deux pôles abstraits, les deux tendances, et le degré de son actualisation des principes de la mécanique créatrice : le statique et le dynamique, la terre et le cosmos.

Le fondement de cette polarisation est lié aux questions existentielles de l'être humain, qui exprime deux attitudes envers un seul état, le mouvement perpétuel de la vie. Le style renvoie à un point de vue psychologique, comme une expression de l'homme envers ces questions existentielles, la condition humaine et les questions métaphysiques. Selon Klee : « Le style employé correspond dans le fond à l'attitude de l'homme face au problème que pose la terre d'une part, l'au-delà d'autre part⁶⁴ ». Cette approche de l'art à partir de deux principes, nous l'avons déjà constatée dans le fondement de ce que l'on appelle la psychologie d'art (chez Riegl, Worringer, Wölfflin, etc.). Nous trouvons chez Wölfflin une distinction entre le linéaire et le pictural dont le premier principe renvoie à la forme fermée, bien définie par l'objet et le dessin, représentée par Dürer, et le deuxième à la forme ouverte, floue, la couleur représentée par Rembrandt⁶⁵. Ces deux principes régissent la conception de l'art. Mais les critères chez Klee sont d'ordre ontologique. Cette approche ontologique, Klee l'appelle la mécanique créatrice. C'est aussi à partir de cette norme que Worringer distingue les deux principes de l'Abstraction et l'*Einfühlung*. Ces deux notions, pôles extrêmes de l'art, s'appuient sur une psychologie cosmique et contradictoire entre l'Abstraction et l'*Einfühlung*. La première reflète une attitude d'acceptation des phénomènes de changement dans la vie et coïncide avec un modèle représentatif, alors que la seconde reflète un refus, une angoisse de l'homme et son désir de surmonter les changements et le devenir par une

⁶³ EPC1, P.191

⁶⁴ EPC1, P.191

⁶⁵ WOLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*. Traduit par Claire et Marcel Raymonet, édit. Borionne 1984.

essentialisation géométrique de l'image. Klee procède de la même manière : il établit ses critères par rapport au devenir, mais sans aller vers une psychologie des peuples et des styles artistiques dans les cultures, ou chercher une justification psychologique au sens étroit du terme. C'est pourquoi leur signification se rapproche plutôt des concepts de territorialisation et déterritorialisation chez Deleuze. Il y a l'élément statique pour le classicisme et l'élément dynamique pour le romantisme. Il ne faut pas prendre le statique et le dynamique comme deux styles totalement et rigoureusement opposés. Car le statique n'est pas le contraire du dynamique, mais un ralentissement, un mouvement calme. Or, le dynamique renvoie au mouvement absolu. Même un mouvement dynamique peut être considéré comme statique par rapport à un autre mouvement dynamique. Le dynamique et le statique sont relatifs.

Entre ces deux pôles qui identifient d'une part statique et Classique, et d'autre part dynamique et Romantique, s'étend un domaine intermédiaire exprimant la tension d'un statique vers la liberté dynamique. C'est un cas moins mouvementé où les deux domaines réalisent une synthèse : le statique, l'équilibre statique ou la symétrie pure qui s'accompagne d'un mouvement dynamique. C'est le cas du romantisme historique. Dans ces cas intermédiaires, les figures ne renvoient pas à un dynamisme cosmique et ne sont pas portées par une ligne de fuite, une ligne courbe. Les lignes sont toujours horizontales ou verticales et les figures sont marquées par l'absence de lignes courbes. Car la courbure de la ligne, le pli, le point d'inflexion et son ouverture renvoient à une existence dynamique. Cependant ce dynamisme, dans le romantisme historique, est insuffisant car il s'appuie toujours sur un rapport vertical et hiérarchique entre ce qui est terrestre et ce qui est céleste. Le céleste du romantisme historique n'est pas le cosmique, car le mouvement ici ne peut pas joindre les forces cosmiques de l'univers, et il reste toujours attaché au terrestre, aux forces de la terre. Ce dernier s'appuie sur le mouvement impulsif, plein de fougue, sur une attitude pathétique où : «Le pathos (le tragique) se mue en éthos englobant force et contre-force réunies.⁶⁶ » Ce pathos correspond, dans le domaine de la création artistique, à une force motrice stimulante, qui commande un mouvement non vertical traduisant une courbure ou une rupture de la perpendiculaire, mais qui reste toujours conditionné par le terrestre, le statique : c'est le cas du romantisme historique. Ce sont des sentiments qui poussent à quitter

⁶⁶ KLEE P., *Théorie d'art moderne*, édition et traduction établies par Pierre-Henri Gonthier, Paris, éd. Denoël, 1985, p. 140.

la surface de la terre, ils ne sont pas portés par un mouvement cyclique pour devenir affect. Dans le cas statique, la figure obtient une allure calme et stable, parce que « la composition visait soit à ne réaliser aucune construction en hauteur et à utiliser uniquement, par conséquent, des couches horizontales superposées très larges, soit à ne servir, dans le cas d'une construction plus élevée, que de verticales très apparentes.⁶⁷ » Alors que dans l'attitude intermédiaire, les lignes horizontales sont dominantes et plus aucune ligne verticale n'est dominante, Klee se sert de l'image de l'eau ou de l'air, ce qui nous rappelle la pensée taoïste. Dans l'autre pôle, à l'opposé du Classicisme, c'est le Romantisme qui s'appuie sur des éléments dynamiques et cosmiques.

Le dynamisme chez Klee relève plutôt du rapport de force et de la confrontation entre des énergies ou éléments, comme les foyers de forces. L'élément dynamique renvoie à un devenir absolu, il est virtuel car d'ordre intellectuel : « la possibilité localement partielle, de traiter un sujet sur le mode purement dynamique relève de l'intellect.⁶⁸ » Si nous nous servons des symboles proposés par Klee, le pendule sera le symbole du romantisme historique. Le pendule occupe une place intermédiaire entre l'état dynamique et l'état statique. Le pendule est toujours dépendant de l'attraction terrestre malgré son mouvement permanent entre deux points, c'est un symbole intermédiaire : « le pendule est le symbole de l'unité de temps, il exprime la liaison entre le repos et le mouvement, entre le pesant et l'impulsion. Le domaine statique se fonde sur la pesanteur englobant plutôt la verticale et l'horizontale tandis que le domaine dynamique, fondé sur l'impulsion, serait d'avantage axé sur la courbe.⁶⁹ » Chez Bergson, libérer le temps de son rapport avec l'espace, c'est le rapporter à une durée, à un mouvement indivisible. Pour Klee, libérer le mouvement de son lien avec l'espace, c'est le porter vers un mouvement cosmique une ligne cyclique, sans commencement ni fin, pour l'affranchir du mouvement vertical et horizontal. C'est en reportant ce mouvement dans un mouvement circulaire qu'il pourra le libérer de la pesanteur et le porter dans un mouvement cosmique. « Et si je laisse enfin ces forces adverses du monde terrestre se déployer bien loin jusqu'à la sphère du cosmos, je dépasse alors

⁶⁷ *EPC1*, p.191

⁶⁸ *EPC1*, p.191

⁶⁹ *EPC1*, p.191

l'aspiration impétueuse du style pathétique pour l'autre romantisme, le romantisme de fusion dans le Grand Tout⁷⁰ ».

Mais ces deux styles se présentent dans la géométrie comme deux formes principales (le carré = statique, le cercle = dynamique) qui représentent à merveille les deux styles, Classique et Romantique, et une forme intermédiaire, qui exprime une synthèse entre les deux pôles (le triangle = mi-statique, mi-dynamique) : « le cercle correspond à l'être englobant le tout, au cosmos. Le carré est un cas particulier, fondé sur la pesanteur d'un double mouvement, vertical et horizontal. Le triangle est la figure qui se rapproche le plus du cercle, il en représente une partie car les diagonales renvoient au cercle, figure à laquelle il est rapporté à partir de ces considérations il serait bon d'établir une jonction avec le domaine de la stylistique.⁷¹ » Le romantisme historique est une action inachevée, il n'est pas parfait, parce qu'il reste toujours lié aux forces terrestres. Il comporte à la fois un mouvement tendant à se libérer de la gravité terrestre et un mouvement qui le lie aux conditions statiques. C'est le domaine supra-animal, le règne humain, la lutte entre le corps et l'âme qui tente de se libérer de ses attachements à la terre, mais il n'appartient pas encore au cosmique. Le romantisme pathétique exprime une lutte, dans des conditions humaines, qui dépasse l'harmonie et la stabilité statique du classicisme, sans pour autant atteindre le circulaire, le cosmique. « Nous quittons le domaine humain, supra-animal, pathétique, le domaine de la lutte et de l'âme-corps, le domaine intermédiaire mi-statique mi-dynamique, intermédiaire incluant le repos et le mouvement, symbolisé par le triangle.⁷² » Si le Classique est attaché au domaine terrestre et le principe du Romantisme au céleste, le romantisme historique occupe donc, nous l'avons dit, une place intermédiaire : il ne réussit pas, malgré sa négation de la terre, à se libérer de l'attraction terrestre. Le romantisme historique se base sur des forces de reniement du monde terrestre pour se détacher de la terre et tendre vers un stade supérieur par un élan de force « qui triomphe de la pesanteur⁷³ ». Le Romantisme se réveille ici dans une phase de pathétisme très rudimentaire : « j'utilise ici le terme de domaine intermédiaire par opposition à la première attitude purement terrestre.⁷⁴ » Si l'on exprime la conception du Romantisme chez Klee dans

⁷⁰ TAM, p.27

⁷¹ EPC1, P.32

⁷² EPC1, P. 67

⁷³ EPC1, P. 92

⁷⁴ EPC1, P. 92

un langage deleuzien, nous pouvons dire que le romantisme est l'acte de quitter le territoire ; c'est une déterritorialisation, mais à laquelle il manque une ligne de fuite, une ligne d'univers qui le lie au chaos, au cosmos. C'est par ce geste de devenir, qui l'amène à un éternel retour, dans le sens « deleuzo-nietzschéen », qu'il dépasse le « pathétique ». Quant au néoromantisme, c'est abandonner l'occurrence intermédiaire pour le principe, ou pousser plus loin, vers le désert, le Sahara comme disait Deleuze. Le désert n'est que ce chaos originel qui est l'essence de l'Etre. Mais pourquoi le romantisme pathétique ne peut-il pas dépasser ses limites dans l'œuvre d'art ? C'est qu'il reste, malgré son reniement de la terre, collé aux objets terrestres, sans pouvoir s'en émanciper.

Nous ne pouvons trouver une définition explicite des deux principes artistiques par leurs manifestations dans l'art pictural, dans des exemples précis. Nous schématiserons donc les caractéristiques par rapport auxquelles les styles sont définis chez Klee :

Classicisme : le style	romantisme -historique (pathétique)	Romantisme : le style (néoromantisme-/ art moderne)
statique	intermédiaire/pathétique mi-statique, mi-dynamique	dynamique
terre	air/eau/ciel	cosmos
stable	impulsif	équilibre
carré	triangle	cercle
animal	supra-animal/ supra-humain	divin
matériel	air/eau	spirituel
vertical ou horizontal	diagonal	Rotation/cyclique
particulier	synthèse	universel
étendu	synthèse	intellectuel
temps chronologique	pendule	temps cyclique/chronique

Le nouveau Romantisme est loin d'être un développement du romantisme historique, c'est une esthétique originale qui se distingue de l'esthétique romantique sur plusieurs points. Il y a quelques indices importants pour bien comprendre comment Klee conçoit le nouveau Romantisme auquel il adhère et qu'il a l'intention d'illustrer et de développer. D'abord, l'essence de ce Romantisme se définit comme dynamisme cosmique. Donner de l'ordre au mouvement constitue le projet et l'ambition ultime de Klee : « Ingres, dit-on, aurait organisé le repos. J'aimerais, au-delà du pathos, organiser le mouvement (le nouveau romantisme)⁷⁵ ». Outre le dépassement du côté pessimiste dans le romantisme, le mouvement est le point essentiel et le principe de départ dans sa conception du nouveau Romantisme. Il va même plus loin, en considérant, non seulement son esthétique, mais l'art même, comme un rapport au mouvement, un dynamisme cosmique : « Ce pathos correspond, dans le domaine de la création artistique, à une force motrice stimulante qui commande un mouvement non vertical. Il y ajoute d'abord un principe d'universalité, cosmique, en le rendant circulaire dans un mouvement de rotation⁷⁶ ». Alors que le Romantisme ne cherche pas à considérer l'art comme une image ou une forme de la vérité, mais comme une vérité en tant que devenir au-delà de l'image. La vérité ne se manifeste pas dans l'image, elle crée l'image. C'est pourquoi il considère certains expressionnistes comme des romantiques. Ce qui veut dire que ce qui est essentiel dans ce nouveau romantisme, qu'il cherche à mettre en lumière, c'est le mouvement. Il y a, en outre, une affranchissement de l'image et de la forme pour que ce nouveau romantisme se distingue, et se débarrasse aussi de la considération tragique de l'Etre, de l'essence de l'Etre comme souffrance, comme chez Schopenhauer, pour un Romantisme de joie et d'affirmation.

b-Classique, Romantique et Postromantisme (moderne).

Nous trouvons chez Deleuze une classification très proche de celle de Klee. Les concepts du territoire et de la déterritorialisation par rapport au chaos, même s'ils ne sont pas totalement similaires au couple dynamique et statique, ils créent les principes de cette distinction, de cette classification des paradigmes (agencements). Même si cette classification concerne plutôt la musique, elle s'applique néanmoins à

⁷⁵ J, p. 298.

⁷⁶ EPC1, p. 91.

l'art plastique et à la peinture, c'est dans ce chapitre (« De la Ritournelle » dans *Mille Plateaux*) que Deleuze cite abondamment Klee. Deleuze traite le Classicisme et le Romantisme comme deux principes, deux pôles abordés par un appareil conceptuel, ce sont des agencements d'éléments singuliers. C'est par rapport à la force que les modèles, ou les agencements esthétiques, sont définis chez Deleuze. « Ainsi les forces : la question a toujours été celle des forces, assignées comme forces du chaos, ou comme forces de terre. De même, c'est de tout temps que la peinture s'est proposée de rendre visible, au lieu de reproduire le visible (...) »⁷⁷, nous renseigne Deleuze. Il définit l'invisible comme une force, une vie, il résume ainsi l'intention de Klee. Le Classicisme se définit par la forme-substance et conçoit la création en tant qu'organisation. L'artiste classique affronte le chaos pour en créer l'univers et mettre de l'ordre dans ses éléments, ses formes. Le chaos est pour lui une substance, une matière brute, un contenu auquel il impose une forme pour créer des formes-matière. L'artiste classique se désigne comme Dieu biblique (car il y a un dieu « spinoziste » chez Klee) qui crée le monde, le centralise, le hiérarchise. Il crée des compartiments dans le chaos, fait des distinctions binaires, code le milieu, stratifie la terre, crée des strates. C'est l'harmonie qui est son objectif, et l'intelligibilité en est la base. Or le Romantisme se définit par une matière en variation, un développement de la forme, une matière d'expression, des agencements qui se font et se défont sur la surface et s'approfondissent dans les forces de la terre. Il ne s'occupe pas de l'organisation mais du fondement, l'artiste romantique fonde. La fondation et non pas la création. L'artiste affronte les force du chaos, non pas pour les organiser, mais pour les disperser plus loin dans la terre. Il reste toujours en rapport avec la terre. Il est un héros, il a affaire au danger et à la folie. « Le héros romantique, la voix romantique du héros, agit comme un sujet, comme individu subjectivé, ayant des “sentiments” ; mais cet élément vocal subjectif se réfléchit dans un ensemble instrumental et orchestral qui mobilise au contraire des “affects” non subjectivés⁷⁸ », et qui prend toute son importance avec le Romantisme. De ce point de vue, on peut dire que les innovations fondamentales du Romantisme consistent en ceci : il n'y a plus de parties substantielles correspondant à des formes, de milieux correspondant à des codes, une matière-chaos qui se trouverait ordonnée dans les formes et par les codes. Les parties seraient plutôt comme des agencements qui se

⁷⁷ MP, p. 428.

⁷⁸ MP, p. 420.

feraient et se déferaient à la surface. La forme elle-même deviendrait une grande forme en développement continu, un rassemblement des forces de la terre qui prendrait en compte toutes les parties. La matière elle-même ne serait plus un chaos à soumettre et à organiser, mais la matière en mouvement d'une variation continue. L'universel deviendrait rapport, variation ; variation continue de la matière et développement continu de la forme. A travers les agencements, la matière et la forme entrent ainsi dans un nouveau rapport : la matière cesse d'être la matière d'un contenu pour devenir matière d'expression, la forme cesse d'être un code domptant les forces de la terre. Le Romantisme vit le territoire comme perdu, c'est ce décalage qui fait que l'artiste romantique vit le territoire, mais il le vit nécessairement comme perdu, et se vit lui-même comme exilé, déterritorialisé, un voyageur repoussé dans un milieu. Mais en même temps, « c'est encore la terre qui commande ce mouvement, c'est l'attraction de la Terre qui fait cette répulsion du territoire⁷⁹. » Mais Deleuze fustige la prétention du Romantisme de conquérir l'infini par la représentation. L'artiste romantique veut s'emparer de la différence en fondant. Car fonder ne signifie plus inaugurer et rendre possible la représentation, mais rendre la représentation infinie. C'est l'image qui s'efforce de conquérir la différence telle qu'elle semblait originairement comprise dans l'identique, c'est l'identité qui s'efforce de conquérir⁸⁰. Bien que la détermination ne s'oppose pas à l'indéterminé, et qui ne le limite pas. Fonder, c'est déterminer l'indéterminé, mais la détermination ne se contente pas de donner forme, d'informer des matières. Quelque chose du fond remonte à la surface, y monte sans prendre forme, s'insinuant plutôt entre les formes. Ce fond étant à la surface s'appelle profond, le sans-fond. Inversement en lui, tout modelé se défait, tous les visages meurent, seule subsiste la ligne abstraite comme détermination absolument adéquate à l'indéterminé, comme éclaire égal à la nuit, acide égal à la base, distinction adéquate à l'obscurité entière.

L'art moderne ne se définit pas, selon Deleuze, par une forme-substance comme dans le Classicisme ni par une forme-variation continue comme dans le Romantisme, mais par un matériau-force, c'est une matière moléculaire : « C'est seulement quand la matière est suffisamment déterritorialisée qu'elle surgit elle-même comme moléculaire, et fait surgir de pures forces qui ne peuvent plus être

⁷⁹ *MP*, P. 428

⁸⁰ *DR*, P350.

attribuées qu'au Cosmos.⁸¹ » C'est pourquoi Deleuze considère que le Romantisme n'a pas réussi à dépasser le matériel pour atteindre le spirituel, le cosmique. C'est pourquoi il souligne la position de : « Worringer et Kandinsky (*Du spirituel dans l'art*). Tous deux dénoncent chez Goethe et dans le romantisme un souci de réconciliation Esprit-Nature, qui maintient l'art dans une perspective individualiste et sensualiste. Ils conçoivent au contraire un « art spirituel » comme une union avec Dieu, qui dépasse les personnes et tient la Nature à l'écart, les renvoyant au chaos d'où l'homme moderne doit sortir.⁸² »

L'art moderne, le Postromantisme renvoie donc à une matière informelle et immatérielle dans un espace infinitésimal. Les agencements s'ouvrent sur les forces du chaos, ils captent les forces du cosmos, c'est une capture de force et d'énergie, c'est « le tournant postromantique.⁸³ » Il y a un nouveau rapport avec le danger, la folie et la transgression des limites : le romantisme selon Deleuze, ne va pas plus loin que le classicisme baroque, mais il va ailleurs, avec d'autres données et d'autres vecteurs. Ce qui manque le plus au Romantisme, c'est le peuple (Le Baroque comme concept n'a pas encore été créé).

A partir de tous ces points de distinction nous pouvons proposer le schéma suivant pour les caractéristiques des trois agencements esthétiques chez Deleuze:

Classique	Romantique	Postromantique/moderne
matière-forme	forme-variation	matériau-force
Matière-substance	matière d'expression	forme d'expression
Terre, milieux stratifiés	territoire perdu	cosmos
coder le chaos	attirance du fond	chaos/force/énergie
organisation- strates	agencement qui s'ouvre sur les forces de la terre	agencement qui s'ouvre sur les forces du cosmos
création/commencement	fondement	consistance/consolidation
la Terre est grecque	le territoire est allemand	universel
intelligibilité	sentiments subjectivés	affects non-subjectif

⁸¹ MP, p. 428.

⁸² DELEUZE G., *Image-Mouvement*, Cinéma1 p80 en marge.

⁸³ MP, p. 428.

molaire	-----	moléculaire
centralisation et hiérarchie	variation	décentralisation
affronter des forces	dissipation dans la terre	capter les forces
Dieu	héros	peuple
harmonie	dissonance	rythme

Or Deleuze fait une classification au sein de l'art moderne que nous la trouvons dans *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Il y a d'un côté la représentation ou le figuratif, et de l'autre côté l'abstraction suivant deux variétés : le formel et le chaotique⁸⁴, entre les deux c'est le figuratif de Bacon qui occupera une place privilégiée chez Deleuze. Cependant nous avons écarté cette classification comme référence pour l'esthétique nomade, sans pour autant écarter certaines de ses notions, investies pour aborder l'art pictural en général, et l'œuvre de Bacon en particulier. Car cette classification nous trouvons un écho à la dualité nietzschéenne entre Apollon et Dionysos, qui se manifeste dans la figure et l'aplat, dont le contour occupe la fonction de pont pour lier les deux, l'image et le chaos. La forme reste toujours un principe pour l'art, même si elle apparaît déformée, une forme-variation, comme dans le Romantisme suivant la conception deleuzienne dans laquelle la forme est posée comme matière en variation. Et Deleuze va l'abandonner pour le néobaroque dans lequel ce qui a été exclu comme extrême va être intégré dans un nouvel agencement et nouveau concept.

B-L'art nomade

L'art nomade porte en soi deux significations, d'abord comme paradigme et modèle : un agencement esthétique ; et ensuite comme art des populations nomades dont les conditions sociales et le mode de vie créent un environnement propice à une création artistique particulière et qui a des caractéristiques spécifiques. Les deux significations sont souvent présentes entremêlées dans les textes de Deleuze, car l'art nomade, comme les autres formes artistiques renvoient à un modèle. C'est pourquoi lorsque Deleuze désigne l'art nomade, il implique à la fois le modèle et la production artistique des peuplades nomades. Le modèle permet à Deleuze de parler des suites

⁸⁴ DELEUZE G., *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, éd. De la Différence, 1996, p.73

de l'art nomade qui sont le gothique, le moderne, etc. Ici nous constatons que le Baroque n'est pas encore apparu comme suite de l'art nomade. Il édifie sa conception de l'art nomade à partir et par opposition à la conception de Worringer de l'art gothique. Ce fait va l'approcher plus de la conception de l'art chez Klee. L'art nomade est certes l'art des peuplades nomades, mais il devient un principe qui va se manifester dans des suites historiques : l'art barbare, gothique et moderne sont considérés comme des suites de l'art nomade. Dans *Mille Plateaux*, au chapitre « Le lisse et le strié », Deleuze aborde le modèle de l'esthétique nomade⁸⁵. Ce qui montre déjà qu'il le considère comme modèle et veut l'aborder à partir de ces deux concepts spatiaux du lisse et du strié. Il le définit ensuite à partir de plusieurs notions qui se rapportent au lisse et au strié. Un espace lisse est un espace absolu qui s'identifie au devenir absolu, au chaos. C'est l'espace haptique qui s'oppose à un espace optique. L'espace lisse est un espace sans repère, une distribution floue, nomade, c'est le désert, le ciel ou la mer, l'océan, l'illimité : « C'est l'absolu de passage, qui se confond dans l'art nomade avec sa manifestation. L'absolu y est local, justement parce que le lieu n'y est pas délimité.⁸⁶ ».

Cet espace lisse est défini premièrement par la vision rapprochée, opposée à la vision lointaine. Ensuite à travers la notion de l'espace haptique, par opposition à l'espace optique. L'espace haptique a comme objet l'espace lisse : le chaos porté sur une ligne de fuite. « Là où la vision est proche, l'espace n'est pas visuel, ou plutôt l'œil lui-même à une fonction haptique et non optique : aucune ligne ne sépare la terre et le ciel, qui sont de même substance ; il n'y a pas d'horizon, ni de fond, ni de perspective, ni limite, ni contour ou forme, ni centre ; il n'y a pas de distance intermédiaire, ou toute distance est intermédiaire.⁸⁷ » Cet espace lisse, haptique et de la vision rapprochée a pour affect une ligne abstraite et courbe. C'est la variation continue de ses orientations, ses repères et ses raccordements. Les notions de haptique et optique, Deleuze les emprunte à Aloïs Riegl par le biais de Worringer et Maldiney. Mais il s'en sert librement après avoir « laissé de côté les critères de Riegl, Worringer et Maldiney⁸⁸ ». Car Deleuze cherche à les lier avec l'espace lisse et strié et les rapporter à la force et le chaos, le devenir : l'espace lisse, le désert. Ensuite il

⁸⁵ *MP*, p. 614.

⁸⁶ *MP*, p. 617.

⁸⁷ *MP*, p. 616.

⁸⁸ *MP*, p. 615.

fait intervenir un troisième élément : la « ligne abstraite à la place de la ligne concrète ». Il va opposer la ligne abstraite, qui va à l'infini, à la ligne organique, qui fait contour et forme. Mais chez Deleuze, la ligne n'est pas un avatar, comme rencontre de deux principes, elle est par essence gothique. « La ligne nomade est abstraite en tout autre sens (...) elle est d'orientation multiple (...) passe entre les points, les figures et les contours, elle est l'affect de l'espace lisse et non le sentiment de l'angoisse (...) elle trace l'espace lisse (...) »⁸⁹. On s'aperçoit que nous sommes face à la même conception de la ligne que nous l'avons constatée chez Klee même si cela n'apparaît pas de façon explicite ou plutôt comme mode de représentation de l'objet. La ligne est originelle, et le reste en découle. Car elle devance l'abstraction et la figuration. Les deux sont des effets de la ligne. « Abstrait ne s'oppose pas directement à figuratif : le figuratif n'appartient jamais comme tel à une “volonté d'art” ; si bien qu'on ne peut opposer en art une ligne figurative et une qui ne le serait pas. Le figuratif ou l'imitation, la représentation, sont une conséquence, un résultat qui vient de certains caractères de la ligne quand elle prend telle ou telle forme.⁹⁰ » L'espace haptique s'oppose à l'espace optique : l'espace haptique est un espace tactile pour lequel l'œil a une fonction de doigt. Puis l'espace rapproché s'oppose à l'espace lointain. Il y a aussi la ligne abstraite qui s'oppose à la ligne concrète. Et c'est ici que Deleuze marque sa différence avec Worringer et fait un usage différent de ces notions. Cependant ces notions sont liées directement à l'espace lisse qui s'oppose à l'espace strié. Elles « sont elles-mêmes subordonnées à cette distinction⁹¹ ». Les différences haptique-optique, proche-éloigné, sont subordonnées à celle de la ligne abstraite et de la ligne organique, pour trouver leur principe dans une confrontation générale des espaces « La fonction haptique et la vision proche supposent d'abord le lisse, qui ne comporte ni fond, ni plan, ni contour, mais changements directionnels et raccordements de parties locales.⁹² » La ligne abstraite, courbe et variante est considérée comme l'affect de l'espace lisse, la ligne est menée à l'infini, elle s'ouvre sur un chaos et les angles sont arrondis. Or l'espace strié fait de la ligne un contour, la ligne concrète est rectiligne, cristalline et géométrique : « Et la ligne abstraite ne peut pas être géométrique et rectiligne. En découle la question : que doit-on appeler abstrait dans l'art moderne ? Une ligne à

⁸⁹ *MP*, p. 620.

⁹⁰ *MP*, p. 621.

⁹¹ *MP*, p. 619.

⁹² *MP*, p. 619.

direction variable, qui ne trace aucun contour et ne délimite aucune forme (...) ⁹³ ». L'art nomade est lié directement au devenir. Par une critique implicite de la notion du vouloir artistique, Deleuze donne le trait essentiel de l'art nomade, le devenir : « il n'a qu'un devenir, il invente un "devenir-artiste". ⁹⁴ »

le schéma suivant dont le modèle nomade est la première colonne :

lisse	strié
vision rapprochée	vision lointaine
espace haptique	espace optique
ligne abstraite	ligne concrète (organique)

Cependant, l'esthétique dans ce modèle est toujours basée sur des dualités (comme Apollon et Dionysos), des couples opposés, et l'univocité n'intervient que dans le livre *Le Pli, Leibniz et le Baroque*. Mais dans l'art moderne, Deleuze considère comme nomade un certain art abstrait moderne. C'est l'expressionnisme abstrait, comme chez Pollock, qui s'accorde avec cette conception de l'art nomade : la ligne abstraite et courbe, emplissant un espace lisse, chaotique, brassant une matière haptique et une vision proche. Cette conception constitue la base de ce que Deleuze appellera le néobaroque, où la ligne et le concept clé et unique.

C- Le néobaroque

Le concept de l'art nomade comme modèle, qui est apparu dans *Mille Plateaux*, va céder sa place à l'art Baroque et, après l'avoir purifié de ses éléments métaphysiques, au néobaroque. Deleuze va se servir de la notion de la ligne abstraite dans l'art nomade pour aborder le Baroque. Cependant, ce qui importe dans cette ligne c'est son point d'inflexion, la courbure qui deviendra la base d'un concept développé dans *Le Pli, Leibniz et le Baroque*. C'est le pli, le trait, la ligne courbe, la ligne qui ne cesse de faire des plis, qui devient un concept essentiel et l'élément principal dans l'approche esthétique. Le Baroque renvoie à un trait qui ne cesse de faire des plis à l'infini : « Pour nous, en effet, le critère ou le concept opératoire du

⁹³MP, p. 624.

⁹⁴MP, p. 619.

Baroque est le pli (...)»⁹⁵. C'est la ligne abstraite et courbe, ou le pli, qui est en rapport avec le chaos qui crée l'espace lisse, rapproché et haptique. Dans l'art nomade, l'œuvre est un pont entre deux tendances, deux espaces, bien qu'il renvoie à une unité de l'Etre : le strié et le lisse. Entre l'aplat de couleur et la Figure, la ligne est un élément du milieu, entre les deux, c'est un diagramme. Mais dans le Baroque, la ligne est un pli ou une ligne qui ne cesse de faire des plis et à partir de laquelle les espaces se constituent. Elle est à la fois le lisse et le strié. Le pli n'a plus besoin de cette dualité conceptuelle. L'espace rapproché et son rapport avec le lisse sont les effets de cette ligne qui fait des plis. C'est à partir du concept du Baroque que Deleuze va préciser ce qu'il veut dire par néobaroque et le « leibnizianisme ». Il va étendre le Baroque hors de ses limites historiques pour couvrir une partie de l'art moderne : « Si l'on peut étendre le baroque hors de limites historiques précises, il nous semble que c'est toujours en vertu de ce critère.⁹⁶ » Quel critère ? Le pli à l'infini : « Nous devenons des baroques des leibniziens parce que nous ne cessons de faire de pli⁹⁷ ».

Pour bien définir la signification du concept du néobaroque chez Deleuze, il faut bien entendu s'arrêter sur le concept du Baroque et partir de ses composantes. Deleuze critique les doutes sur la consistance de la notion du baroque, chez ses inventeurs même, les meilleurs, et les commentateurs qui ont constaté l'extension arbitraire qu'elle risquait de prendre malgré eux. On assista alors à une restriction du Baroque à un seul genre (l'architecture), ou bien à une détermination des périodes et des lieux de plus en plus restrictive, ou encore à une dénégation radicale. A l'opposé, deux directions qui caractérisent l'œuvre de Deleuze et déterminent le concept du Baroque se dégagent : premièrement, extraire le concept de toute limitation spatio-temporelle. Il critique ceux qui ont fait des reproches au Baroque au nom d'un concept trop large ou trop restreint. Pourrait-on dire que le concept du pli est encore trop large, comme c'est le cas dans les arts plastiques ? Quelle période et quel style pourraient ignorer le pli comme trait de peinture ou de sculpture ? Deleuze affirme et précise : « Si nous voulons maintenir l'identité opératoire du Baroque et du pli, il faut donc montrer que le pli reste limité dans les autres cas, et qu'il connaît dans le Baroque un affranchissement sans limite dont les conditions

⁹⁵ *Le Pli*, p. 47

⁹⁶ *Le Pli*, p.188

⁹⁷ *Le Pli*, p.188

sont déterminables.⁹⁸ » Les plis semblent quitter leurs supports, tissu, granit et nuage, pour entrer dans un concours infini, comme *Le Christ au jardin des oliviers* du Greco. C'est le second élément du baroque qui se dégage ici, et qui consiste en l'affranchissement de la ligne par rapport aux Figures et aux formes. Ce n'est plus un trait qui fait contour pour couper les liens entre la Figure et l'objet, pour séparer la Figure du monde et du chaos. La ligne ne renvoie plus qu'à elle-même par une opération de libération de la ligne de tous ses liens avec le monde ou le sujet. Et c'est même cette émancipation de la ligne par rapport aux formes, qui permettra de devenir un concept opératoire pour étendre le baroque hors de ses limites, non seulement pour constituer la base d'un néobaroque, mais aussi pour affranchir le concept du Baroque des ses liens historiques. « Ce sont les mêmes traits pris dans leur rigueur qui doivent rendre compte de l'extrême spécificité du Baroque, et de la possibilité de l'étendre hors de ses limites historiques, sans extension arbitraire : l'apport du Baroque à l'art en général, l'apport du leibnizianisme à la philosophie.⁹⁹ »

Ces traits et caractéristiques du Baroque définis par Deleuze sont :

1-Le pli dans le Baroque renvoie à une opération infinie, à un trait. La ligne est autoréférentielle, abstraite et va à l'infini, ne cesse de faire de plis dans l'âme et dans la matière.

2-L'élément génétique ou la ligne infinie, c'est le point d'inflexion, la courbe à variable unique d'où les figures dérivent et les événements surviennent à la surface et émergent d'un fond qui ne se distingue pas de la surface ; la ligne et plate, tout est plat.

3- L'opération du pli sépare deux monde, bien que liés par une ligne, la matière et l'âme, la façade et la pièce close, l'extérieur diversifiés et claire, l'intérieur sombre et opaque.

4-Le haut et le bas : la distribution de deux étages dans le même monde (ligne d'univers). Matière en bas, âme-chambre en haut, le pli infini passe entre deux étages.

⁹⁸ *Le Pli*, p. 48.

⁹⁹ *Le Pli*, p. 48.

5- Le pli détermine et fait apparaître la forme, il en fait une forme d'expression, *Gestaltung*. Le Baroque est l'art informel par excellence, mais l'informel n'est pas une négation de la forme, il pose la forme comme pliage.

Mais pour l'étendre hors de ses limites historiques, Deleuze ne va pas garder tous les éléments. Il va garder la ligne, le pli qui va à l'infini, mais va rejeter deux points essentiels dans la philosophie de Leibniz, l'impossibilité des mondes et l'inclusion du monde dans la monade. Chez Leibniz, il y a une infinité de mondes possibles, mais il n'y a qu'un seul monde dans les monades dont chacune exprime une partie de ce monde intériorisé. Tous les mondes ne peuvent coexister dans la monade, c'est l'impossibilité des mondes.

- 1- Le monde est constitué de séries différentes et divergente (« chaosmos »).
- 2- Le coup de dés, le hasard remplace le jeu de plan et d'harmonie.
- 3- La monade (le sujet) ne peut inclure le monde entier comme dans un cercle fermé, mais s'ouvre sur une trajectoire ou une spirale.
- 4- On ne peut plus distinguer une verticale harmonique d'une horizontale mélodique, mais les deux entrent en fusion pour dessiner une sorte de diagonale.
- 5- La ligne ne laisse pas subsister la différence entre l'intérieur et l'extérieur, entre le privé et le public : il identifie la variation et la trajectoire, et double la monadologie d'une « nomadologie ».
- 6- Ce ne sont pas les accords, les harmoniques qui perdent tout privilège de rang. Les résonances sont résolues et les divergences sont confirmées¹⁰⁰.

Le concept du néobaroque est constitué négativement en enlevant du Baroque « conceptuel, classique ou historique » ce côté métaphysique, pour garder le concept de la ligne, ou un plus qui va vers l'infini. Mais le fait de garder le concept de la ligne et de renverser le concept ontologique métaphysique, ne nous donne pas automatiquement une conception du néobaroque. C'est pourquoi le néobaroque ne peut être considéré que comme une direction, un germe qui pourra être développé. C'est l'objectif de cette recherche.

¹⁰⁰ *Le Pli*, p. 188-189.

5-L'esthétique nomade

Comment peut-on dégager, de toutes les classifications précédentes, des éléments, des points pour créer une nouvelle multiplicité, un agencement, qui fondera la base pour l'esthétique nomade ? C'est tout simplement en traçant une carte avec des lignes qui passent par des notions et des œuvres de Klee, des concepts de Deleuze, et les notions et œuvres d'autres penseurs et artistes, tout en portant cette multiplicité sur une ligne de fuite ou de déterritorialisation, une ligne dynamique qui garde la carte ouverte pour d'autres modifications. Ce ne sera surtout pas un repérage ou simple addition des points similaires chez Klee et Deleuze, ou l'assemblage de tous les points. Mais il s'agit d'agencer toutes les notions hétéroclites chez eux et les lier à une tendance par un recours à un concept clé. Nous avons constaté un point important dans la conception du Baroque et du néobaroque chez Deleuze, ou le Romantisme et néoromantisme chez Klee, c'est que nous ne sommes pas ici dans les taxinomies traditionnelles de classique, romantique et moderne comme mouvements artistiques, à savoir définis par des traits stylistiques formels. Ce qui les distingue ici c'est la création de concepts et leur plan d'immanence, ce n'est nullement une question de style, de principe ou d'école, historique ou théorique. Le Baroque, le néoromantique et le néobaroque sont des concepts parmi d'autres, ce sont de pures créations. Ils ne renvoient pas nécessairement à un découpage historique ou stylistique, mais à des concepts créés pour aborder les œuvres d'art, afin de proposer une compréhension de la création artistique sans pour autant enlever à l'œuvre son statut d'événement. C'est ce que signifie pour nous l'esthétique nomade. A partir de ces réflexions, développées dans l'œuvre théorique de Deleuze et de Klee, que nous avons résumées, et l'œuvre artistique de ce dernier, nous pouvons cerner les caractéristiques de l'esthétique nomade en traçant une ligne qui passe par plusieurs points, sans aucune intention de chercher d'éventuelle complémentarité ou d'accord, qui d'ailleurs sera un appui de plus, pour créer ainsi une multiplicité esthétique nomade, caractérisée par son ouverture sur une trajectoire en prise sur des séries divergentes. Ces points sont des singularités, constituent les points de passage de la ligne nomade.

Plusieurs points, dégagés de ce qui a précédé, seront développés dans les chapitres suivants. Parmi les plus importants et qui détermineront la direction de la recherche, est le concept de la ligne à laquelle cette esthétique renvoie. C'est une

ligne virtuelle, courbe, reliant la statique à la dynamique, ouvrant le strié sur le lisse, passant dans l'intervalle entre les formes, dans un rapport direct avec les forces chaotiques, créant ainsi un espace plastique nomade. La ligne définit l'essence de l'œuvre d'art nomade comme événement, une capture de forces, une incarnation de l'énergie dont les Figures sont des objectiles, heccéité et l'artiste-spectateur, une multiplicité, un suberjet, subjectile, un corps sans organes, un devenir, un mouvement.

C'est la manière d'aborder l'espace qui définit cette esthétique nomade. La ligne nomade est l'affect d'un espace nomade, renvoie à une distribution nomade : *nomos*. Car elle se distingue par sa nouvelle conception de l'espace. L'espace nomade est un espace de détermination où le local est absolu. Une détermination nomade de l'espace, procède différemment de celle classique qui est effectuée par le couple matière-forme chez les classiques ou la forme-variation chez les romantiques. C'est pourquoi, Deleuze dit que « le couple matière-forme est très insuffisant pour décrire le mécanisme de la détermination¹⁰¹ » ; la matière est déjà informée, la forme n'est pas séparable du modelé. En fait, ce couple, « matière-forme est toujours intérieur à la représentation, et définit son première état qu'Aristote a fixé.¹⁰² » C'est déjà un progrès d'invoquer la complémentarité de la force et du fond, comme raison suffisante de la forme, de la matière et de leur union. Mais encore plus profond et menaçant, il y a « le couple de la ligne abstraite et du sans fond qui dissout les matières et défait les modelés. Il faut que la pensée, comme détermination pure, comme ligne abstraite, affronte ce sans fond qui est l'indéterminé.¹⁰³ » La ligne abstraite, nomade, contient des énergies et « établit ainsi une relation réciproque avec l'espace imaginaire. Car l'espace est aussi une notion temporelle.¹⁰⁴ » C'est cette espace que les mathématiciens d'Etat, selon Deleuze, se forcent de lui donner un statut plus ferme en éliminant toutes les notions dynamiques et nomades comme « celles de devenir, hétérogénéité, infinitésimal, passage à la limite, variation continue.¹⁰⁵ »

C'est ce rapport avec l'espace nomade qui définit et rend possible cette esthétique nomade : « S'il y a un âge moderne, c'est, bien sûr, celui du cosmique. »

¹⁰¹ DR, p. 352

¹⁰² DR, p. 352

¹⁰³ DR, p. 352

¹⁰⁴ DR, p. 352

¹⁰⁵ MP, p. 449

Deleuze cite Klee qui se déclare anti-faustien, parce qu'il est justement cosmique.¹⁰⁶ Le cosmos, s'exprime dans l'espace nomade dans un rapport entre le statique et le dynamique. Cet espace renvoient à deux points de vue virtuels de l'espace. C'est une distinction de droit et pas de fait. La statique et la dynamique renvoient à deux points de vue de l'espace. Une distinction de droit et de non pas de fait. Mais dans chaque point de vue de l'espace, on peut distinguer deux sortes d'espaces. Il existe deux sortes de statiques : le statique source de repos et le statique expression du repos (harmonie ou équilibre), comme norme terrestre du repos. Le statique conceptuel, pur, comme conscient de la dimension cosmique, le statique idéalisé et matériel limité par le cadre terrestre.¹⁰⁷ Car le statique peut également signifier, chez Klee, un état animé d'un mouvement sous certaines conditions ou correspondant à un mouvement dans l'apaisement. Le dynamique est la norme du mouvement est d'ordre cosmique. La règle fondamentale du dynamique est l'abandon des règles statiques, de la pesanteur, du perpendiculaire. Par conséquent, il n'y a pas de lignes ayant un caractère nettement vertical, horizontal ou diagonal. Il existe, d'autre part, deux sortes de dynamiques : le dynamique, expression du mouvement et le dynamique, condition du mouvement. Le dynamique comme expression est un signe « animé d'un mouvement quelles que soient les conditions¹⁰⁸ », c'est-à-dire « mouvement en soi » ou tout simplement « mouvement ».

La position d'équilibre est engendrée alors par la tension entre ces deux tendances, la statique et la dynamique. La statique et la dynamique ne sont pas des pôles inconciliables, car ce sont deux points de vue, les deux extrémités de la ligne, par exemple le solide selon le statique dépendant de la direction verticale, selon la perspective dynamique c'est l'introduction de l'harmonie dans la mobilité¹⁰⁹. La divergence dans le domaine statique apparaît entre le vertical et l'horizontal, mais la divergence dans le domaine dynamique est le déplacement des centres, le décentrage, par décalage d'emplacements. Cette distinction entre deux sortes de statique et deux sortes de dynamique peut être rapprochée et comparée à la distinction dont Deleuze se sert entre la matière d'expression et la forme d'expression inaugurée dans la linguistique par Hjelmslev .

¹⁰⁶ *MP*, P. 422

¹⁰⁷ T 1 P 182 :

¹⁰⁸ P176

¹⁰⁹ p182

Mais ce couple de concepts chez Klee peut trouver un écho chez Deleuze dans le lisse et le strié. Ils sont plus proches de ce couple conceptuel qui se rapporte à l'espace chez Deleuze. Le lisse est un espace nomade et le strié est sédentaire. Deleuze propose plusieurs modèles pour l'espace lisse. Dans le modèle esthétique, le lisse paraît à la fois comme l'objet d'une vision rapprochée et haptique alors que le strié fait l'objet d'une vision éloignée et optique. C'est une distinction de droit et non de fait. Les deux espaces n'existent en fait que par leur mélange l'un avec l'autre. Car tantôt le lisse est détruit par le strié et tantôt le strié est traversé par le lisse. Ils sont toujours mélangés. Mais la distinction détermine la forme des mélanges, soit un mélange strié, soit un mélange lisse. L'espace lisse « ne veut pas dire homogène, au contraire : c'est un espace *amorphe*, informel, et qui préfigure *l'op'art*.¹¹⁰ » Mais le strié c'est ce qui entrecroise des fixes et des variables, qui ordonne et fait succéder des formes distinctes, qui organise les lignes, alors que le lisse, c'est la variation continue, la ligne qui va à l'infini. Le lisse est un espace nomade et le strié est sédentaire. C'est le lisse qui paraît comme l'objet d'une vision rapprochée. C'est la fusion de l'harmonie et de la mélodie en des valeurs rythmiques.

Ci-dessous les principales caractéristiques des deux espaces dans tous les modèles mentionnés par Deleuze :

Strié	Lisse
Tissu/ Lignes parallèles	Feutre/ enchevêtrement des fibres
Délimité	Infini en droit, ouvert ou illimité
Espace fermé, clos	Espace ouvert, dehors
La braderie	Patchwork
On compte pour occuper	Occuper sans compter
Métrique, Dimensionnel	Vectériel, directionnel
Logos	Nomos
Entrecroise fixes et variables	variation continue de la forme
Ordonne, fait succéder des formes distinctes	Diagonal à travers le vertical et l'horizontal
Centré	Acentré
Le trajet subordonné aux points	Les points sont subordonnés au trajet
Ligne entre deux points	Point entre deux lignes

¹¹⁰ MP p.136

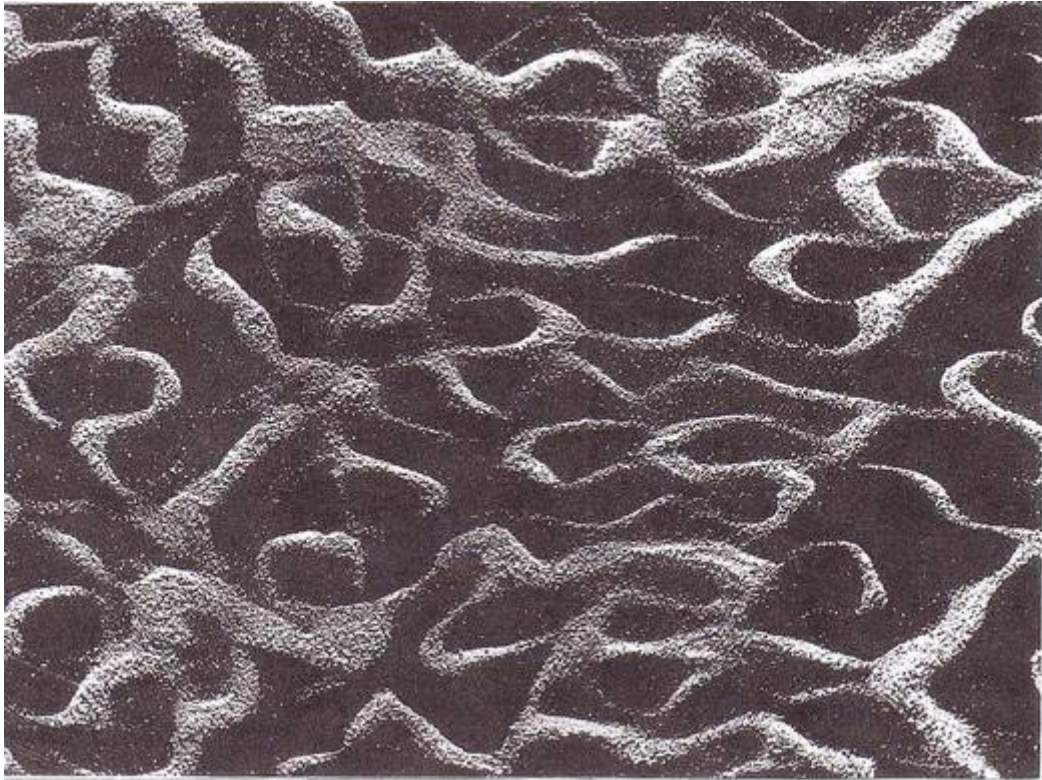
Optique	Haptique
lointain	Rapproché
Homogène, formel	Hétérogène, amorphe, informel
Arborescent	Rhizomatique
Harmonie, mélodie	Rythmique
Solide	Souple
Invariance de la distance	Les repères n'ont pas de modèle visuel
Constance d'orientation	Les orientations n'ont pas de constance

Les deux notions spatiales chez Deleuze vise à donner du mouvement à l'espace et mettre fin à toute organicité. Alors que Klee recours aux deux notions de la mécanique, du mouvement, justement pour traiter l'espace et en faire des notions spatiales. les deux approches se rejoignent dans leur approche dynamique et en devenir de l'espace.

Le fait le plus important qui nous attire l'attention dans ces modèles esthétiques que nous avons développés, c'est que le couple de notions : statique et dynamique, terrestre et cosmique chez Klee ou territorialisation et déterritorialisation, terre et cosmos, strié et lisse chez Deleuze, ne renvoient pas à une dualité antithétique, mais renvoie à des degrés ou des allures, à une unité du mouvement, du devenir ; ce sont représenté dans le concept de la ligne. Ces notions œuvrent comme un couple mais renvoient à une univocité : la ligne. En outre, la ligne est l'affect de l'espace nomade, comme créatrice d'événements à la surface, puisque le fond ne se distingue pas de la ligne, de la surface. C'est un espace de mouvement ouvert sur un mouvement absolu, un mouvement dynamique absolu, le cosmos. L'esthétique nomade cherche à remplacer le couple matière-forme et le profond indéterminé, par le couple de la ligne abstraite et du sans fond qui dissout les matières et défait les modelés. La ligne est « une force immense opère dans un espace infinitésimal. Le problème n'est plus d'un commencement, pas davantage celui d'une fondation-fondement. comment consolider le matériau, le rendre consistant, pour qu'il puisse capter ces forces non sonores, non visibles, non pensables.¹¹¹ » C'est le couple fond-manières qui détrône la forme, ou l'essence pour l'ouvrir sur les forces cosmiques. Mais à propos de ces forces cosmique, Deleuze souligne : « ce n'est pas hégélien , ce n'est pas de l'Esprit

¹¹¹ *Le pli* , P. 72

absolu », elles peuvent apparaître ainsi : « Et pourtant c'est, ce devrait être de la technique, rien que de la technique. ¹¹²»



(figures 2)

« Vous connaissez tous sans doute cette jolie expérience des figures sonores. On recouvre de sable fin une mince plaque de bois ou de métal. En frottant le bord de la plaque avec un archet de violon, on provoque une vibration qui se transmet à la plaque. C'est cette mise en vibration qui constitue le phénomène essentiel. Elle confère à la matière (sable) une structure rythmée qui se traduit par un ordre rythmique précis. Par conséquent, tout d'abord impulsion à la vibration, ou encore volonté ou besoin de devenir vivant, puis transformation en un phénomène matériel et enfin expression visible de celui-ci par une nouvelle disposition de la matière¹¹³. »

¹¹² *MP*, p.422

¹¹³ *ENI2*, p.44



Quilt

(figure 2.)

« Une histoire particulièrement intéressante à cet égard serait celle du Quilt. On appelle quilt la réunion de deux épaisseurs de tissus piqués ensemble entre lesquelles on introduit souvent un rembourrage. D'où la possibilité qu'il n'y ait ni endroit ni envers. Or, si l'on suit l'histoire du quilt sur une courte séquence de migration (les colons qui quittent l'Europe pour le nouveau monde), on voit que l'on passe d'une formule où domine la broderie (quilts dits « ordinaires ») à une formule patchwork (« quilts en application » et surtout « quilts à pièces rapportées »). Car, si les premiers colons du XVII^e siècle emportent leurs quilts ordinaires, espaces brodés et striés d'une extrême beauté, ils développent de plus en plus une technique patchwork, à la fin du XVII^e siècle.¹¹⁴ »

¹¹⁴ MP. p.595

III

La ligne nomade

1-L'art, la forme et l'image

Une question se pose à nous dans la présente recherche : comment aborder l'art sans recourir aux notions de forme et d'image ? Peut-on nous débarrasser de leur héritage séculaire ? Depuis qu'un discours sur les œuvres d'art existe, nous trouvons la forme et l'image au cœur de toute considération esthétique sur l'art. La forme et l'image ont constitué, depuis toujours, les éléments fondamentaux non seulement pour la création artistique, mais aussi pour la perception, la compréhension et le développement d'un discours sur l'œuvre d'art. Heidegger considère l'Idée platonicienne, la distinction entre matière et image, comme l'origine et l'acte fondamental de la naissance du discours sur l'art. La dualité matière-forme est à la base de la naissance de l'esthétique, de la réflexion théorique et de la philosophie de l'art depuis l'Antiquité grecque. A cette époque, celle de Platon et d'Aristote, s'élaborent, selon Heidegger, les concepts fondamentaux qui délimiteront à l'avenir la sphère de toute interrogation concernant l'art. Le premier de ces concepts, c'est le couple inséparable matière-forme. Ce « couple de concepts : matière et forme fournit le schème principal proprement dit de toute question concernant l'art.¹¹⁵ » Heidegger va plus loin, il considérera la distinction forme-matière, qui donne naissance à l'esthétique, comme l'autre versant du sommet, comme le moment du déclin du grand art grec.

Par sa définition de l'art comme effet de miroir reflétant la copie, Platon non seulement répudie l'art pictural de la cité parce qu'elle est simulacre, une image de l'image ; mais par cet acte même, il désigne la fonction de la peinture comme imitation¹¹⁶. Panofsky nous montre comment la peinture classique a toujours cherché, non pas l'image du phénomène, mais l'image de l'Idée, n'ayant alors cessé

¹¹⁵ HEIDEGGER M., *Nietzsche*, Gallimard, Volume 1 p.. 80

¹¹⁶ PLATON, *République*. Traduction et notes par R. BACCOU, éd. Garnier-Flammarion, Paris, 1966.

d'être platonicienne¹¹⁷. Cette définition de la peinture comme imitation et représentation, ne peut être réduite à l'exemple du miroir, comme une réflexion de l'objet extérieur, comme une image d'un phénomène réel de la nature. L'exemple du miroir nous cache parfois l'essence de la conception platonicienne du rapport entre l'image et l'Idée. L'image de l'Idée est plutôt un rapport entre un cas particulier et son modèle, entre une occurrence et son type, et l'image de l'image n'est qu'un rapport entre une image et une copie, simulacre. C'est pourquoi, même les objets issus de l'imagination renvoient à des cas particuliers, à une actualisation du concept, de l'Idée. C'est la fausseté de cette image par rapport à une image originale qui pousse Platon à condamner la peinture et à la définir ainsi comme une représentation. Ce qui nous intéresse c'est justement l'approche de l'art comme image à partir de l'image. L'image chez Platon, c'est le principe transcendantal qui donne forme à une matière informe. L'Idée est immuable, éternelle, alors que le mouvement et le devenir trouvent leur origine dans la matière. C'est pourquoi nous allons nous servir de la notion de forme dans sa signification grecque antique, comme *eidos* et *morphé* : donner forme à une matière informe, que ce soit chez Platon ou Aristote. Nous nous servons des notions de forme et d'image, à la fois comme forme de l'objet et formes mentales.

Pour constater l'importance de la notion de forme dans la définition de l'art et de l'esthétique, il nous suffit de survoler quelques exemples historiques pour nous rendre compte de la place primordiale que les notions d'image et de forme ont occupée dans l'esthétique. Chez Kant, par exemple, la forme est la notion principale dans sa définition de l'esthétique, l'objet de cette dernière est la forme : « La réflexion esthétique est réflexion sur une Gestalt.¹¹⁸ » C'est cette notion de forme qui est au cœur de l'esthétique kantienne, engendrant toutes les ambiguïtés concernant l'esthétique¹¹⁹. C'est justement en raison d'une absence de forme que Kant exclut les couleurs (surtout mélangées) et le goût (l'organe) du domaine de l'art¹²⁰. Cette place principale occupée par la forme est liée, dans l'esthétique kantienne, à la fonction d'imagination ; celle-ci schématise et occupe une place intermédiaire entre les

¹¹⁷ PANOFKY E., *Idée, Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* ; éditions Gallimard, Paris 1989.

¹¹⁸ SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Art de l'Âge Moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard/ nrf essais, 1992. p37.

¹¹⁹ DELEUZE G., *esthétique de Kant*, dans *L'île déserte*,

¹²⁰ KANT E. *Critique de la Faculté de Juger*, traduction et présentation par Alain Renault, Paris, éd. Flammarion, 1995.

sensations pures et l'entendement. De ce point de vue, l'activité essentielle de l'imagination est la schématisation, c'est-à-dire la présentation sensible des déterminations conceptuelles qui lui sont fournies par l'entendement. « On comprend tout de suite pourquoi les seules propriétés formelles de l'objet sont concernées par le jugement de goût : si le jugement portait sur la matière, il ne serait plus libre, car face à la matière de la sensation le sujet est toujours réceptif, passif ; en revanche dans le domaine de la forme il est actif, puisque la forme est imposée par l'esprit humain à la matière.¹²¹ » La forme comme fondement de l'esthétique kantienne découle donc directement de sa théorie de la connaissance, plus précisément de sa distinction entre la forme et la matière.

Dans son *Vocabulaire d'esthétique*, Souriau met en avant dans toutes les différentes définitions de l'esthétique un mot clé : la forme¹²². Même Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, suivant les pas de Schopenhauer, va chercher l'essence de l'art en avançant deux principes, le dionysiaque et l'apollinien. Ce dernier est la belle forme, l'image. Malgré sa critique de la forme apollinienne et l'importance donnée au dionysiaque, Nietzsche considère la forme comme le principe de l'art¹²³. Cette distinction se manifeste chez Deleuze dans les notions de Figure et d'aplat, nous l'avons constatée dans *Logique de la sensation*. La Figure en tant qu'image sans rapport avec le monde extérieur, avec l'objet, équivaut chez Nietzsche à la notion de la forme apollinienne qui subit une violence dionysiaque, comme notion esthétique principale.

On a essayé, avec l'abstraction, de se débarrasser de la forme en croyant qu'on a mis fin à l'imitation et à la représentation, en annulant l'objet extérieur, cependant la fonction du miroir persiste. Certes, l'œuvre ne renvoie pas cette fois à un objet extérieur, à une image, elle ne renvoie pas à un monde extérieur réel ou imaginaire, mais à des éléments formels qui constituent le langage structuré exprimant une essence inhérente à l'artiste. Toutefois, il est nécessaire de distinguer, surtout dans le cadre de notre recherche, deux sortes ou conceptions de l'abstraction : l'une d'entre elles ne peut être considérée comme « nomade ».

¹²¹ SCHERRINGAM M., *Introduction à l'esthétique*, p 31.

¹²² SOURIAU E., *Vocabulaire esthétique*, p. 689-694.

¹²³ NIETZSCHE F., *La Naissance de la tragédie, enfantée par l'esprit de la musique*, établi par Giorgio Colli et Mezzino Montinari, traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard,

Deleuze désigne celle-ci par l'abstraction formelle¹²⁴. C'est celle pour laquelle la ligne fait contour, une forme ; et l'autre, la ligne la nomade, qui ne fait pas contour et va à l'infini. Klee dépeint la première comme formalisme : « le formalisme est une forme dépourvue de fonction. Aujourd'hui, nous voyons autour de nous toutes sortes de formes exactes ; qu'il le veuille ou non, l'œil dévore carrés, triangles, cercles et toutes sortes de formes nées du monde industriel.¹²⁵ » En outre, cela ne se définit pas chez Klee, comme nous le verrons, par la présence d'une Figure. Mais citer une ou deux phrases dans lesquelles Klee dit que l'art est une question de forme, ne peut contredire le fait qu'il n'a jamais abordé l'art et l'œuvre d'art à partir de la notion de forme ou d'image, et c'est ce qui donne sens à son projet artistique. Il a toujours souligné que le travail de l'artiste ne consiste pas à créer des formes, des objets, mais c'est l'acte, la procédure même de la création « de formes », ce qu'il appelle la mise en forme (*Gestaltung*)¹²⁶. Si l'art est une question de forme, cela veut plutôt dire que c'est une question d'attitude envers la nature en tant que fonction, que devenir. Lorsque l'on cite la phrase de Klee disant que l'art est à l'image de la Nature, il faut distinguer les notions de nature comme phénomènes perçus, comme devenir et changement perpétuel : la vie. La forme appartient à la première. La question de la forme renvoie plutôt à la création de la forme, aux éléments de la forme, car ce sont les éléments de la forme qui constituent l'essence de l'art pictural. La différence entre la forme et la mise en forme, c'est celle entre le processus, le chemin et l'objectif, la destination finale.

L'œuvre renvoie, pour le premier cas, dans la représentation de l'objet, à une vérité extérieure, au monde extérieur, qu'elle soit transcendante ou objective : une image. Pour le deuxième cas, dans l'abstraction ou le « figural »¹²⁷, elle renvoie à une vérité immanente à l'artiste, un « monde » intérieur, mental : une forme. Dans les deux cas, c'est la forme ou l'image comme unité, comme substance, qui est à la base de la conception et de l'approche de l'œuvre d'art. Cette primauté de l'image et de la forme dans la peinture est liée à une conception métaphysique de l'Etre, qui est dans l'impossibilité de concevoir le flux du devenir sans substances, sans formes ni

¹²⁴ FBLDS, p. 71

¹²⁵ EPC1, P60

¹²⁶ Traduit parfois comme (formation) dans *Théorie d'art moderne O. C....*

¹²⁷ DELEUZE G., *Deux régimes de fous*, Textes et entretiens, 1975-1995, édition préparé par David Lapoujade, Paris, éd. de Minuit, 2003. et LYOTARD, J.- F., *Discours, Figure*, Paris, éd. Klincksieck, 1971.

images. Car la forme et l'image substantifient le devenir fou plutonien. C'est l'image et la forme comme substances qui donnent de l'ordre au chaos. L'art c'est de l'ordre du statique. La forme est éternelle et l'art est du côté de l'éternel. Mais si nous partons d'une conception de l'art comme rapport avec le devenir, le mouvement et la différence comme essence de la vie ; autrement dit, si nous partons d'une ontologie qui définit l'Etre et son essence comme devenir éternel, alors nous allons voir que la forme joue un rôle négatif, comme cause d'une aliénation de l'art.

2- L'aliénation de l'art

Toute l'œuvre de Deleuze et de Klee va à l'encontre de cette affirmation, contre la prépondérance de la forme. Celle-ci a pour souci non seulement une nouvelle conception de la forme, mais aussi de bannir le concept de la forme dans la création artistique et dans l'approche de l'œuvre d'art. Une lecture attentive de leurs écrits sur l'art et une perception attentive de l'œuvre picturale de Klee, l'écriture chez Deleuze, montrent une tendance insistante à mettre un terme à cette longue histoire pendant laquelle on a abordé l'expérience artistique et l'esthétique à partir des notions de la forme et de l'image. Tout l'appareil conceptuel dont ils se sont servis montre cette insistance. Cela leur permet d'aborder l'œuvre d'art par des concepts et notions plus appropriés à une conception vitaliste de l'art. Bien entendu, il y a plusieurs raisons pour éviter ainsi le recours aux notions de forme et d'image. Parmi celles-ci, il y en a une primordiale, elle est d'ordre ontologique : les notions de forme et d'image n'expriment pas, et ne peuvent exprimer, l'essence de l'art qui est d'ordre vital. L'art est en rapport direct avec l'Etre, avec la vie en tant que mouvement, différence, tandis que la forme est un principe de représentation, statique, qui éclipse le devenir. Nous allons esquisser cette idée comme elle a été exprimée et développée dans l'œuvre de Klee et Deleuze. Ils précisent : l'essence de l'art, c'est la vie, ce flux de devenir perpétuel qui ne cesse de créer et de détruire pour recréer, ainsi à l'infini. La forme et l'image éludent avant tout le devenir et font obstacle à la vie : « La forme est fin, mort. La mise en forme est vie.¹²⁸ » La mise en forme exprime un devenir-forme, qui renvoie au processus et non pas à la forme achevée. La forme est toujours en devenir. L'essence de l'art est une vie inorganique, un flux de devenir. La forme en tant que stabilité, en tant qu'acte achevé, prive l'art

¹²⁸ KLEE P., *Philosophie de la Création*, dans *Théorie de l'Art moderne* P. 60

de son essence : la vie, le mouvement et le devenir. Nous allons développer plus tard ce point et nous constaterons que toutes les notions de l'esthétique nomade sont conditionnées par la définition de l'essence de l'art comme expression de la vie. L'art est défini par sa fonction de dévoiler le mouvement, la différence, le dynamisme. Cependant la forme joue un rôle négatif dans l'inhibition de la vie, pour faire opposition à la vie et au mouvement : « Bonne est la forme en tant que mouvement, action ; bonne est la forme créatrice. Mauvaise est la forme en tant que repos, aboutissement ; mauvaise est la forme subie, accomplie. Bonne est la mise en forme. La forme en soi est mauvaise : elle est anéantissement, mort. La mise en forme est mouvement, action : elle est vie.¹²⁹ » L'image et la forme font de l'art une histoire et un discours. L'art est en rapport avec le devenir, le chaos ; il exprime une création et une destruction perpétuelles à l'infini. Deleuze va même instaurer une analogie, ou similitude, entre les faussaires et l'homme véridique. Ainsi il assimile l'homme véridique aux faussaires, chez lesquels la vie est appauvrie par le recours à la forme : « Ce qu'on peut reprocher aux faussaires, autant qu'à l'homme véridique, c'est leur goût exagéré de la forme : ils n'ont pas le sens ni la puissance des métamorphoses, ils témoignent d'un appauvrissement de l'élan vital, d'une vie déjà épuisée.¹³⁰ » Car la notion de la forme, dans l'histoire de la philosophie depuis Platon et Aristote, est, en tant que substance, liée et fait couple avec la notion de matière. Cette dernière étant en devenir et la forme ne fait que l'emprisonner et lui donner une stabilité. La forme chez Aristote, et l'Idée chez Platon, sont présentées comme l'Etre et la différence comme formes, idées. Ils ont éludé la différence (le devenir) pour le subsumer sous les formes. La forme comme être réduit la différence à la différenciation d'espèces. Si nous cherchons l'origine de cette conception, l'Etre comme différence et la forme comme prison du devenir, sans remonter très loin dans l'histoire, nous la trouvons clairement, d'abord chez Nietzsche puis chez Bergson (nous savons que Klee construisait la base de son esthétique au moment où l'on discutait des livres de Bergson). Bergson met la forme dans la conscience, qui procède par intérêt et utilité. Même si la conscience est le fruit de l'évolution, elle joue un rôle opposé à l'évolution et à la vie, elle est une création limitée ou « finie », qui rencontre, en outre, des obstacles tels qu'ils la renversent dans une direction absolument opposée et qui la rendent presque impossible à concevoir. L'intelligence préoccupée se borne à

¹²⁹ *EPC1*, p169.

¹³⁰ DELEUZE G., *Cinéma 2 : L'Image-temps*, p. 191.

prendre de loin en loin, sur le devenir de la matière, des vues instantanées et, par là même immobiles : « la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition.¹³¹ » C'est un arrêt du flux de devenir de la vie, qui est emprisonnée dans des instants stables et éternels. « Or, la vie est une évolution. Nous concentrons une période de cette évolution en une vue stable que nous appelons une forme (...)»¹³² ». C'est ce que veut dire Klee lorsqu'il compare temps et moment, instant : « Plus la ligne se distend, plus elle renferme un caractère temporel. Le linéaire pur demeure dans le domaine de l'idée. Le chemin signifie temps, alors que la surface est davantage perceptible en un moment.¹³³ » Par conséquent, si l'art est l'expression de la vie, l'image et la forme sont donc ce qui est non-artistique dans l'œuvre d'art, elles font obstacle au mouvement, empêchent le devenir de se propager. Donner la primauté à l'image et à la forme, en les prenant comme principes de l'œuvre et de l'approche esthétique, c'est trouver une légitimation à l'œuvre d'art qui n'émane pas d'elle-même mais de l'extérieur, c'est transformer l'œuvre en histoire. Il y a toujours le risque de faire tomber l'œuvre d'art dans le piège de l'histoire, et cela de deux manières : par la représentation et la narration. Ce sont deux raisons principales et deux manières par lesquelles la forme aliène l'œuvre d'art.

A- La légitimation par l'objet : la représentation et la Nature multiformes :

Pour Klee, la présence d'une Figure dans l'œuvre ne pose pas problème que lorsque l'art y trouve son sens et sa légitimation dans son lien avec l'objet, le phénomène. Le problème ne se pose pas entre figuratif et abstrait, mais tous ceux qui prive l'œuvre de son indépendance qui est remis en question. Dans ce cas l'œuvre d'art (pictural) cherche un principe, un objet, extérieur à lui pour se légitimer. Ici, comme insiste Klee, la Nature devient la source des formes qui poussent inéluctablement à établir un lien entre l'œuvre et les phénomènes de la Nature. D'ailleurs Klee se sert du mot forme dans le sens d'objet et d'image, il place la notion de forme entre guillemets, et demande au lecteur de la substituer à « l'objet » entre guillemets aussi¹³⁴. Cette conception de la forme, comme image, évoque une conception platonicienne de l'image en tant que copie. Car la forme a

¹³¹ BERGSON H., *Evolution Créatrice*, éd. Quadrige PUF, 11^e édit., 2008, P.302.

¹³² BERGSON, *Evolution Créatrice*, P.301

¹³³ *EPCI*, P. 340

¹³⁴ *TAM*, p. 23 et p. 25.

essentiellement un rapport avec les phénomènes de la Nature, elle lie l'œuvre à quelque chose d'externe et non pas à quelque chose d'immanent à elle-même. La forme a toujours, selon Klee, un lien avec la Nature et avec le principe de l'imitation de l'apparence, du phénomène. Par ce lien, l'œuvre trouve une signification. Nous verrons, dans les pages suivantes, que Klee se sert de cette comparaison entre les deux domaines, l'art et la Nature, pour insister sur le fait que l'art ne doit pas reproduire des formes déjà existantes dans la Nature, sans pour autant renvoyer à des compositions imaginaires. Il ne s'agit pas du rapport avec la vérité comme chez Platon mais de la question du sens, de l'indépendance et de la fonction de l'œuvre d'art. L'art est émule de la Nature, car il crée non pas des formes, car les formes ne sont pas des données figées, mais l'acte de la création des formes, l'énergie du devenir qui crée à son tour. Cela ne veut pas dire que Klee nie la forme dans l'œuvre artistique. Mais justement, il la considère comme l'élément non-artistique dans l'œuvre, et c'est en cela que réside la « faiblesse » de la forme, car elle conduit l'art vers un lien avec la Nature et avec « l'objet ». Or, Klee considère que c'est la construction active de la forme comme acte qui est essentiel dans l'art, elle ne se réduit pas à la forme ; au contraire, la forme est le côté non-artistique, le côté inhibiteur de tout ce qui est mouvement dans l'art. C'est la construction dans l'acte artistique. La création, pour Klee, c'est « l'insistance opératoire¹³⁵ » comme un moyen et non une fin. Ce n'est pas la construction comme dans la peinture dans l'atelier où la prépondérance revient au squelette de l'organisme qui est le tableau, qui devient la vérité. La déformation non plus, ni la Figure, l'empiècement de l'image ou la réduction de l'objet à des formes géométriques ne mettent fin à cette légitimation externe. Le cubisme en tant que courant de l'expressionnisme, qui est synonyme d'art moderne chez Klee, est connu pour son attitude envers les formes. Les cubistes schématisent et réduisent les objets à des formes projectives, géométriques, des formes mentales qui sont des *a priori*. Le cubisme s'inscrit dans le même principe, sauf qu'il prend un chemin détourné pour réduire la Nature à des données géométriques. Nous avons donc deux origines de la forme. D'une part une source « objective », c'est la Nature comme sujet d'observation et de perception. Et d'autre part, des formes subjectives projectives et géométriques comme dans le cubisme. Klee critique, à partir du cubisme, tout moyen de chercher une légitimité de

¹³⁵ TAM, p.10.

l'œuvre dans l'objet. Ceci malgré le fait que le cubisme déchire l'objet et le distribue jusqu'à ce qu'il devienne méconnaissable. Dans le cubisme, il critique la dépendance à un objet, même si celui-ci apparaît sous une forme évanescence, dépecé et distribué, éclaté, privé d'unité. Car même si le cubisme est une « destruction par amour de la destruction (...) Indifférence à l'égard de l'objet et en même temps réclamé par lui¹³⁶ », c'est cette ambiguïté qui caractérise le cubisme à la fois attaché à la représentation et qui veut s'en affranchir par la déformation.

L'affirmation de Panofsky suivant laquelle l'art n'était jamais représentatif, imitatif, même en le réduisant à l'effet de miroir, alléguant que l'art a toujours dépassé le réel ou était idéal – concernant l'art et l'Idée platonicienne¹³⁷ – ne change rien. Car il suffit, comme disait Klee à propos des cubistes, de chercher dans l'objet une légitimité pour l'œuvre d'art, afin qu'il soit considéré comme représentatif. Ce qui est essentiel dans ce cas, c'est le rapport que l'on établit entre l'œuvre et quelque chose d'extérieur, entre l'œuvre et les phénomènes du monde, réels ou imaginaires. Mais l'essentiel pour Deleuze c'est que : « Tant que la différence est soumise aux exigences de la représentation, elle n'est pas pensée en elle-même, et ne peut pas l'être.¹³⁸ » Plus encore, il faut prendre la représentation ou l'imitation, non pas par rapport à l'objet mais par rapport à la présence humaine, au regard de l'homme. La constitution de l'objet et la subjectivation sont liées et conditionnées l'une à l'autre, l'objet et le sujet sont les deux faces de la médaille. La représentation s'appuie sur un principe d'individuation. Sur ce point, Montebello dit à propos de la notion de Figure chez Deleuze, que la représentation ne se définit pas par le renvoi à un objet réel ou imaginaire, mais plutôt à la présence de l'homme, à un regard qui organise et harmonise. La représentation c'est plutôt un effet perspectif et non pas de miroir : « Ainsi, nous le suggérons à l'instant, si nous voulons appréhender ce qui est un espace figuratif pour Deleuze, il nous faut inverser le sens même de ce qui est communément compris concernant l'acte de rendre figuratif : est figuratif non pas l'imitation des choses par l'homme mais l'imitation de l'homme par les choses. Nous rendons figuratifs quand nous créons un espace humain, un monde humain, un cosmos humain, quand l'intériorité humaine se projette dans les choses.¹³⁹ » Comme

¹³⁶ TAM, p.12.

¹³⁷ PANOFSKY, OC.

¹³⁸ DR p.337.

¹³⁹ MONTEBELLO P., *Deleuze*, paris, éd. Vrin, 2008, p. 201.

le paysage de Cézanne, dans lequel l'espace est organisé, selon Maldiney, non pas par rapport à la présence humaine qui objective l'espace, mais par rapport à cette absence, un paysage sans homme. Pour Maldiney, comme dans l'espace du paysage des artistes de Barbizon, que Cézanne critique parce qu'ils organisent et composent l'espace comme une scène d'histoire, une rhétorique. Ce n'est pas le fait que le tableau renvoie à un espace réel qui en fait un synonyme de la perception, mais le fait qu'il organise l'espace comme une perception, à savoir en organisant l'espace comme des objets et éléments qui en font une scène, une rhétorique. L'espace est dans la Nature : « Mais si les formants sont différents, ils n'en sont pas moins liés entre eux par une fonction représentative homologue à celle de la perception. Il sont ordonnés à l'expression d'un monde d'objets (...) »¹⁴⁰. Les éléments de paysage sont organisés comme un espace d'objectivité. Ce qui veut dire l'arbre, le nuage, l'eau, etc. sont construits comme des éléments, une détermination des limites et des unités distinctives, suivant un code. L'objet est la base du code. Il est corrélatif à son nom, sa perception correspond... à la saisie lexicale. C'est la base du code : « la perception objectivante recompose le phénomène "monde", est articulé selon un code qui détermine le choix des unités distinctives de l'expérience (...) tissu d'objectivités (...) la prose du monde et la poétique de ces paysages sont deux systèmes isomorphes représentant la même fonction.¹⁴¹ »

Cependant, on peut ajouter une autre manière, mais qui cette fois ne vient pas de l'œuvre, mais plutôt de l'artiste ou du spectateur. Il y a l'effort du spectateur non-initié, de créer un lien entre l'œuvre, la forme et la Nature. Le spectateur essaie toujours de recevoir l'œuvre comme un miroir et de la voir en recherchant un objet. « Le débat porte dès lors moins sur la présence de l'objet comme tel que sur son mode d'existence particulier, sur sa présentation.¹⁴² » Cela est dû en grande partie à l'organisation de l'œuvre qui permet cette comparaison. C'est pourquoi Klee essaie d'éviter une telle organisation ou construction des éléments plastiques qui pourrait créer un effet de surcharge. C'est de là que naît le principe de l'art minimal : « A mesure que l'ouvrage s'étoffe, il arrive facilement qu'une association d'idées s'y greffe, s'appêtant à jouer les démons de l'interprétation figurative. Car avec un peu d'imagination, tout agencement un peu poussé prête à une comparaison avec des

¹⁴⁰ MALDINEY H., *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 20.

¹⁴¹ MALDINEY H., *Art et existence*, p. 20

¹⁴² TAM, P. 24

réalités connues de la Nature. Une fois interprété et nommé, pareil ouvrage ne répond plus entièrement au vouloir de l'artiste.¹⁴³ » En fait Klee évite le mot d'organisation et parle d'agencement ou de composition afin d'équilibrer le tableau et d'éviter également un rapport avec l'extérieur. L'agencement, c'est la disposition des éléments conceptuels de la peinture sur la toile qui permet de créer l'équilibre, sans pour autant pousser jusqu'à la ressemblance avec la Nature, ou inhiber le mouvement dans l'œuvre.

B- Les deux manières de faire l'histoire : la représentation et le langage

Il y a deux façons de faire de l'œuvre une histoire, un discours, et de priver ainsi l'œuvre de sa réalité comme événement et de son essence artistique, à savoir le devenir, la vie. Selon Deleuze, la forme et l'image privent l'œuvre d'art de son essence pour en faire une histoire. Et cela de deux façons : « Il y a deux manières de devenir élément d'une histoire : il y a le rapport externe de ressemblance (...), le modèle représentatif, (...) il y a les liens que, sur une surface même de l'œuvre, une Figure entretient avec d'autres Figures, organicité latente dans la définition même de l'autonomie de l'œuvre.¹⁴⁴ » La forme forclore la vie car elle fait de l'œuvre d'art une histoire, un récit. Cette réflexion nous la retrouvons dans l'analyse de Maldiney qui nous renvoie à Cézanne. L'art, dans les deux cas, est impliqué dans des notions d'histoire et de récit car « la narration est le corrélat de l'illustration ¹⁴⁵ ». Le danger vient toujours du fait de pousser l'œuvre vers une histoire à raconter ou d'aller imiter le langage et de fonctionner comme récit. Ceci entraîne une exploitation de l'art, en assignant à l'art des fonctions étrangères à son essence : sociale, politique et religieuse. Ce constat nous rappelle la distinction chez les romantiques entre l'intuition et le concept, et leur rapport conflictuel. Cependant, ici il s'agit d'un autre registre. Car, pour Deleuze, et Klee jusqu'à une certaine mesure, l'art et le savoir ne sont pas dans un rapport hiérarchique mais impliquent une différence de moyens et de mode.

Klee va désigner cette distinction par d'autres mots. Il y a d'un côté la représentation se référant à l'objet extérieur, et de l'autre côté le formalisme, la

¹⁴³ TAM, P. 23

¹⁴⁴ FBLDS, P.73

¹⁴⁵ FBLDS, P. 10

mort. C'est que l'œuvre cherche toujours dans le premier cas une signification dans l'objet et, dans le second, à créer et à organiser les formes pour en faire un langage. La tentation de pousser la Nature vers l'abstraction dans des formes géométriques ne peut, elle non plus, libérer l'art de sa fonction de représentation et de récit. Même si l'objet disparaît, il y a d'autres façons de faire l'histoire. C'est le cas de l'abstraction formelle dans laquelle la peinture prend comme principe la forme et les relations entre les formes. Le début de l'abstraction remonte à une représentation géométrique et à une suppression de la perspective de l'objet extérieur, comme chez Gauguin et dans le cubisme. Cependant les formes *a priori* et les formes géométriques, la projection des formes mentales, comme dans : « La réflexion cubiste repose essentiellement sur la réduction de toutes les proportions et aboutit à des formes projectives primordiales, comme le triangle, le rectangle et le cercle¹⁴⁶ ». Autrement dit, chercher des formes *a priori*, des formes comme éléments d'un langage artistique, est une façon de nier le mouvement et la construction dans l'œuvre. D'ailleurs, la démarche cubiste, selon Klee, n'est pas nouvelle, car elle était déjà présente d'une certaine façon chez les maîtres de la Renaissance qui créaient l'œuvre à travers des mesures numériques : « la seule différence est que maintenant on tire du nombre les conséquences ultimes.¹⁴⁷ » Bien sûr, ce n'est pas la peinture de mémoire, car celle-ci est aussi une peinture en atelier dans laquelle la construction est un moyen. Ce que Klee entend par la construction, vu l'éloge qu'il fait de l'œuvre de Kandinsky, est donc une construction libre et spontanée et non une organisation logique de l'espace. C'est ce qui fait aussi, selon Klee, la différence entre Delaunay, qui a été conduit par une « nécessité logique et discipline » et Kandinsky, par le principe « d'art pure »¹⁴⁸. Ce n'est pas la construction comme moyen, mais plutôt la construction pour elle-même, comme fin, car « certaines époques antérieures s'étaient déjà distinguées au contraire par la prédominance de la construction, mais comme un échafaudage : moyen et non pas fin¹⁴⁹ ». Bien sûr un des soucis principaux chez Klee dans sa pratique, c'est d'être abstrait sans tomber dans le décoratif qui résulte d'un emploi figé de la ligne, de la symétrie entre formes et d'un rapport basée sur la nécessité et la régularité entre les formes. En outre, des notions comme la simultanité et la polyphonie plastique dans la création et perception de

¹⁴⁶ TAM, p.12

¹⁴⁷ TAM, P. 11

¹⁴⁸ TAM, p. 13

¹⁴⁹ TAM, p.10

l'œuvre d'art picturale sont primordiales. Car l'une des conséquences de ces notions de simultané et de polyphonie dans l'œuvre, est d'empêcher les éléments d'entrer dans un rapport discursif comme la langue et éviter ainsi la lecture de l'œuvre comme un texte. De plus, Klee affirme que l'œuvre est perçue dans le mouvement et le temps. Cependant, ce point, sur lequel Klee insiste, ne contredit pas la notion de simultanéité dans la perception de l'œuvre. Car la perception est conditionnée par la capacité humaine, par l'œil qui cherche des entrées, chemin à parcourir et durée temporelle sans pour autant considérer les éléments comme unités indépendantes; deuxièmement le mouvement insiste sur la continuité, la linéarité, et non la discontinuité. Or, la lecture exige des éléments organisés, codage et décodage. La simultanéité est absence de toute succession, de mouvement chronologique.

Mais Klee va critiquer le formalisme, l'abstraction formelle, par le biais de la critique de l'ornementation, et aussi les formes industrielles, géométriques. Klee le met en avant le rapport entre les formes lorsqu'il parle des deux sortes de structures et qu'il montre sa conception de la structure rythmique, surtout lorsqu'il travaille sur les procédés pour mettre une structure individuelle en mouvement afin, justement, d'ébranler et de bouleverser les rapports élémentaires entre les formes et de les empêcher de devenir langage et de créer ainsi une histoire, un récit. Les reproches de Klee envers le cubisme sont valables pour Kandinsky, avec la seule différence que le cubisme part de la Nature, alors que Kandinsky part de formes abstraites. « Le tableau présente finalement l'aspect d'une configuration de cristaux tranchant ou de pierres polies.¹⁵⁰ » Cette distinction s'avère fondamentale dans la mesure où elle montre qu'il critique le formalisme parce que le dynamisme lui fait défaut.

Deleuze distingue deux sortes d'abstractions. Il y a pour lui trois voies dans la peinture pour atteindre le chaos non-figuratif : l'abstraction formelle, l'expressionnisme abstrait et le figural de Cézanne et Bacon, voie médiane pour laquelle il manifeste un penchant. La première voie ou abstraction formelle « réduit au minimum l'abîme ou le chaos (...) elle s'élève au-dessus des données figuratives, mais elle fait aussi du chaos un simple ruisseau qu'on doit franchir, pour découvrir

¹⁵⁰ TAM, p.12

des Formes abstraites et signifiantes¹⁵¹ ». C'est que les formes abstraites appartiennent à un nouvel espace purement optique, qui ne peut se subordonner aux éléments manuels ou tactiles. Elles se distinguent seulement en effets de formes géométriques par la « tension ». Mais cette abstraction devient vite une langue et les formes qu'elle contient, des éléments d'une structure linguistique, phonèmes et morphèmes. A travers la construction de ces éléments, l'œuvre commence à raconter une histoire ; « il s'ensuit que la peinture abstraite élabore moins un diagramme qu'un code symbolique.¹⁵² » Ce code est digital, il fonctionne par une relation binaire. L'artiste pousse très loin l'élaboration d'un tel code proprement pictural, « l'alphabet plastique », dans lequel la distribution des formes et des couleurs peut se faire d'après les lettres d'un mot.

Il y a une autre voie dans l'abstraction mais elle sera, au début, dans *Logique de la sensation*, rejetée par Deleuze pour son extrémisme. Cette seconde voie, c'est l'expressionnisme abstrait ou art informel. Dans cette voie extrême, qui deviendra plus tard pour Deleuze, le néobaroque dans lequel « l'abîme ou le chaos se déploient au maximum ». Et « la géométrie optique s'effondre au profit d'une ligne manuelle, exclusivement manuelle. L'œil a peine à suivre. En effet, la découverte incomparable de cette peinture, c'est celle d'une ligne (et d'une tache – couleur) qui ne fait pas contour, qui ne délimite rien, ni intérieur ni extérieur, ni concave ni connexe.¹⁵³ » Cette peinture devient « une peinture catastrophe » et une peinture-diagramme. Même si Deleuze fait, plus tard, l'éloge de cette peinture de la catastrophe, il choisit néanmoins, dans *Logique de la sensation*, la voie de Bacon qui se trouve entre les deux et l'appelle le figural : présenter le chaos sans pour autant y plonger totalement, créer une tension entre la Figure et le chaos. Mais c'est plus tard et avec le néobaroque qu'il va choisir Pollock. Ici, Deleuze reste dualiste et essaie, nous l'avons dit, à l'instar de Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, de prendre l'art comme un pont entre la Figure (la forme, l'image) et le devenir.

Dans tous les cas, en assignant à l'art une fonction de représentation ou de récit, d'histoire et de langage, le principe de miroir se perpétue. Car cette association crée toujours un rapport entre l'œuvre d'art et un principe extérieur. En effet, la différence entre la fonction de représentation et celle du langage, que l'on attribue à

¹⁵¹ FBLDS, p.70

¹⁵² FBLDS, p. 4

¹⁵³ FBLDS, p. 68

l'art, n'est pas si différente que l'on pourrait le croire. Car dans les deux cas, l'œuvre renvoie à une essence transcendante que ce soit un objectif extérieur ou, bien au contraire, il reste immanent à l'artiste, mais toujours extérieur à l'œuvre d'art. L'œuvre est toujours un moyen de communication pour véhiculer une signification. Deleuze va critiquer les deux formes d'un point de vue théorique suivant les deux manières de penser : l'arbre et la structure. Dans l'arbre on cherche sens dans les racines, les sources et l'origine ; dans la structure, le modèle est immanent.

3-La ligne: histoire d'un concept

Dans sa critique du livre de Mireille Buydens, *Sahara, l'esthétique de Deleuze*, Villani s'obstine à concevoir la possibilité d'une esthétique deleuzienne, et d'une esthétique en général, sans recours au concept de la forme : « Mais fonder l'esthétique de Deleuze sur une primauté du virtuel sur l'actuel, du transcendant sur la forme, faire de la forme un "pis-aller", voilà un mauvais départ. Deleuze, lorsque je lui avais soumis le problème, s'en était vivement démarqué.¹⁵⁴ » Villani fait ainsi de la forme le fondement de la possibilité de toute esthétique. Car l'esthétique, selon lui, ne peut être fondée sur une conception de la forme comme contingent. Pour étayer cette idée, il argumente en citant les noms de Kandinsky et Klee, pour, bien sûr, démontrer l'impossibilité d'une telle esthétique : « Kandinsky et Klee, avec des vocabulaires opposés, ayant démontré que l'art repose sur la nécessité de la forme.¹⁵⁵ » Cette affirmation précipitée ne prend en considération ni l'œuvre de Deleuze et tous les concepts qu'il a créés (Figure, heccité, pli, rhizome, multiplicité, etc.) pour s'affranchir de la forme, ni l'œuvre et les textes de Klee.

Or, dans la disparition de la forme, ce n'est pas le chaos qui s'installe, ni le néant. Le virtuel chez Deleuze n'est pas un néant, mais une ligne qui naît du fond chaotique, qui se distingue du fond sans que le fond s'en distingue. Le premier acte de l'esthétique nomade, c'est d'en finir avec l'hégémonie de la forme, de l'image, dans la création artistique, la réflexion théorique et toutes les considérations esthétiques, et de s'en libérer comme principe de l'art. Pour mettre fin à l'emprise

¹⁵⁴ VILLANI A., « De l'esthétique à l'esthétique : Deleuze et la question de l'art », in *Gilles Deleuze, Héritage Philosophique*, coordonné par Alain Beaulieu débats, puf 2005 1^{ère} édition. p.104-105.

¹⁵⁵ *Ibid.* p.104-105

de la forme, il fallait trouver bien entendu un autre concept, il fallait recourir à d'autres notions qui puissent dévoiler l'essence de l'art, sans rabattre l'œuvre à des principes, objectifs ou transcendants, qui supposent de lui donner une légitimation. Ils réduisent ainsi l'œuvre à un discours, lui enlèvent son caractère événementiel et font de l'art un barrage au devenir. Le nouveau concept proposé est la ligne nomade. Elle remplace la notion de forme, sans l'exclure pour autant, et libère ainsi l'art de sa consignation à la fonction de représentation ou de langage. Ce que confirme déjà Deleuze dans *Différence et répétition* : « En renonçant au modelé, c'est-à-dire au symbole plastique de la forme, la ligne abstraite acquiert toute sa force et participe au fond d'autant plus violemment qu'elle s'en distingue sans qu'il se distingue d'elle.¹⁵⁶ »

Toute l'œuvre, la pratique et la réflexion esthétique de Klee et de Deleuze résident dans ce point capital, à savoir s'émanciper de la notion de forme (et d'image) dans toute pratique artistique et tout développement théorique, et d'aborder l'art à partir du concept de la ligne nomade, une ligne abstraite et courbe qui va à l'infini. Car la ligne est un concept qui conjure la métaphysique, c'est-à-dire l'image et la forme en tant que substances qui essentialisent et réduisent le devenir et la différence à la différenciation formelle, et il permet d'aborder l'œuvre d'art à partir de sa singularité comme capture de forces. Il fallait libérer l'œuvre de sa soumission vis-à-vis de l'objet et du langage pour faire place à la ligne qui dépasse les dualités et les oppositions antithétiques, non pas en créant une synthèse, mais en les traitant comme multiplicité. On échappe ainsi à tous les concepts qui assignent une fonction externe à l'art, surtout dans la peinture, en tant qu'imitation, représentation, expression et langage. On évite le recours aux notions d'originalité, d'influence, à la biographie de l'artiste ou à la description formelle de l'œuvre, pour faire place à une autre approche, qui s'appuie sur la manière dont un art, une période ou un artiste se sert et met en œuvre des lignes, ou plis, pour en faire une ligne différente. Il y a toutes sortes de lignes : « Types de la ligne impériale : la ligne rectiligne égyptienne, la ligne organique assyrienne (ou grecque), la ligne englobante chinoise, supra-phénoménale.¹⁵⁷ » Mais chaque culture et agencement sont différents des autres dans leur manière de traiter la ligne. Comme le Baroque selon Deleuze, dans lequel il y a des plis qui viennent de partout, de l'Orient, de la Grèce, des lignes

¹⁵⁶ DR, p. 44.

¹⁵⁷ MP, p.620.

romaines, gothiques, etc., mais qui pousse les lignes, les courbe et les recourbe les plis et les mène à l'infini.

Malgré son discours sur le fait qu'il ne se soit jamais soucié de dépasser la métaphysique, néanmoins toute l'œuvre esthétique de Deleuze est un combat contre les concepts hérités de la métaphysique, et le concept de forme est au cœur de ce combat. Toute l'analyse de son œuvre nous montre et nous fait dire qu'il a toujours cherché de nouvelles notions, loin d'un passé chargé de métaphysique, pour éviter le recours aux notions d'image et de forme dans l'approche de l'art, de l'œuvre d'art et de la pensée en général. Il se sert d'abord du concept de la Figure (F majuscule) puis il passe au concept de la ligne et du pli, outre l'heccéité, la multiplicité, la carte, etc. Cependant dans son livre sur Bacon, *Logique de la sensation*, cette ligne est plutôt, passive et assume une fonction négative, elle fait contour, divise et distingue deux espaces : la Figure et l'aplat, le lisse et le strié. Dans *Mille Plateaux*, la ligne abstraite naît, mais en étant liée et couplée à d'autres notions établies en ayant recours à des oppositions, pour désigner l'art nomade comme un concept parmi d'autres. Même s'il s'agit déjà d'un concept plastique central, il n'a pas encore une place prééminente. C'est plus tard, dans *Le Pli, Leibniz et le Baroque* que Deleuze fait de la ligne, du pli ou du trait un concept opératoire, afin d'aborder non seulement l'art d'une période, le baroque, mais aussi de toute une culture. Il crée ainsi un rapport entre la philosophie, la peinture, l'architecture et la musique. Dans la peinture, la composition musicale et l'écriture, tout est question de ligne, il n'y a pas de différences considérables entre ces pratiques artistiques, parce que : « Ces activités se distinguent par leurs substances, leurs codes et leurs territorialités respectives, mais pas par la ligne abstraite qu'elles tracent, qui file entre elles et les emporte vers un commun destin.¹⁵⁸ »

On a souvent parlé de la linéarité chez Klee, mais on a toujours tendance à la présenter comme une nouvelle conception de la forme, comme une forme linéaire. La ligne, chez Klee, n'est pas une technique ou un style, mais d'abord un concept. Elle ne peut être réduite au tracé, au dessin. Sinon il ne serait pas différent des classiques chez lesquels le dessin prévaut aux couleurs justement parce qu'il délimite la forme. Ce ne serait pas différent de la classification de Wölfflin qui, nous le verrons plus tard, identifie la ligne et la forme bien démarquée. Ainsi on élude la

¹⁵⁸ D, p. 89.

ligne comme concept principal, érigé pour contrecarrer la notion de forme. Chez Klee, en revanche, la ligne est dès le « début » un concept plastique et ontologique. Bien que la ligne soit chez Klee un concept, et qu'il conçoive l'Etre par ce concept, il reste néanmoins étroitement lié, dans ses premières œuvres, au dessin. Mais plus tard, après sa rencontre avec Delaunay et surtout après son voyage en Tunisie, le concept de la ligne se libère de son lien avec le tracé, le dessin, pour devenir l'habitable de la force, et il s'identifie au mouvement dans le tracé, la gradation des tonalités, la lumière, et les rapports de couleurs. Cette précision du concept de la ligne se manifeste plus tard dans sa pratique picturale. Cependant, la technique n'est que la conséquence de ce concept et c'est ce qui explique pourquoi Klee n'a d'abord pas su comment appliquer le concept de la ligne à la couleur, ou, ce qui revient au même, mettre les couleur en mouvement, et c'est ce qui explique la « découverte tardive » de la couleur par Klee. Cela ne peut être expliqué que par une recherche d'un moyen d'investissement du concept de la ligne dans la couleur même : « il faudrait que je pense à un genre de technique qui permette de rendre mainte idée linéaire, de parvenir à l'expression en sauvegardant son originalité.¹⁵⁹ » La ligne chez Klee n'est pas un tracé, elle n'est pas un élément matériel, mais un moyen idéal, l'élément originel de la forme ; elle est un devenir-forme : « Le linéaire pur demeure dans le domaine de l'idée. Le chemin signifie temps, alors que la surface est davantage perceptible en un moment.¹⁶⁰ » Les moyens d'expression chez Klee ne sont pas la forme, mais plutôt les éléments de la forme : la ligne, la lumière et la couleur comme insistance opératoire. La création artistique se dirige chez Klee dans diverses directions, il multiplie les expériences pour mettre fin à la domination de la notion de forme dans l'art pictural et faire travailler la ligne. Klee détourne l'art de la forme vers l'élément fondamental de la forme, à savoir la ligne. La forme est l'effet du mouvement, de la ligne ; elle est l'effet de sa spatialisation ; elle est un mode de la ligne. Ainsi, la forme devient ce qui empêche l'artistique, à savoir la notion de ligne, de mouvement, de se dévoiler. C'est la ligne qui remplace donc la forme. La ligne est l'essence de l'art, le spirituel dans l'art. Klee est d'abord linéaire ; c'est sur ce terrain qu'il a livré le plus âpre combat, car c'est là qu'il trouve ce qu'il nomme son « moi crispé ». Cela l'empêche de réaliser ce qu'il pressent

¹⁵⁹ NAUBERT-RISER Constance, *La création chez Paul Klee*, étude de la relation Théorie-praxis de 1900-1924 / Paris , éditions 1978 Klincksieck et université d'Ottawa.

¹⁶⁰ *EPC1*, P. 340

de sa propre exigence : considérer l'œuvre comme création, ou mettre en mouvement sa volonté de forme, le devenir-forme. Son objectif dans les travaux effectués d'après nature est la découverte de la ligne active et la recherche d'autonomie de la ligne. La principale difficulté de sa ligne se situe dans le passage de l'étude d'après nature à l'œuvre et dans les travaux qui n'ont pas été créés d'après nature. Pendant ses années d'apprentissage, un certain expressionnisme de la ligne représentait une autonomie apparente des moyens, il est resté pour Klee la seule façon d'introduire l'unité dans une œuvre.

Cette fonction du mouvement comme ligne, nous la trouvons chez un seul parmi les classiques, Léonard de Vinci, au sujet duquel Klee trouve qu'il se distingue dans un style noble. Nous trouvons également chez Wölfflin cette conception de la ligne comme principe d'un style linéaire qui a été répandu surtout au XVI^e siècle. Cependant la ligne chez Wölfflin est totalement à l'opposé de la ligne nomade, c'est une ligne classique, organique. Car cette ligne fait contour et délimite franchement les objets, les sépare rigoureusement les uns des autres, « la ligne se voit déclassée en forme limitatrice.¹⁶¹ La linéarité exprime dans ce cas une vision dans laquelle la ligne sépare une forme d'une autre. La ligne crée une valeur tactile, mais dans un tout autre sens, comme une absence de mouvement, renvoyant à une structure immobile, suivant l'exemple de la sculpture. La ligne est, dans ce cas, un principe et non un concept.

C'est Worringer qui en a fait un usage original, en tant que ligne gothique et concept clé pour la définition du style gothique. La ligne gothique chez Worringer, bien qu'elle soit abstraite, est dépourvue d'une représentation spatiale, elle ne renvoie pas à un contour géométrique mais occupe une place médiane entre deux pôles ou principes, les deux styles artistiques : l'abstraction et l'*Einfühlung*. Ces deux principes trouvent leur origine et leur explication dans la psychologie des peuples. Les expressions artistiques, dont les deux extrémités, l'abstraction et l'*Einfühlung* (empathie, ou encore « communication intuitive avec le monde¹⁶² ») expriment, selon Worringer, deux attitudes de l'homme dans le monde envers ses événements. Reste que cela ne veut pas dire que Worringer identifie l'imitation et l'*Einfühlung*, mais cette polarisation des principes va lui permettre d'adopter la

¹⁶¹ WÖLFFLIN, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*. Traduit par Claire et Marcel Raymonet, édit. Borionne 1984., p. 22.

¹⁶² WORRINGER W., *Abstraction et Eifuhlung*, p. 6

position médiane, dans laquelle l'*Einfühlung* se manifeste à travers l'abstraction, la ligne et l'art gothique. Ceci, afin de donner une originalité à l'art nordique. Worringer fait une différence entre le réel et le naturel. Ce dernier exprime l'essence de la vie, la vitalité de la Nature. L'art de l'*Einfühlung* a comme principe le naturel et non pas le réalisme, qui s'identifie à l'imitation, cela n'empêche pas Worringer d'avoir une conception représentative de l'espace. Cet *Einfühlung* nous le trouvons également chez Franz Mark dans sa sympathie envers les animaux. Ces deux notions d'Abstraction et d'*Einfühlung*, qui remontent déjà à Lipps et Riegl¹⁶³, reflètent le niveau d'évolution d'un peuple ou d'une sensibilité culturelle. L'abstraction selon Worringer, se référant à Schopenhauer, exprime, malgré l'évolution, un état psychologique d'anxiété métaphysique, en l'occurrence de l'Orient, envers les phénomènes de la Nature et la considération de l'existence ici-bas comme illusion, mirage. Car l'attitude de l'homme envers le monde, l'univers et ses phénomènes suivant cet état, est conditionnée par le sentiment de peur et d'inquiétude. Par contre, l'homme dans l'état d'*Einfühlung*, est dans une attitude de confiance et d'acceptation du changement et du devenir. Le courant de l'abstraction maîtrise son inquiétude et son angoisse sur les phénomènes changeants du monde, en les transformant en des formes géométriques figées et bien déterminées (dont le symbole est la pyramide), comme on le voit dans l'art égyptien ou l'art populaire. Tandis que dans l'*Einfühlung*, la confiance de l'homme en lui-même le pousse à entrer en symbiose avec le monde et à créer une unité comme c'est le cas dans l'art grec ou l'art de la Renaissance, qui s'appuient sur la représentation spatiale ; Worringer le définit comme l'expression et l'acceptation de la vitalité de la vie comme devenir.

Ces deux principes ne sont pas historiques, mais, nous l'avons dit, appartiennent à la psychologie de l'art, à partir de laquelle on peut aborder toutes les créations artistiques de l'homme¹⁶⁴. En ce qui concerne l'art gothique, Worringer confirme qu'il ne renvoie pas, en tant que composition de deux principes, au gothique historique, mais à une harmonie de principes. Même la ligne gothique avait une double fonction. Elle traduisait une angoisse et un désordre. Mais elle les corrigeait en manifestant une puissance vitale idéale. La définition de l'art se place dans ce positionnement de l'homme envers la Nature. Même s'ils sont deux pôles antithétiques, opposés, cela ne veut pas dire pour autant qu'ils sont inconciliables.

¹⁶³ Voir l'intro de Dora Vallier pour *Abstraction et Einfühlung*,...

¹⁶⁴ WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung*...

L'exemple le plus flagrant de cette convergence se manifeste dans le style gothique, qui à travers une ligne courbe abstraite, dévoile l'organique par sa courbure menée à l'infini. La ligne gothique associe les deux pôles et réconcilie l'Abstraction avec l'*Einführung*. La ligne gothique est une ligne courbe abstraite, qui va vers le haut à l'infini ; une mélodie infinie de la ligne de l'ornementation. « C'est un fantastique linéaire comme dans l'ornementation primitive, c'est la ligne géométrique abstraite qui est chargée d'exprimer les intentions artistiques ; elle ne contient aucune expression organique, et pourtant, elle est entièrement vivante »¹⁶⁵. La ligne gothique exprime une beauté organique parce qu'elle correspond à notre sensation organique. En général, aussitôt que nous prenons conscience d'une ligne, nous revivons involontairement en nous le processus de sa création. La ligne d'ornementation primitive et géométrique est morte et inexpressive, alors que la ligne organiquement déterminée contient la beauté de l'expression, la puissance de l'expression : « Si nous fermons les yeux après avoir considéré un produit de l'ornementation septentrionale, il ne nous reste en écho que l'impression d'une mobilité immatérielle, sans fin.¹⁶⁶ »

C'est cette ligne gothique, devenue nomade, abstraite et expressive à l'origine chez Deleuze, qui constituera la base de la création artistique. La ligne gothique, nomade, ne sera pas une conciliation de deux principes, mais c'est elle-même, en tant que tel, qui est la ligne nomade, à l'origine et dès l'origine. Car chez Worringer, cette ligne est secondaire et dérive de la fusion de deux principes sollicités. Elle trouve son contraire à la fois dans la ligne organique (assyrienne ou grecque) et la ligne géométrique. En outre, la ligne chez Worringer est idéalité, puissance d'ordre ; à l'inverse, elle deviendra chez Deleuze une expression du chaos, puissance du chaos qui entraîne toute forme, la puissance du devenir-animal qui défait la figure humaine, la mise en catastrophe de l'espace figuratif.

4-Le concept de la ligne nomade

Le recours au concept de la ligne nous libère de l'emprise de toutes les notions qui essentialisent et substantifient la culture et, en l'occurrence, l'art. La ligne est une fonction opératoire qui conjure le risque de la substantialisation de l'art lorsque il recours à des notions comme la forme et l'image. Elle dépasse la dualité

¹⁶⁵ WORRINGER W., *L'Art gothique*, p. 69

¹⁶⁶ WORRINGER, W., *L'Art gothique*...p. 86

forme-fond, figuratif-abstrait. Deleuze précise dès les premières phrases de son œuvre *Le Pli, Leibniz et le Baroque* que « Le Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait.¹⁶⁷ » Ceci afin d'éloigner toutes tentatives d'essentialisation du Baroque, que ce soit par la détermination historique dans le temps et l'espace, ou la fixation de certaines caractéristiques stylistiques formelles. Le Baroque « ne cesse de faire de plis. Il n'invente pas la chose.¹⁶⁸ » Tout au long de ce livre, nous constatons que Deleuze se sert des termes : pli, ligne et trait dans le même sens, et que tous ces termes sont synonymes et interchangeable. Deleuze se sert des termes de trait et ligne à la place de pli à plusieurs endroits et pour plusieurs occasions. Dès l'entrée, il précise que le Baroque renvoie à un pli, c'est un trait, il assimile ainsi trait et pli : « le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini.¹⁶⁹ » Puis lorsqu'il compare les différentes lignes (la ligne baroque, d'Orient et grecque), il fait du pli une multiplicité de lignes qui viennent de partout pour en faire une ligne menée à l'infini. C'est une ligne constituée des plis qui viennent de partout, de l'Orient, de la Grèce, il y a aussi une « une ligne venue de l'Islam.¹⁷⁰ » Il nous montre que la ligne est un mode et qu'il existe différents types de ligne, et ainsi il entrevoit la possibilité de son extension, la création d'une ligne nomade. « Pourtant, qu'est-ce qui fait que la ligne baroque est seulement une possibilité d'Hantaï ? C'est qu'il ne cesse d'affronter une autre possibilité, qui est la ligne d'Orient.¹⁷¹ »

Mais ce qui fait qu'il privilégie plutôt le terme de pli aux deux autres, c'est qu'il l'extrait des textes de Leibniz pour en faire un concept et faire ainsi coïncider le texte de Leibniz et l'art baroque. La conception du pli renvoie, de surcroît, plutôt à une ligne courbe qui va à l'infini et crée des figures, sans avoir de frontières et de limites franches, de ruptures avec d'autres Figures. Le plus important c'est que le pli permet de concevoir l'univers comme univocité virtuelle, comme tissu de plis, symbolisant l'univocité de l'Etre, et ne cesse de faire des plis à l'infini. Mais ce qui fait du terme pli, ou de la ligne, un concept primordial, c'est qu'il est extensible. Il n'est pas spécifique au domaine de l'esthétique, mais il peut dépasser un domaine pour en réunir plusieurs ; il lie l'ontologie, la philosophie aux styles artistiques. La

¹⁶⁷ *Le Pli*, p.5

¹⁶⁸ *Le Pli*, p.5

¹⁶⁹ *Le Pli*, p.5

¹⁷⁰ *Le Pli*, p.52

¹⁷¹ *Le Pli*, p.50

fonction est une ligne, non seulement dans l'art mais aussi dans la Nature, l'homme et la pensée. Car la fonction est un mouvement créateur. Il y aurait donc une ligne qui passe exactement suivant le pli, elle réunirait toutes sortes de domaines, et des créateurs de tous genres : architectes, peintres, musiciens, poètes, philosophes.

Nous avons privilégié la ligne aux dépens du terme de pli, afin de l'assimiler à la ligne chez Klee, qui a forgé ce concept spécifiquement pour et à partir de son expérience picturale. Car Klee arrive aux mêmes résultats, par ses moyens et dans un langage plus concret, lié directement à son expérience picturale. L'art n'a pas pour objet la forme, « l'objet », mais le devenir-forme, la création de formes, l'acte de création lui-même. Cet acte est ligne, devenir, mouvement, pliage. Ce n'est pas la forme mais la mise en forme comme fonction ; le processus de création de formes. « Nous ne cherchons pas la forme, mais la fonction. Là aussi, nous cherchons à respecter la règle de la précision : connaître le fonctionnement d'une machine, c'est bien, mais connaître celui de la vie, c'est mieux. La vie crée et enfante. La machine usagée aura-elle un jour des enfants ?¹⁷² » Donc la fonction ici s'identifie à la Vie qui ne cesse de créer et recréer à l'infini sans épuisement. Le devenir-forme ne renvoie pas à une forme comme fin, mais au devenir lui-même. La forme n'est pas le but ni l'objectif du devenir, ce n'est pas la fin du processus, mais l'expression d'un désir immanent au devenir-forme. « La voie est essentielle ; elle définit le caractère tantôt inachevé et tantôt complet de l'œuvre. La mise en forme détermine la forme ; elle lui est donc supérieure.¹⁷³ » Nous pouvons citer abondamment des phrases où Klee nous montre que la ligne est un concept idéal ou, selon les traductions, une notion conceptuelle. Pour bien clarifier le concept de la ligne, et le distinguer d'autres emplois non-purs, pour nous montrer que la ligne n'est pas un tracé et ne se confond pas avec la délimitation hermétique de la forme, Klee identifie ligne et mouvement. Il considère la ligne comme mouvement de création et de disparition de la forme : « la ligne comme représentation du mouvement.¹⁷⁴ » C'est pourquoi il identifie la ligne au temps, non-chronologique, en tant que devenir, pour lui : « le facteur temps intervient dès qu'un point entre en mouvement et devient ligne. Seul le point mort est intemporel.¹⁷⁵ » Il parle aussi des lignes de la Nature, et considère les choses,

¹⁷² ENI2, p.59.

¹⁷³ EPC1, p.169.

¹⁷⁴ ENI2, p.7.

¹⁷⁵ EPC1, p. 37.

objets et phénomènes de la Nature, qui résultent du mouvement, comme des lignes dans la Nature ; l'artiste qui imite la Nature, le monde ou l'objet, imite les lignes de la Nature. Les lignes sont aussi des mouvements du sujet en train de sentir. Les sensations sont des mouvements, des lignes qui entraînent le sujet dans un mouvement chaotique. Les lignes sont des plis, où qu'elles soient dans l'art, la Nature, la pensée ou la matière : « on peut se représenter dans ce cas les lignes de l'attaque qui se produit sur la matière. Mais cette action n'a pas besoin d'être si brutale : une matière peut, au cours de sa croissance, de son devenir, s'adapter progressivement à un concept de vie, s'y conformer, tant qu'elle est encore tendre et malléable.¹⁷⁶ » Lorsque Klee parle du rapport entre la ligne et la surface, il se sert de la notion de ligne et l'oppose à la forme : « la massivité plane est l'élément où l'œil ne perçoit plus la notion de ligne.¹⁷⁷ » Parce que la surface aussi est constituée de lignes, elles sont devenues formes, lignes passives, dont l'énergie fait défaut. La notion veut dire ici l'énergie dont la ligne est chargée, car la ligne est mouvement, énergie, c'est pourquoi elle est une notion et non pas un tracé. Ce ne sont pas toutes les lignes qui conservent la notion de la ligne. Il y a des lignes actives et des lignes passives, des lignes dynamiques et des lignes statiques, et c'est le rapport entre les lignes qui les détermine comme actives et passives, dynamiques et statiques.

Chez Deleuze aussi il y a toutes sortes de lignes : ligne segmentarisée ou molaire, ligne moléculaire et ligne de fuite. C'est cette troisième ligne que nous citons comme ligne nomade. La première renvoie aux formes et dépend des machines binaires, dichotomiques, la deuxième aux Figures (forme en devenir), mutantes et non « surcodantes », mais la ligne de fuite : « a l'air de surgir après, de se détacher des deux autres (...) Pourtant, d'une autre façon, cette ligne est là de tout temps, bien qu'elle soit le contraire d'un destin : elle n'a pas à se détacher des autres, elle serait plutôt première, les autres en dériveraient. En tout cas les trois lignes sont immanentes, prises les unes dans les autres.¹⁷⁸ »

Une ligne est d'abord une fonction. Mais la fonction n'est pas un attribut ou une caractéristique d'une substance, elle est vie avant tout organe, mouvement avant toute forme. La fonction, c'est la mise en forme qui renvoie à une origine transcendante. Pour Klee, « les phénomènes élémentaires de la vie ont de par leur

¹⁷⁶ ENI2, p. 49.

¹⁷⁷ ENI2, p.13

¹⁷⁸ D, p.152

nature une existence dont ils tirent leur origine ; leur essence correspond à une fonction exacte, définie par rapport à Dieu (s'il est encore permis de l'appeler par ce nom) par son jugement, l'homme arrive à s'en approcher, "à une proximité merveilleuse" ou "encore à une certaine distance", selon le critère employé. Quoi qu'il en soit, les limites s'imposent rapidement.¹⁷⁹ » Plus tard, nous nous attarderons plus longuement sur cette origine qui renvoie à un chaos virtuel situé dans l'âme. C'est ce que confirme Spiller dans son introduction pour les écrits de Klee : « Les fonctions sont de nature purement intellectuelle.¹⁸⁰ » C'est d'ailleurs l'opinion de Deleuze : « le Baroque, remplace la matière, et la forme (les forces primitives étant celles de l'âme)¹⁸¹ ». La ligne dans l'œuvre est la fonction, la mise en forme. Le rapport de la ligne à la fonction est clair chez Klee : c'est à partir de la ligne que la forme se crée et apparaît. La ligne est la mise en forme même, le devenir-forme. Elle ne devient forme que lorsqu'elle ralentit ou fait une pause, quand elle devient statique ou plutôt lorsque le mouvement devient perceptible. La ligne est la mise en forme, un principe de dynamisme, ce qui veut dire qu'elle est un processus, un chemin : « Encore une fois, ce n'est pas de forme qu'il s'agit, mais de création de forme ; non pas de forme, phénomène, mais forme en devenir, genèse.¹⁸² » La mise en forme, selon Klee, est le processus même de la création artistique, qui se déclenche à partir d'un besoin de transformer le mouvement qui anime un artiste, et le pousse à réaliser une œuvre d'art, jusqu'au mouvement qui anime le spectateur, le mouvement par lequel le spectateur recrée l'œuvre. L'essence de l'art et son objet sont ce mouvement même et le début de l'acte créateur, qui perd toute importance car il est mené à l'infini. « Tout d'abord, le phénomène de la mise en forme : mise en forme par rapport et en relation avec l'impulsion créatrice, mise en forme au sens d'ensemble de conditions vitales, déploiement des forces depuis le déclenchement mystérieux jusqu'à la réalisation du but recherché. Ce phénomène était déjà perceptible dans le tout premier acte avec la création, au moment où la forme commençait à se réaliser dans le détail (la structure).¹⁸³ » La ligne est fonction opératoire, parce que justement elle fait et défait les formes comme des substances. La ligne n'est pas autre chose qu'une fonction opératoire, et ne peut pas être forme,

¹⁷⁹ *ENI2*, p. 59

¹⁸⁰ *ENI2*, Introduction p.47

¹⁸¹ *Le Pli*, P. 50

¹⁸² *ENI2*, p. 43

¹⁸³ *EPC1*, p. 169

même si elle est courbe et fuyante. Le trait, la ligne comme concept, est la négation de l'essence et de la vérité comme signification externe au mouvement créateur : « le chemin qui mène à la forme a une importance supérieure au but, à l'aboutissement de cette voie.¹⁸⁴ » Cependant chez Klee le but, la forme, ne doit jamais être atteint, cela signifierait la mort de la ligne. Il insiste sur le fait qu'il faut rester toujours sur le chemin, ne pas le quitter, et que le trajet ne doit jamais aboutir à la forme.,

On ne doit pas réduire la ligne à la linéarité pour en faire une conception différente de la forme¹⁸⁵. En fait, il y a dans l'esthétique nomade, une nouvelle conception de la forme, mais cette conception est liée au concept de la ligne à partir de laquelle la forme est engendrée et dont la forme est une certaine actualisation de la ligne. La ligne est avant tout un concept. Et c'est ce que veut dire Klee quand il l'a considère comme élément idéal ou conceptuel. Elle est abstraite, affaire de distance ; elle est immanente au tracé, à la lumière, la couleur et la forme ou plutôt « la Figure ». Klee décompose la forme en éléments originels. Il y a, nous l'avons dit, trois éléments qui constituent des éléments idéels de la peinture. Il y a, en premier lieu, la ligne, c'est l'élément originel, essentiel, car elle peut exister et créer des formes sans avoir recours aux autres éléments, elle est la substance unique mais virtuelle. Ensuite, il y a la tonalité qui ne peut absolument pas exister sans la ligne, puis la couleur, qui ne peut, elle aussi, exister sans les deux autres : la ligne et la lumière. La ligne est ainsi un concept et un moyen pictural par excellence. Klee considère la tonalité (la lumière) comme poids, et la couleur comme qualité. La couleur est considérée comme qualité depuis l'Antiquité. Déjà Aristote considérait la couleur comme qualité, qui est accident, instable et advient à une substance. C'est pourquoi Aristote excluait la possibilité d'une science de la couleur. Le poids est également un moyen, attribut d'une substance¹⁸⁶. Mais la question qui se pose est la suivante : de quelle substance le poids et la qualité sont-ils des attributs ? Bien sûr ce ne sont pas les attributs de la forme, car ces deux attributs forcent la ligne à devenir contour ou à s'ouvrir au cosmos. Ce sont des attributs et modes d'actualisation de la ligne. Donc il n'y a qu'une substance et elle ne serait que ligne. Elle est force, énergie et flux de la vie qui est l'essentiel, car la couleur et la tonalité (lumière) ne sont là que

¹⁸⁴ *EPC1*, p. 169

¹⁸⁵ BUYDENS M., *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, Librairie philosophique, J. VRIN « Pour Demain », 1990.

¹⁸⁶ ROQUE G., *Art et science de la couleur*, éd. Gallimard, Paris, 2009, p. 24

pour faire de la ligne une forme ou à l'inverse mettre la ligne en mouvement et ainsi l'empêcher de faire contour et de devenir forme. Cet ordre hiérarchique des moyens requiert une grande importance ontologique. Nous pouvons faire une comparaison, avec une certaine réserve et précaution pour ne pas confondre les deux registres, entre les moyens de la peinture et la conception ontologique de l'Etre, chez Deleuze et Klee. Nous trouvons ses origines dans l'ontologie spinoziste de l'Etre : une seule substance, l'Etre univoque (une ligne), deux attributs, virtuel et actuel (noir et blanc) et une infinité de modes (toutes les couleurs)¹⁸⁷. Bien entendu il faut prendre la substance, en ce qui concerne Klee et Deleuze, comme une énergie, un flux de vie non-organique. Nous constatons que Klee considère les objets de la Nature, les phénomènes, comme des lignes créées par la Nature. Ce qui nous permet de considérer qu'il veut dire par ligne, outre le fait qu'elle soit un élément de la forme, le mouvement ou le devenir par lequel les objets, les formes et les images naissent et disparaissent : « il existe donc à coup sûr des lignes par opposition à des surfaces et des volumes. Et combien de choses la ligne signifie-t-elle encore ! Courant dans le lointain. Pensée. Trajectoire. Attaque. Epée, piqure, flèche, rayon. Tranchant du couteau. Ossature. Charpentier de toute forme : la perpendiculaire.¹⁸⁸ » Pour bien saisir les moyens de la forme, et donc l'essence de l'art, le concept du virtuel chez Bergson et Deleuze peut nous être utile. Ce sont des éléments virtuels qui s'actualisent dans l'œuvre en devenant espace, en se structurant. La ligne peut s'actualiser dans le tracé et les contours des formes et des espaces d'une couleur, ainsi pour le reste des autres moyens. Lorsque Klee qualifie ces moyens de conceptuels ou d'idéels, cela veut forcément dire virtuels car, comme nous le verrons, le concept et l'idée renvoient, surtout en ce qui concerne la Nature, au virtuel. La ligne s'identifie à la substance en tant qu'énergie, que devenir virtuel, dans le sens « Bergson-deleuzien ». Nous pouvons constater cela dans l'exemple de la feuille donné par Klee. Comme fonction dans la nature, Klee précise que « le nerf de cette création formelle est de nature linéaire¹⁸⁹ ». Partant d'un point, la graine, un mouvement éclo, c'est la ligne. Cette ligne se ramifie, mais la ramification peut mener à la naissance d'une forme qui épuise l'énergie et la fait se dissiper. La tige centrale est chargée d'une énergie particulière, elle produit le plus grand nombre

¹⁸⁷ SPINOZA, œuvre III, traduit par Charles Apuhn, Paris, éd. Flammarion, 1965.

¹⁸⁸ *EPC1*, p. 301

¹⁸⁹ *ENI2*, p. 29

possible de ramifications. Mais ces ramifications de la feuille mènent à un certain affaiblissement de l'énergie originelle, dont la ligne originelle, la tige, est chargée. C'est ici, dit Klee, que la notion de la ligne n'est plus perceptible : « les éléments sont petits à donner le vertige et ne sont plus perçus comme énergies linéaires mais comme éléments de la surface.¹⁹⁰ » Il faut donc concevoir la ligne, comme Klee vient d'insister, en tant qu'évolution, non pas comme résultat dans son point ultime, mais devenir, ligne d'évolution, mouvement, processus. Comme la croissance de la graine lorsqu'elle devient arbre, le devenir-arbre de la graine : « La croissance est un mouvement progressif de la matière par néoformation sur une base qui ne bouge pas. Dans le domaine terrestre, le mouvement a besoin de l'énergie. Il en va de même pour le trait, la ligne et les autres éléments de la création que nous connaissons comme la surface, le ton, la couleur, etc.¹⁹¹ »

Le concept de la ligne se définit d'abord par son caractère dynamique, par le fait qu'il exprime la fonction, le processus, l'opération et le chemin ; la voie de la création prend la supériorité sur les formes créées. La forme se définit par son caractère statique, figé, mort et fixe. Or la ligne est toujours vivante, en promenade permanente, comme l'acte de parcourir. Klee s'appuie, pour sa conception de la ligne, sur un postulat simple, à savoir le mouvement, ou philosophiquement parlant le devenir, dans l'univers. Puisque l'art et la Nature sont parallèles et que les mêmes forces agissent dessus, la ligne en peinture est synonyme de mouvement dans la Nature, de devenir dans l'univers : « Dans l'univers aussi le mouvement est donné préalablement à tout. C'est pourquoi la ligne est préalable à tout.¹⁹² » La ligne est le mouvement du point fatidique, comme le mouvement dans le chaos de l'univers. La ligne exprime une puissance du devenir, elle est, elle-même, la différence, elle remonte du fond à la surface et fait de la forme un événement. La ligne c'est le matériau-force.

¹⁹⁰ *ENI2*, p.8

¹⁹¹ *ENI2*, p.3

¹⁹² *TAM*, P37

5-Le diagramme

La notion de diagramme dans l'art est développée par Deleuze à partir d'une notion abordée par Bacon lorsqu'il parle de sa pratique, en vue d'une application à l'analyse de ses œuvres ; mais aussi chez Foucault dans sa méthode concernant les formations discursives et non-discursives. Deleuze va même qualifier sa méthode de « diagrammatique ». Nous constatons d'emblée que cette conception de diagramme coïncide avec le concept de ligne, et de pli plus tard, que Deleuze développera dans *Mille Plateaux* et *Le Pli, Leibniz et le Baroque*. Si nous définissons la ligne comme une fonction abstraite, un pur devenir, une mise en forme (*Gestaltung*), un habitacle d'énergie, comme la définit Klee, nous constatons facilement qu'elle coïncide avec la notion de diagramme. Deleuze se pose la question : qu'est ce qu'un diagramme ? Deleuze le définit au sujet du rapport des deux formations chez Foucault, l'énonçable et le visible, Deleuze répond : « c'est l'exposition des rapports de forces qui constitue le pouvoir.¹⁹³ » Mais le diagramme est défini, en ce qui concerne l'art, dans *Logique de la sensation* comme une fonction picturale qui a pour fonction d'empêcher les images et les formes d'avoir un rapport avec l'extérieur, l'objet, ou entre elles. Ce sont les traits et les taches insignifiants que l'artiste place arbitrairement sur le tableau pour préparer l'œuvre. Ils servent, selon Deleuze, dans l'analyse de l'œuvre de Bacon, à empêcher la Figure de devenir forme, image, et d'avoir ainsi un lien avec l'extérieur, l'objet, ou l'intérieur, et de se transformer en un récit, un texte à lire. Le contour dessine alors un champ clos au centre d'une double pensée : autour de lui, l'aplat fait monter vers la Figure les puissances du chaos, les forces non-humaines, non-organiques, la puissance de la vie non-organique, du chaos. Le diagramme renvoie aux lignes chaotiques qui nettoient le tableau de toutes ces formes ou images qui le peuplent. Car le tableau, selon Deleuze, n'est pas une surface blanche, il est déjà peuplé par des clichés. Le diagramme est ce travail préparatoire qui nettoie, supprime ces clichés et prépare à la création de la Figure. Le diagramme, c'est donc l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des traces insignifiants et non-représentatifs ; sa fonction est de suggérer, d'« introduire des possibilités de faits.¹⁹⁴ » Cependant, au premier abord, Deleuze n'est pas partisan d'une œuvre d'art qui soit totalement un diagramme, comme c'est le cas chez Pollock. C'est plus tard qu'il va faire le choix de l'art nomade, ce qui veut

¹⁹³ DELEUZE G., *Foucault*, p. 44

¹⁹⁴ *FBLDS*, P. 66

dire une œuvre-diagramme. C'est alors que la signification de diagramme, ou plutôt sa valeur, dans l'œuvre picturale, comme nous l'avons dit, change chez Deleuze. Le diagramme n'est plus un acte préparatoire, mais c'est le propre de l'œuvre d'art comme un bloc de sensations, de perceptions et d'affects. Or, même en donnant une place importante au diagramme dans l'œuvre picturale, Deleuze préfère une modération dans la domination du diagramme sur le tableau et cela prévaut son rapport avec la Figure. Le diagramme n'est pas seulement ces traits et marques du hasard, involontaires, irrationnels, non-illustratifs, non-figuratifs, mais c'est aussi les touches de couleurs, le nettoyage des Figures. C'est « comme une catastrophe survenue sur la toile dans les données figuratives et probabilitaires.¹⁹⁵ » Toutefois le diagramme a un double face, il est en même temps un germe de Figure, le germe d'une structure disait Klee, et il a un rapport direct avec le chaos.

Le diagramme est une ligne sans contour. Car Deleuze, à la suite de Bacon, ne veut pas que le diagramme gagne tout le tableau comme dans l'expressionnisme abstrait, précisément chez Pollock : « sauver le contour, il n'y a rien de plus important pour Bacon. Une ligne qui ne délimite rien n'en a pas moins elle-même un contour.¹⁹⁶ » Le diagramme est donc ce mouvement de la ligne qui saute du cœur du point chaotique et qui crée dans son mouvement des Figures sans faire de contour, sans devenir forme. Le diagramme assume la fonction de briser l'organisation optique de l'espace pictural, il empêche la Figure de devenir une image ou une forme, ainsi la peinture de tomber dans le représentatif ou le narratif. Le diagramme est manuel alors que la forme est visuelle. C'est une expérience proprement picturale. La ligne est la puissance du chaos qui entraîne toute forme, la puissance du devenir animal qui défait la Figure humaine, la mise en catastrophe de l'espace figuratif. Cette fonction « diagrammatique », nous la trouvons dans d'autres domaines, surtout dans la littérature. C'est une fonction non-formelle, le diagramme n'est pas un métalangage inexpressif et sans syntaxe, mais une expressivité-mouvement qui comporte toujours une langue étrangère à la langue, des catégories non-linguistiques dans le langage. « Les matières non-formées, non-organisées, et des fonctions non-formalisées, non-finalisées, les deux variables indissolublement liées. Comment appeler cette nouvelle dimension informelle ? Foucault lui donne une fois son nom le plus précis : c'est un "diagramme", c'est-dire un "fonctionnement

¹⁹⁵ *FBLDS*, P. 65

¹⁹⁶ *FBLDS*, P. 71

abstrait de tout obstacle ou frottement (...) et qu'on doit détacher de tout usage spécifique".¹⁹⁷ » Le diagramme, ce n'est plus l'archive, auditive ou visuelle, c'est la carte, la cartographie, coextensive à tout le champ social. C'est une machine abstraite définie par des fonctions et des matières informelles. Elle ignore toute distinction de forme entre contenu et expression, entre formation discursive et formation non-discursive. Les machines concrètes, ce sont les agencements, les dispositifs biformes, c'est le diagramme informel¹⁹⁸. Si les effets s'actualisent, c'est parce que les rapports de force ou de pouvoir ne sont que virtuels. Le diagramme ignore les formes, concernant sa matière comme dans ses fonctions, il s'actualise suivant une différenciation centrale qui, comme dans les deux pôles, discursif et non-discursif chez Foucault, d'une part formera des matières visibles, et d'autre part formalisera des fonctions énonçables.

C'est une machine presque muette et aveugle, bien que ce soit elle qui fasse voir, et qui fasse parler. S'il y a beaucoup de fonctions et même de matières « diagrammatiques », c'est parce que tout diagramme est une multiplicité spatio-temporelle. C'est que le diagramme est entièrement une matière : « instable ou fluant, ne cessant de brasser matières et fonctions de façon à constituer des mutations.¹⁹⁹ » Tout diagramme est en devenir. Le diagramme n'est autre chose qu'une machine abstraite. Nous avons vu que les rapports de force, ou de pouvoir, étaient microphysiques, stratégiques, multifonctionnels et diffus, qu'ils déterminent des singularités et constituent des fonctions pures. Le diagramme ou la machine abstraite, c'est la carte des rapports de force, une carte de densités, d'intensités, qui procède par liaisons primaires non-localisables, et qui passe à chaque instant par tout point, ou plutôt dans toute relation d'un point à un autre. Certes, cela n'a rien à voir avec une idée transcendante, ni avec une infrastructure économique, déjà qualifiée dans sa substance et définie dans sa forme et son usage. Il n'en reste pas moins que le diagramme agit comme une cause immanente qui n'unifie pas. La machine abstraite est comme la cause des agencements concrets qui effectuent les rapports ; et ces rapports de force passent « non pas au-dessus », mais dans le tissu même des agencements qu'ils produisent.

¹⁹⁷ DELEUZE G., *Foucault*, P. 42

¹⁹⁸ DELEUZE G., *Foucault*, P. 47

¹⁹⁹ DELEUZE G., *Foucault*, P. 43

6-Les composantes de la ligne nomade

Tout concept a ses composantes, ce sont des traits qui le composent. Ces traits sont intensifs, ce sont des singularités. Le concept est le point de coïncidence ou d'accumulation de ses composantes. Un concept « est une hétérogénéité, c'est-à-dire une ordination de ses composantes par zones de voisinage.²⁰⁰ » Il a des composantes, des rapports historiques et de voisinage avec d'autres concepts. Le concept n'existe pas en dehors d'un agencement. Autrement dit, un concept ne peut avoir un sens qu'avec d'autres concepts ; le concept est d'ores et déjà une multiplicité de composantes qui se croisent, se concordent. Les composantes et les lignes ne font qu'un, elles ne sont pas des attributs qui qualifient une substance immobile, éternelle et donnée *a priori* pour que les composantes viennent après comme accidents, le concept dans ses composantes, dans ses modes. C'est en cela d'ailleurs que consiste notre tâche : déterminer les composantes de la ligne nomade, à partir de ce que nous avons développé du concept de la ligne dans l'œuvre de Klee et Deleuze.

Les composantes de la ligne nomade sont : l'abstraction comme idéalité, virtualité, la courbure comme hétérogénéité, différence, hasard et rapport de force, comme lien entre le chaos et la forme, l'infini comme éternel retour, active comme force et énergie, la simplicité comme univocité et indivisibilité.

A-Abstraite

Il faut distinguer deux sortes de lignes : une abstraite et une concrète. Dans la ligne abstraite, il faut distinguer à nouveau deux sortes de lignes : une géométrique, dont l'abstraction se définit par rapport à l'organique, et une autre abstraite à l'origine, comme ligne idéale, virtuelle. La ligne nomade est abstraite à l'origine, et il en découle, par la suite, les deux sortes de lignes géométriques et organiques. Elle « s'arrache à la géométrie et à l'organique. Multidirectionnelle, à extensions variables.²⁰¹ » La ligne est une abstraction, idéale chez Klee, elle est plate, sans dimensions, ni fond, ni forme. La ligne appartient au domaine de l'idée pur. L'idéal veut dire chez Klee virtuel, car elle est purement mentale. C'est une ligne originelle qui se confond avec le fond chaotique et exprime le mouvement originel : « ni ligne

²⁰⁰ Qph, p. 26

²⁰¹ MP, p.624

droite, ni ligne courbe, était (indéfini), car c'est un principe (virtuel) – tout est confondu – pas de repos clairement exprimé, pas de mouvement nettement défini, rien que simple devenir dans l'ombre.²⁰² » Le mouvement est un événement incorporel qui survient dans le chaos originel : « La ligne abstraite est l'affect d'un espace lisse.²⁰³ » Le chaos est représenté par le point gris, la ligne est le mouvement au sein du chaos, un événement : « Faites la ligne et jamais le point ! La vitesse transforme le point en ligne !²⁰⁴ » Il y a l'exemple de la graine et du mouvement de la plante, qui peut illustrer la virtualité, la conceptualité de la ligne. L'arbre est une virtualité dans une graine, qui s'actualise dans un devenir arbre. C'est une singularité et non pas un arbre en puissance. Car l'existence en puissance suppose une forme *a priori*. La ligne est idéale, abstraite parce que plate, sans dimensions et qui ne délimite rien. Chez Klee, ce n'est pas un tracé mais une simple distance, une « affaire de mesure seulement.²⁰⁵ » Mais il faut comprendre la mesure chez Klee comme distance, parcours, et non comme une règle droite. Klee se sert des termes de mesure et règle afin d'insister sur l'essence de la ligne comme abstraction, ne se confondant pas avec le tracé, comme distance ne se confondant pas avec la surface : « la mesure est le propre de cet élément de forme et toute incertitude à ce sujet indique un emploi non absolument pur de la ligne.²⁰⁶ » La ligne comme mesure renvoie chez Klee à la pureté. Quel que soit son comportement, segments plus longs ou plus courts, angles plus aigus ou plus ouverts, longueurs de rayons, distances focales, il s'agit toujours de la distance. Même si l'œuvre de Klee est dominée au début par le dessin, qu'il donne une large place au tracé du dessin, le concept de la ligne chez lui est depuis toujours abstrait et n'est pas lié au dessin et à la peinture en général. Dire ceci de la ligne, qui est une fonction opératoire, signifie qu'elle est pure abstraction.

C'est sur ce caractère abstrait de la ligne, comme originel que Deleuze insiste pour marquer sa différence par rapport à Worringer. Nous avons vu que la ligne abstraite chez Worringer renvoie au principe de l'abstraction, et que la courbure de la ligne abstraite gothique incarne l'*Einfühlung*, que cette ligne gothique est l'adjonction des deux principes. Deleuze récupère la notion de la ligne chez

²⁰² EPC1, p.78

²⁰³ MP, p.623

²⁰⁴ MP, p. 36

²⁰⁵ TAM, p. 19

²⁰⁶ TAM, p. 19

Worringer et en fait un concept tout différent. Il distingue sa conception de la ligne avec celle développée par Woringuer, et il va même renverser les relations que Worringer établit entre la ligne abstraite, égyptienne et la ligne gothique. Pour Deleuze, la ligne courbe abstraite est gothique dès le début, et c'est ensuite que les lignes diffèrent : « la ligne nomade est abstraite en tout autre sens (...) elle est d'orientation multiple (...) passe entre les points, les Figures et les contours, elle est l'affect de l'espace lisse et non le sentiment de l'angoisse (...) elle trace l'espace lisse (...) »²⁰⁷. La ligne nomade est abstraite non pas en tant que sorte de ligne qui se confronte à d'autres sortes de lignes concrètes, mais en tant que devenir pur, flux à partir duquel toutes sortes de lignes naissent, parmi lesquelles il y a la ligne abstraite formelle et la ligne concrète figurative. La ligne abstraite est abstraite à l'origine, elle constitue l'origine de l'art : « on peut dire pourtant que ces lignes impériales sont contemporaines de la ligne abstraite ; celle-ci n'en est pas moins au “commencement”, lignes capables de constituer un autre pôle. La ligne abstraite est au commencement, par son abstraction historique, elle-même autant que par sa datation préhistorique.²⁰⁸ »

B-Courbe

Néanmoins il faut procéder à une autre distinction, entre une ligne géométrique rectiligne et une autre courbe qui ne cesse de faire des plis : « Et la ligne abstraite ne peut pas être géométrique et rectiligne. En découle la question : que doit-on appeler abstrait dans l'art moderne ? Une ligne à direction variable, qui ne trace aucun contour et ne délimite aucune forme.²⁰⁹ » Cette deuxième composante, Deleuze la définit en modifiant la notion de la ligne gothique chez Worringer : « pour nous la ligne est en premier lieu “gothique” ou plutôt nomade, et non rectiligne²¹⁰ ». Car, nous l'avons dit, la ligne est à l'origine rectiligne et devient courbe sous l'effet du principe de l'*Einfühlung*. Pourquoi la ligne nomade est-elle courbe ? D'abord elle peut rendre visible le mouvement, faire apparaître les Figures, sans faire de contour, de forme. C'est à partir de cette courbure de l'espace que la Figure, la structure naît, alors que la ligne droite ne fait rien apparaître, c'est une

²⁰⁷ MP, p. 620

²⁰⁸ MP, p. 621

²⁰⁹ MP, p. 624

²¹⁰ MP, p. 624

progression sans vie. : « Une progression linéaire a besoin de temps et l'on doit parcourir d'une façon réceptive le chemin qui a été tracé sur un mode constructif. Tout ce qui est mouvement, courbe, animation, promenade, est relié par une ligne de façon à former une unité.²¹¹ » La courbure exprime un rapport de force entre plusieurs lignes, plusieurs forces. C'est sous la force d'une autre énergie que le point d'inflexion naît au sein de la ligne. La courbure exprime aussi le hasard des rapports de force. La volonté de devenir forme dans le point n'exprime pas la courbure, mais le rapport entre les différentes énergies, différentes lignes : « un tel système rectiligne ou unilinéaire (quel que soit le nombre de lignes) exprime les conditions formelles sous lesquelles un espace est strié, et la ligne constitue un contour. Une telle ligne est représentative en soi, formellement, même si elle ne représente pas quelque chose. Au contraire, une ligne qui ne délimite rien, qui ne cerne plus aucun contour, qui ne va plus d'un point à un autre, mais passe entre les points (...) cette ligne mutante sans dehors ni dedans, sans forme ni fond, sans commencement ni fin (...) aussi vivante qu'une variation continue est vraiment une ligne abstraite, et décrit un espace lisse.²¹² »

La ligne nomade est une ligne courbe qui ne cesse de faire des plis. Le plus important dans la ligne est la courbure, le point d'inflexion. « L'élément génétique idéal de la courbure variable, ou du pli, selon Deleuze, c'est l'inflexion. L'inflexion est le véritable atome, le point élastique. C'est elle que Klee dégage comme l'élément génétique de la ligne active, spontanée, témoignant ainsi de son affinité avec le baroque et avec Leibniz, s'opposant à Kandinsky, cartésien, pour qui les angles sont durs, le point est dur, mis en mouvement par une extérieur. Mais pour Klee, le point comme "concept non conceptuel de la non contradiction" parcourt une inflexion.²¹³ » Car la ligne courbe ne peut avoir de mesure, dans le sens de norme, et non pas de distance, et elle ne sert jamais de mesure, comme critère et modèle, contrairement à la ligne droite. Car la ligne courbe n'est pas régulière et présente une infinité de possibilités. Cette distinction nous la trouvons déjà chez Aristote, mais pour un usage contraire. Ce dernier se sert de ce trait de la ligne courbe, qu'on ne peut mesurer, ni qui ne peut servir de mesure, pour réfuter la conception de l'âme chez Xénocrate, pour qui l'âme est un nombre, se meut comme harmonie... est la somme

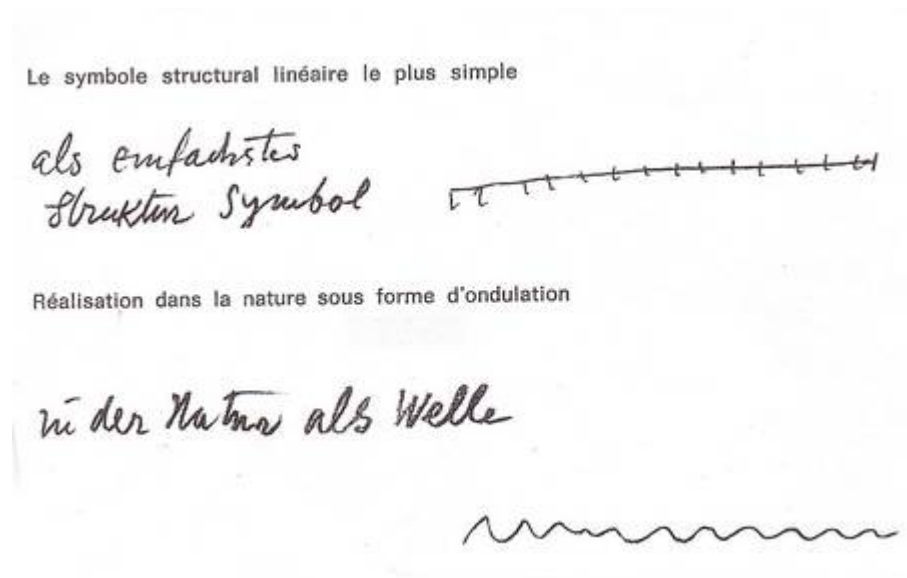
²¹¹ EPC1, p. 340

²¹² EPC1, p. 340

²¹³ EPC1, p-20.

des points du corps. Pour Aristote, l'âme sera ainsi « formée d'unités, seront donc des lignes, ce qui est absurde.²¹⁴ » Les points sont, pour Aristote, de simples limites des lignes, les lignes des surfaces, et les surfaces des solides. Mais c'est la ligne droite qui sert toujours comme mesure, la courbe étant non mesurable et ne pouvant servir de mesure.

Dans ses cours au Bauhaus, et afin de clarifier les malentendus concernant sa conception de la ligne, Klee présente deux sortes de lignes, une courbe vivante et une autre droite, rectiligne, inanimée. La courbure dans la ligne exprime donc une vivacité de la ligne. Klee explique la courbure par sa conception du mouvement, du temps comme mouvement et son rapport avec l'espace : « pour en revenir une fois encore aux structures et éliminer une fois pour toute l'inanimé, j'aimerais donc prendre comme symbole d'une mise en forme en vie perfectionnée cette structure non pas ondulée²¹⁵ ».



(Figure : 4)

C'est la deuxième ligne, la ligne courbe, que Klee représente comme structure rythmique. Pourquoi la ligne courbe ? C'est parce qu'elle crée l'espace, le mouvement dans l'espace, elle est pleine de possibilités, en découle la Figure.

²¹⁴ ARISTOTE, *De l'Âme*,

²¹⁵ ENI2, p.47

Deuxièmement, elle a un rapport avec le chaos et le hasard, elle est accidentelle, n'a pas de régularité créatrice. Elle est le fruit du hasard. « Il est possible de caractériser la forme : forme statique et forme dynamique. La statique s'attache davantage à la ligne verticale et horizontale, dont le fondement renvoie à la notion de pesanteur. la dynamique serait plutôt attachée à la ligne courbe. Il existe également la possibilité de réunir les deux notions, de façon que l'interne et l'externe se recoupent²¹⁶. » Il confirme, dans une autre citation, ce rapport entre le caractère de la ligne et les deux pôles de la mécanique créatrice : le statique et le dynamique : « Le domaine statique se fonde sur la pesanteur englobant plutôt la verticale et l'horizontale tandis que le domaine dynamique, fondé sur l'impulsion, serait d'avantage axé sur la courbe.²¹⁷ »

C-Infinie

La ligne nomade est une ligne qui va à l'infini. Le problème du baroque, disait Deleuze, ce n'est pas de savoir comment commencer une ligne, mais comment la finir. Le pli baroque invente l'œuvre ou l'opération infinie. La ligne nomade, chez Klee, renvoie à un mouvement représenté par le cercle et ne peut être conçue que par le cercle, parce qu'il n'a ni fin ni commencement, il s'étend à l'infini. La ligne est infinie parce qu'elle renvoie à un mouvement infini sans commencement ni fin, comme le mouvement dans la Nature. Donner un commencement ou une fin à la ligne, c'est la rapporter à une substance transcendantale, et nous tombons alors dans la métaphysique : « la possibilité de dépasser intuitivement un commencement se précise d'autre part dans la position d'infini, qui, étendue du commencement à la fin (et non pas rapportée seulement au commencement), débouche sur le mouvement circulaire. Le mouvement circulaire, dans lequel le mouvement est norme et dans lequel, par conséquent, la question du commencement devient caduque.²¹⁸ » Le néobaroque consiste à faire des plis et à les mener à l'infini. La ligne nomade se distingue d'autres lignes par son caractère infini. Par exemple, le pli grec suppose une commune mesure de deux termes qui se mélangent, et opère donc par des mises en cercle qui correspondent à la répétition. C'est pourquoi : « les formes se plient chez Platon, mais on n'atteint pas à l'élément formel du pli. Celui-ci ne peut

²¹⁶ EPC1, p. 294

²¹⁷ EPC1, p. 521

²¹⁸ ENI2, P.255

apparaître qu'avec l'infini, dans l'incommensurable et la démesure, quand la courbure variable a détourné le cercle.²¹⁹ » Nous l'avons déjà dit, la ligne renvoie à l'Être comme substance unique, mais aussi comme infini : « la notion d'infini ne doit pas être conçue uniquement comme durée, mais aussi dans une perspective spatiale, comme tension telluro-cosmique²²⁰ ». Toutefois la durée ici ne peut être comprise dans la signification bergsonienne mais comme un temps chronologique. C'est pourquoi la création est, pour Klee, toujours en perpétuel devenir.

D-Active

La ligne nomade est un habitacle de force, d'énergie, elle est active. Toute passivité signifie la mort de la ligne nomade, car elle en fait une forme. La ligne nomade est active parce qu'elle ne cesse de s'orienter vers la création des formes et parce qu'elle déforme ces formes, les détruit pour une autre mise en forme. L'activité est un mouvement dans le chaos, elle exprime un flux inorganique, une ligne de fuite. Deleuze mentionne trois sortes de lignes : les lignes segmentarisées, à segmentarité dure, qui font des structures, des formes, toutes sortes de lignes bien déterminées et les lignes moléculaires, des flux. « Il se passe beaucoup de choses sur cette seconde sorte de lignes, des devenir, des micro-devenir, qui n'ont pas le même rythme que notre "histoire"²²¹ ». En même temps, il y a encore une troisième sorte de ligne, simple, abstraite, et pourtant la plus tortueuse, une ligne de fuite et de plus grande pente²²². La ligne active est le devenir (mouvement, temps). Comme une feuille, vivante, la tige centrale en tant que ligne « est en vecteur d'énergie particulière²²³ ».

Pour Klee, l'énergie est toujours linéaire et c'est de là que vient ce trait actif de la ligne. L'exemple des lignes avec le contour déchiré, Klee les considère comme des forces qui répercutent une autre ligne, à la lisière. Une ligne qui perd son côté actif n'est plus nomade, car la passivité est synonyme de devenir-forme, elle renferme la ligne et en fait un contour. La feuille est constituée de lignes : la tige, les ramifications de la nervure et la ligne de lisière (de contour), c'est cette dernière qui

²¹⁹ *Le Pli*, p. 53

²²⁰ *ENI2*, p. 13

²²¹ *D*, p. 151

²²² *D*, p. 152

²²³ *ENI2*, p. 5

donne à la feuille une forme, parce qu'elle est passive. La tige et les ramifications sont chargées d'énergie et sont actives.

E-Simple

Elle représente une substance unique, elle est indivisible, et toute division ne peut qu'entraîner un changement de sa nature. La ligne est simple est continue virtuellement, c'est un flux, mais elle se divise et diversifie dans sa matérialisation, actualisation. La division fait de la ligne une forme, une surface. C'est la forme qui est divisible et non pas la ligne. La ligne est un mouvement qui ne peut pas être réduit à l'accumulation d'instant.

Ligne organique, concrète	Ligne nomade
Actuelle	Virtuelle
Visible	Manuelle
Lointaine	Rapprochée
Forme	Mise en forme
Voir	Toucher
Géométrique/organique	Abstraite
Rectiligne	Courbe
Finie	Infinie
Passive	Active
Molaire	Moléculaire
Composée	Simple

7- La ligne et la forme

La ligne est un point mis en mouvement, elle est agitation au sein du chaos virtuel. Le point fatidique est virtuel comme un chaos originel, car le point est sa représentation. La ligne est un affect du point, car elle est ce qui arrive au chaos, elle est accidentelle, ou plutôt ce sont ses courbures qui sont accidentelles. La ligne est donc en liaison étroite avec le chaos : le point (l'agent) se déplace, la première dimension ainsi constitue la ligne. Les forces créatrices déclenchent un désir de forme. « Ce phénomène était déjà perceptible dans le tout premier acte de la création, au moment où la forme commençait à se réaliser dans le détail (la structure).²²⁴ » L'élément le plus primitif et le plus simple, à partir duquel toutes les formes commencent à apparaître, c'est la ligne, comme condition de la visibilité. Si le point, le point gris précisément, représente, en ce qui concerne l'art plastique, le chaos absolu, le devenir et l'éternel retour, la ligne saute comme un mouvement dans le chaos, c'est un désir de devenir-forme. Ce qui veut dire que la mise en forme est le mouvement de la ligne qui saute à partir d'un point en direction d'une forme, mais la forme n'est pas un but final, elle est tendance. A l'instar des objets, des choses dans la Nature qui naissent du mouvement, les formes aussi naissent des lignes. Et à partir de la ligne, les formes les plus complexes commencent à naître et à apparaître, comme les surfaces et volumes. La ligne naît du point, elle est le mouvement qui passe dans le chaos. Comme l'écriture primitive ou enfantine, qui est formée de lignes entre le dessin et la lettre. La ligne, c'est le premier geste après le point, le devenir absolu, une forme qui n'est toujours pas constituée, mobile, qui ne peut toujours pas être figée. La ligne est le devenir comme un éternel retour.

Cependant lorsque la ligne se transforme en forme, elle fait disparaître la ligne, ou plutôt la notion de ligne, à savoir le devenir. Puisque le chaos absolu est irreprésentable, inconcevable, car c'est une Idée, l'art débute par la ligne, le mouvement et le devenir. La ligne, c'est l'élément essentiel de l'art en raison de sa proximité avec le chaos. Mais lorsque nous poussons la ligne jusqu'à la forme, nous cachons le mouvement. La ligne occupe donc une place intermédiaire entre la forme et le chaos. La ligne est le premier élément dans l'apparition de la forme, elle est la forme la plus simple, la plus fugitive, la plus changeante, la plus ouverte. L'unité de la matière, le plus petit élément du labyrinthe, non pas le point, qui est virtuel et une

²²⁴ EPC1, p. 169

simple extrémité de la ligne. Le diagramme, comme la ligne, est engendré par le mouvement : « le diagramme est bien un chaos, une catastrophe, mais aussi un germe d'ordre ou de rythme. C'est un violent chaos par rapport aux données figuratives, mais c'est un germe de rythme par rapport au nouvel ordre de la peinture.²²⁵ » La ligne n'est pas la forme figée ni le chaos, mais c'est le premier pas vers la constitution de la forme. Si la ligne est un élément de la forme, c'est un élément primitif, une forme en devenir, qui n'est pas très loin de son origine.

Dans son travail, *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, Mireille Buydens parle, à juste titre, d'une nouvelle conception de la forme chez Deleuze, la forme posée comme linéaire²²⁶ ; et elle place cette nouvelle conception de la forme au cœur de l'esthétique deleuzienne. Toutefois, Villani lui reproche cette affirmation et dévoile une conversation avec Deleuze dans laquelle ce dernier aurait rejeté cette approche²²⁷. Cette confidence va contredire toute la pensée de Deleuze. D'ailleurs Mireille Buydens ne parle pas d'une négation de la forme, mais d'une nouvelle conception de la forme. Or la question, selon nous, ne se pose pas ici en ce qui concerne l'esthétique. Car poser l'esthétique deleuzienne à partir de la forme, même linéaire, place cette esthétique dans un champ traditionnel, à savoir aborder l'art à partir de la forme. Ce n'est pas le statut de la forme, mais le fait de lier l'art et l'esthétique au statut de la forme que nous critiquons. Aborder l'esthétique de Deleuze par le statut de la forme c'est l'aborder par la négativité, en tant que conception différente et nouvelle de la forme. Autrement dit, c'est regarder l'esthétique deleuzienne du point de vue de l'esthétique traditionnelle, par ses propres moyens et notions. Ainsi son esthétique reste toujours abordée par le concept de la forme. Or l'essentiel dans la pensée de Deleuze, c'est la création, la création de nouveaux concepts. Le plus important encore dans l'esthétique et toute la pensée deleuzienne, ce n'est donc pas une nouvelle conception de la forme, car dans ce cas l'essence de l'art reste toujours liée à la forme, mais c'est plutôt le concept de la ligne, un nouveau concept qui en découle, par conséquent, une nouvelle conception de la forme qu'il cherche à mettre en lumière. Poser la pensée de Deleuze

²²⁵ FBLDS, p. 67

²²⁶ BUYDENS M., *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, Librairie philosophique, J. VRIN « Pour Demain », 1990.

²²⁷ VILLANI Arnaud, « De l'esthétique à l'esthétique : Deleuze et la question de l'art, » in *Gilles Deleuze, Héritage Philosophique*. Dans Beaulieu Alain(Dir.), *Gilles Deleuze, Héritage Philosophique*,

à partir du concept de la forme, c'est enlever tout ce qui est original et c'est la réduire à une pensée traditionnelle.

Il faut aborder le rapport de la ligne et de la forme à partir du rapport du virtuel et de l'actuel. La forme n'est pas niée mais posée différemment, comme actualisation de la ligne. La ligne ne se définit pas par rapport à la forme, car la forme est une sorte de ligne actualisée, concrète. Il n'y a pas une ligne abstraite et une autre figurative, mais une ligne virtuelle qui s'actualise dans la ligne abstraite et celle figurative. Ces deux lignes sont deux modes d'existence de la ligne virtuelle nomade. Même une ligne abstraite peut faire une histoire. Klee insiste sur le fait que la forme est une sorte de ligne. « Lorsque l'on suit du regard, cette lisière est également une ligne, mais l'énergie rayonnante du dessin, des lignes internes lui confèrent, en tant qu'élément, un nouveau caractère.²²⁸ » Le rapport entre forme et ligne se pose comme entre deux sortes de lignes, une ligne passive, celle qui fait contour, fait forme, et l'autre, la ligne active, qui déchire cette ligne, lui impose une déformation et ne renvoie pas à un objet extérieur mais actualise la ligne virtuelle. Dans son rôle, en tant que ligne passive, la forme joue ainsi un rôle d'inhibiteur de mouvement, de la vie : « elle n'est pas active, elle n'agit pas, au contraire, elle est passive, elle est subie. Mais en tant que forme subie, elle répercute les formes linéaires de l'agression.²²⁹ »

L'esthétique nomade ne se pose pas comme dans la problématique du figuratif et de l'abstrait. Ce n'est pas la recherche d'un art non-formel ou informel, même si c'est le résultat logique d'une œuvre linéaire. Pour Deleuze, l'informel ne se détermine pas par une négativité de la forme : « Mais l'informel n'est pas négation de la forme : il pose la forme comme pliée, et n'existant que comme paysage du mental, dans l'âme ou dans la tête, en hauteur.²³⁰ » Car ce n'est pas insister sur l'absence de forme mais, dans l'œuvre d'art, sur la ligne, le mouvement qui définit l'informel. L'absence de forme est le chaos absolu dans lequel l'obscurité règne, et où la ligne est l'élément de la forme. C'est d'abord contre le fait que la forme soit l'essence de l'art. Il y aura toujours de la « forme » dans l'œuvre, mais en tant que dimension secondaire, non pas dans un sens de hiérarchie ou d'ordre, mais dans le sens d'essence de l'art. Lorsque nous disons que la forme est un effet de la ligne, cela

²²⁸ ENI2, p.13

²²⁹ EPC1, P. 17

²³⁰ Le Pli, P.49-50

veut dire en même temps que la ligne ne peut exister que comme virtualité dans une certaine forme. Et ce n'est pas la forme qui constitue l'essence de l'œuvre, mais le processus ou ce qui est à l'origine de l'œuvre, à savoir le mouvement, la mise en forme. Insister sur la ligne, le diagramme ou le pli, autrement dit sur le devenir-forme, permet de conjurer le danger qui menace de près l'essence de l'œuvre d'art c'est-à-dire la forme qui cache le mouvement absolu, le devenir, le cœur de l'Etre.

Il en découle inévitablement une nouvelle conception de la forme qui n'est pas essence mais est accidentelle. D'abord, c'est le résultat d'un mouvement, d'un devenir. D'autre part, elle est passagère, elle prend la direction de la destruction dès qu'elle est constituée. « La forme ne doit donc jamais et en aucun cas être considérée comme accomplissement, résultat, fin en soi ; mais comme genèse, devenir, être. La forme en tant que phénomène est un fantôme maléfique et dangereux.²³¹ » Comme nous l'avons largement montré, la forme est « secondaire » par rapport à la ligne, non pas dans le sens d'ordre ou de succession, mais du point de vue de son rapport avec le devenir. La « secondarité » ne renvoie pas à un principe originel, à une essence transcendante, mais à une virtualité qui s'actualise dans l'accident même. La « secondarité » doit donc être comprise comme ordre d'importance en ce qui concerne l'œuvre d'art. Car la ligne est le chemin ou la voie de la création de la forme, le devenir-forme. Le rapport de la ligne à la forme doit être posé comme le fait Klee, à la manière de Spinoza. La ligne est la Nature « naturante » alors que les formes sont la Nature « naturée »²³². La phrase de Klee donne l'impression qu'il se sert de ces deux expressions de Spinoza d'une manière totalement opposée, car Klee pose, au niveau de l'art, la Nature « naturée » comme contraire à la Nature « naturante », la forme comme la mort de la ligne : « là où la force linéaire s'épuise, c'est le contour qui se dessine, la lisière de la forme plane.²³³ » Il ne faut pas les voir comme dualité, deux principes antithétiques, car la forme elle aussi est une ligne, mais une ligne « naturante » se présente comme espace.

Poser la relation de la ligne avec la forme dans un rapport de primauté et de « secondarité » nous emmène dans une dualité de principes, cela nous ramène aux principes nietzschéen dans *La Naissance de la tragédie* : Apollon et Dionysos. Ces principes, nous les avons trouvés dans la *Logique de la sensation* entre l'aplat et la

²³¹ EPC1, p. 169)

²³² TAM, P. 28.

²³³ EPC1, p. 13

Figure. La ligne inorganique désorganise la fonction du contour, essentialisant le pli et la forme. Elle la plonge dans le monde accidentel. « C'est que le pli n'affecte pas seulement toutes les matières, qui deviennent ainsi matières d'expression, suivant des échelles, des vitesses et des vecteurs différents (les montagnes et les eaux, les papiers, les étoffes, les tissus vivants, le cerveau), mais il détermine et fait apparaître la Forme, il en fait forme d'expression, *Gestaltung*, l'élément génétique ou la ligne infinie d'inflexion, la courbe à variable unique.²³⁴ »

8-La Figure

Cette nouvelle conception de la forme en tant qu'actualisation de la ligne nomade s'appelle : Figure. La Figure est une forme qui ne cesse de se modifier, d'être faite et défaite par la puissance inorganique de la ligne nomade. Afin de distinguer cette nouvelle conception de la forme, nous avons recours au terme de Figure, ce sont des « formes » dans une œuvre d'art nomade. Mais ce sont des formes qui ne cessent de changer de forme, comme du sable mouvant : « la véritable forme essentielle est une synthèse de la mise en forme et de l'apparence.²³⁵ » De prime abord, la notion de Figure se rencontre, s'entrecroise et coïncide, sur certains points chez Klee et Deleuze. Cependant, si nous résumons les composants de cette notion et ses relations avec le devenir et le chaos, nous constatons qu'ils se croisent et sont complémentaires. La Figure, chez Klee, exprime mieux le côté animé, dynamique de la formation, contrairement à la forme qui exprime quelque chose de figé et d'immobile. C'est ce qui nous permet de considérer la Figure comme forme en devenir, forme d'expression dans l'œuvre d'art, sans aucune référence. La Figure c'est la forme sous l'impact du chaos inhérent.

Si l'on considère la forme comme Figure, on doit d'abord, la déplacer de son premier contexte, à savoir la conception employée dans l'analyse de l'œuvre de Bacon : la Figure est une image d'origine extérieure, qui a perdu cependant tous ses liens avec l'extérieur et l'intérieur, pour en faire un effet de la ligne, un événement à la surface des forces chaotiques. Car le pli et la ligne sont à l'origine de la forme. La forme désormais n'est qu'un point d'inflexion entre le pliage (forme) et le dépliage (déformation) : « La Figure vraie et essentielle est une synthèse de la construction et

²³⁴ *Le Pli*, p. 49.

²³⁵ *ENI2*, p. 47

du phénomène.²³⁶ » Elle n'a rien d'une d'essence mais c'est une construction. Le point est mis en mouvement et donne naissance à une figure constitutive reposant sur la construction. Nous l'avons trouvé, bien sûr chez Deleuze dans *Logique de la sensation* et à partir de l'emploi que Klee fait du mot *Gestalt*. Klee distingue dans une note en français « Forme » et « *Gestalt* » : il considère le premier terme comme exprimant le statique, et le second exprime alors quelque chose de vivant²³⁷. Une Figure comme celle de la plante, une forme vivante, toujours en devenir, prend des formes pour périr par la suite, sans jamais être figée. La Figure peut avoir comme origine les objets de la Nature ou elle peut les évoquer, les formes géométriques ou d'autres, mais elle reste en relation avec le devenir qui les met en catastrophe et fait bouger les limites. Ce qui veut dire que les formes sont d'abord l'effet de ces moyens. Si l'on voit des Figures, si l'on voit des formes (par imagination, association) ce sont des formes secondaires qui n'ont aucune valeur artistique : « Les figures, comme j'ai appelé le plus souvent ces constructions figuratives, possèdent également une attitude particulière qui résulte de la façon dont on met en mouvement les groupes d'éléments qui furent choisis.²³⁸ » Toutefois, Klee intitule un grand nombre de ses œuvres par des titres qui sont en contradiction avec sa conception de l'œuvre d'art. Bien qu'il exécute l'œuvre sans avoir aucun modèle ou image de référence, une création linéaire spontanée, il intitule ses œuvres, une fois terminées, par l'image que l'œuvre évoque ou pourrait évoquer chez le spectateur. Klee intitule ses œuvres après s'être mis à la place d'un spectateur supposé²³⁹.

La Figure, avec un F majuscule, est la condition première. Elle est, chez Deleuze, l'image après avoir coupé tous ses liens avec l'objet, le monde, mais qui établit des liens avec le chaos. La Figure est l'image humanoïde isolée et entourée d'aplats de couleur. Elle est la forme isolée par le diagramme et la ligne-contour. La Figure ne renvoie pas à une vérité extérieure ou intérieure, à une chose réelle ou imaginaire, la Figure n'est pas l'image. C'est le diagramme qui s'injecte dans l'ensemble visuel pour se convertir en fait, pour évoluer en Figure. Le diagramme arrache la Figure à la figuration et porte le chaos, le devenir dans l'image, la forme pour en donner une Figure. Le contour dessine alors un champ clos au centre d'une

²³⁶ EPC1, p. 21

²³⁷ EPC1, p. 17

²³⁸ EPC1, p. 91

²³⁹ Par exemple : *tête de femme, cœur d'enfant...*

double poussée : autour de lui, l'aplat fait monter vers la Figure les puissances du chaos, les forces non-humaines, non-organiques, la vie non-organique des choses, qui viennent gifler la Figure. Et la Figure même, cherche à désorganiser, à devenir corps sans organes et à rejoindre cette vie non-organique. Ainsi le « tenir en soi » apollinien est une hystérie dionysiaque. Elle émane directement du chaos, du diagramme, de la ligne ; elle doit sortir du diagramme, et porter la sensation clairement et précisément, sortir de la catastrophe. Non seulement l'isolement arrache la Figure au figuratif, mais aussi à l'histoire. Il y a aussi la déformation, la déchirure car ce « qui fait de la déformation un destin, c'est que le corps à un rapport nécessaire avec la structure matérielle²⁴⁰ ». La Figure est corps, elle n'est pas visage, elle est tête, « le visage qui a perdu sa forme²⁴¹ », elle est chair « comme matériau corporel de la Figure²⁴² ». Elle est une forme ou une image, une figure qui est coupée de sa référence ou qui renvoie à un objet, sans rapport structural avec d'autres formes. La Figure n'a rien à voir avec le figuratif, la représentation qui « implique en effet le rapport d'une image à un objet ». Mais même si la Figure a pour origine un objet, néanmoins il y a le fait d'isolation qui est « le moyen le plus simple, nécessaire quoi que non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait.²⁴³ » C'est pourquoi elle est différente de la forme, et l'image en étant autoréférentielle, ne renvoie qu'à elle-même. Les rapports entre les formes sont narratifs et constituent un code symbolique. Or, les rapports entre les Figures ne sont pas narratifs et ne racontent pas d'histoire.

Bien que Deleuze insiste sur le fait que la Figure ait pour origine le diagramme, la catastrophe optique, une « nouvelle figuration, celle de la Figure, doit sortir du diagramme, et porter la sensation au clair et au précis. Sortir de la catastrophe²⁴⁴ », il place cependant la Figure et le diagramme dans une relation de dualité, de lutte et d'opposition. Il les place dans un rapport dialectique et dynamique, dans lequel le diagramme joue le rôle d'élément qui porte la Figure vers le chaos, et la Figure tempère le diagramme et atténue la catastrophe optique, la perte des repères visuels. La Figure est un fait et le diagramme représente des possibilités de faits. Le corrélat

²⁴⁰ *FBLDS*, P. 18.

²⁴¹ *FBLDS*, P. 19

²⁴² *FBLDS*, P. 20.

²⁴³ *FBLDS*, P. 10

²⁴⁴ *FBLDS*, P. 71.

de la Figure, ce n'est ni un paysage, ni un fond : « La peinture doit arracher la Figure au Figuratif.²⁴⁵ » Les Figures sont délivrées de leur rôle représentatif, elles rentrent directement en rapport avec un ordre de sensations célestes. La Figure pour Deleuze est un fait, elle n'est ni image, ni forme, c'est une « nouvelle figuration ». Cependant, Deleuze définit la Figure et « la rigueur du contour²⁴⁶ », même si elles sortent de la catastrophe. C'est pourquoi il faut ici insister sur l'autoréférence de la Figure et se débarrasser de cette dualité entre l'aplat et la Figure, pour que la Figure soit un fait à la surface de l'aplat, le diagramme. Une Figure ne peut pas être définitive comme la forme, elle ne peut pas avoir de limites durables. La Figure est donc la forme, la visibilité du mouvement, la forme en devenir. C'est le devenir, le mouvement en état de ralentissement ou de pose. Le devenir, quand il prend forme, et la forme qui se dissout dans le devenir, elle est un diagramme. Mais c'est ailleurs, dans *Image-Temps*, que Deleuze va se démettre de cette dualité et nous proposer une conception plus proche de Klee : il distingue l'image du cliché et cite Tarkovski, qui intitule son texte, *De la figure cinématographique*, parce qu'il appelle Figure ce qui exprime le « typique », mais l'exprime dans une pure singularité, comme quelque chose d'unique. « C'est le signe, c'est la fonction même du signe²⁴⁷ ». Quand le temps fournit la matière signalétique elle-même, le type, devenue temporelle, elle se confond avec le trait de singularité séparé de ses associations motrices.

On peut retenir, de ce qui a précédé, deux aspects, deux dimensions de la Figure, et qui la fait se distinguer de la forme : posée comme structure de la multiplicité, la ligne est affirmée comme telle dans sa spécificité et non en tant que délimitant une forme. C'est en effet la ligne qui est voulue et pensée, non pas la forme qui en résulte (et qui apparaît dès lors comme seconde et précaire). La Figure renvoie à un mouvement, à un devenir qui ne cesse de la basculer et qui la relie au mouvement de déterritorialisation, à la ligne de fuite.

9-L'heccéité et la structure

La Figure a d'autres noms chez Deleuze et Klee. Ils l'appellent aussi heccéité et structure. Ce sont des notions qui dévoilent une nouvelle conception de la « forme ». La notion de forme est toujours considérée comme substance et chargée

²⁴⁵ FBLDS, P. 71

²⁴⁶ FBLDS, P. 71

²⁴⁷ DELEUZE G., *Image-temps, cinéma 2*, p. 61

de connotations métaphysiques. La forme n'est pas, dans la conception métaphysique, seulement immobilité mais l'heccité est un point d'inflexion de la courbure. Deleuze développe l'heccité à partir de Spinoza et en s'appuyant sur la conception spinoziste d'un mode d'individuation différent de celui d'une forme, d'une personne, d'un sujet, une chose ou une substance. « On a critiqué les formes essentielles ou substantielles de manières très diverses. Mais Spinoza procède radicalement : arriver à des éléments qui n'ont plus de forme ni de fonction, qui sont donc abstraits en ce sens, bien qu'ils soient parfaitement réels. Ils se distinguent seulement par le mouvement et le repos, la lenteur et la vitesse.²⁴⁸ » Il trouve aussi appui chez Husserl, qui parle d'une proto-génétique, essence morphologique vague, anexacte et rigoureuse²⁴⁹. Ce n'est pas une forme, mais ce sont les ultimes parties, infiniment petites, d'un infini actuel, étalées sur un même plan, de consistance ou de composition. C'est une certaine vitesse dans le mouvement. La différence entre la forme et l'heccité apparaît dans leur rapport au mouvement, c'est que la forme est absence de devenir et fait disparaître le mouvement. En revanche, une « forme » accidentelle, heccité, a donc une latitude constituée par autant d'individuations composables. Un degré, une intensité est un individu, heccité, qui se compose avec d'autres degrés, d'autres intensités. Il « se définit seulement par une longitude et une latitude : c'est-à-dire l'ensemble des éléments matériels qui lui appartiennent sous tels rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur (longitude) ; l'ensemble des affects intensifs dont il est capable, sous tel pouvoir ou degrés de puissance (latitude). Rien que des affects et des mouvements locaux.²⁵⁰ » Ce que l'art doit représenter, ce n'est pas la forme mais la mise en forme qui fait de la forme une heccité. Une heccité c'est un affect, un mode de la substance unique. Les modes sont les affections de substance ou ses attributs, ils désignent aussi ce qui arrive au mode, les modifications du mode, les effets des autres modes sur lui. Ces affections sont donc d'abord des images ou traces corporelles et leurs idées enveloppent à la fois la nature du corps affecté et celle du corps extérieur affectant. « Il y a donc un couplage ambulant événements-affects qui constitue l'essence corporelle vague²⁵¹ », et qui se distingue du lien sédentaire : essence fixe, propriétés qui en découlent dans la chose, essence formelle c'est-à-dire chose formée.

²⁴⁸ *MP*, p. 454

²⁴⁹ *MP*, p. 454.

²⁵⁰ *MP*, p. 318 :

²⁵¹ *MP*, p. 507

Nous reviendrons plus tard sur la notion de la structure chez Klee lorsque nous traiterons l'espace plastique de l'œuvre nomade. Contentons-nous ici de rappeler les traits essentiels de la conception de la structure chez Klee. La structure est une ligne, un pli inorganique, un diagramme qui naît en tant que mouvement au sein du chaos. Dès que le point se met en mouvement, la structure apparaît. La structure est donc l'actualisation de la ligne dans un espace. La ligne est déjà une Figure, ou germe de Figure, une structure. La ligne courbe crée l'espace lisse, et cette modification qui crée la structure. La structure est ainsi le point d'inflexion de ligne. La ligne qui se plie et se courbe pour créer l'espace. La structure est la modification de l'espace.

Partant de l'exemple de la feuille, Klee essaie de nous montrer la structure de l'œuvre à l'image de l'évolution dans la Nature. D'abord la structure est mouvement, évolution et développement. La structure, c'est la ligne qui part de la graine ou de la tige et de ses ramifications. La feuille est un organe qui fait partie de l'arbre, comme une structure dans un organisme vivant. Elle est constituée de lignes, il y a une ligne principale, c'est la tige et dont la nervure principale fait continuité avec elle. La tige en tant que ligne principale de la structure la plus simple, la feuille, est chargée d'énergie qui commence à diminuer à mesure que l'on éloigne de la ligne principale, de la tige. Ce qui veut dire qu'à mesure que la complexité de la structure et sa ramification gagne l'œuvre, l'énergie diminue et le mouvement ralentit. Charger l'espace plastique de structures mène à la disparition de la notion de ligne, à l'arrêt du mouvement. « La production (génération) de la forme est énergiquement atténuée par rapport à la détermination (conception) de la forme.²⁵² »

10-Le figuratif et l'abstrait

Deleuze considère que la ligne abstraite est abstraite à l'origine, et il confirme que la ligne abstraite, comme celle géométrique, et la ligne organique en découlent : « le figuratif ou l'imitation, la représentation, sont une conséquence, un résultat qui vient de certains caractères de la ligne, elle prend telle ou telle forme.²⁵³ » Nous en déduisons qu'il ne se soucie absolument pas, ni ne s'intéresse à la distinction entre un art figuratif et un art abstrait. Ce n'est pas par ce clivage que le nomadisme

²⁵² TAM, p. 58.

²⁵³ MP, p. 621

s'exprime. Car l'abstraction, nous l'avons dit, prend une autre signification. C'est pourquoi nous disons tout de suite que l'esthétique nomade procède différemment, car même une ligne abstraite peut faire contour et ainsi faire histoire, ou à l'opposé une ligne « figurative » peut exprimer une abstraction originelle. La distinction entre l'abstraction et le figuratif est établie d'une manière totalement différente.

Klee instaure un nouveau rapport et une distinction entre figuratif et abstrait. « La pureté est du domaine de l'abstrait. Elle correspond à un conflit fondamental à l'intérieur des limites de la création et de celles de l'image. Les notions extérieures, telles que “chien et chat” sont permises, à condition qu'elles s'intègrent aux limites de la création et de l'espace pictural tout en figurant un conflit purement naturel. Il n'est donc pas interdit d'utiliser au sens abstrait la notion finale de chien et de chat, si cette notion s'impose dans l'image grâce à (ou malgré) l'utilisation exclusive des éléments créateurs.²⁵⁴ » Toutefois, une œuvre abstraite, selon Klee, ne signifie pas que l'œuvre ne doit pas représenter un objet extérieur : « L'objet représenté ressemble à une femme, à un chat, à une fleur, à un œuf, à un cube, etc.²⁵⁵ » On peut toujours rechercher une représentation. L'œuvre peut représenter un objet sans être figurative, puisqu'il insiste sur les rapports créateurs entre les moyens abstraits de la peinture. Ce qui différencie l'abstrait du figuratif, c'est le rapport autonome des moyens dans le premier, et dans le second le rapport entre les Figures qui sont des références extérieures : « Pour décider du caractère abstrait ou figuratif d'un tableau, l'important n'est pas de savoir si le tableau représente un chien, un chat ou “rien du tout” (ce qui est impossible), mais si la représentation de cet objet s'appuie sur des moyens mis à sa disposition par un espace pictural donné ou si, au contraire, elle utilise des moyens extérieurs à cet espace.²⁵⁶ » Il y a deux rapports, un rapport figuratif établi avec un extérieur et un autre créateur s'appuyant sur les moyens idéels propres à l'art pictural. Ces rapports entre les éléments idéels, entre les Figures, Klee les désigne comme rapports créateurs : « rapport entre clair et obscur, couleur et clair-obscur, couleur et couleur, long et court, large et étroit, pointu et émoussé, gauche et droite, bas et haut, avant et arrière, cercle, carré et triangle etc.²⁵⁷ »

²⁵⁴ *EPC1*, p. 73.

²⁵⁵ *EPC1*, p. 72.

²⁵⁶ *EPC1*, p. 73.

²⁵⁷ *EPC1*, p. 72.

IV

Le nomadisme de l'art

-L'Art, la Nature et la Science :

L'art ne renvoie pas à une essence, mais se définit comme mode par rapport au chaos, à la Nature comme mouvement. L'art est à l'image de la Nature, de la Création. Ce n'est pas une image de la Nature, mais l'art fonctionne comme les forces de la Nature : « nous imitons dans le jeu de l'art les forces qui ont créé et créent le monde.²⁵⁸ » C'est pourquoi l'art peut prétendre à être un émule de la Nature. Ce n'est pas la même comparaison romantique, dans laquelle l'art non seulement est égale à la Nature, mais il la dépasse suivant un critère de perfection. Cette définition est basée sur l'image qui, dans l'œuvre d'art, est plus parfaite que les phénomènes de la Nature. Dire que l'art est à l'image de la Nature, n'explique pas l'art tant que la Nature n'est pas définie. Toutefois, si la Nature se définit comme une force inorganique, une vie qui ne cesse de créer : « L'art doit être considéré comme émission de phénomènes, projection sur la base du fondement originel supra-dimensionnel, symbole de la génération, intuition, mystère.²⁵⁹ » L'art est une vraie pratique d'expérimentation et de problématisation du réel. Dans l'art, ce sont les forces même de l'Être qui saisissent les facultés de l'artiste et le convoquent à la création. L'art, ou l'œuvre d'art crée, des phénomènes comme la Nature ; ce ne sont pas des phénomènes de la Nature, mais des phénomènes artistiques. C'est dans l'acte de la création que l'art se mesure à la Nature. L'art fonctionne comme la Nature, ce qui veut dire à savoir qu'il est création, un perpétuel devenir qui ne cesse de créer, il est une expérience créative. Dans l'œuvre d'art ce sont les mêmes forces qui créent. Il y a derrière les phénomènes de la Nature les mêmes forces que dans l'œuvre l'art, c'est le devenir comme acte de création. C'est pourquoi l'art se définit par le devenir, et s'oppose au principe d'analogie. L'art relève d'une carte des forces intenses, il n'est « ni une analogie, ni une imagination, mais une composition de vitesses et d'affects sur le plan de consistance : un plan, un programme ou plutôt un

²⁵⁸ TAM, P42.

²⁵⁹ EPC1, P. 59

diagramme.²⁶⁰ » L'art a pour mission de lutter contre les trois strates de l'organisme, de la signifiante et de la subjectivité : « les formes et les sujets, les organes et les fonctions sont des “strates” ou des rapports des strates.²⁶¹ » L'art vise à défaire tout ce qui fait obstacle au mouvement, à la vie, au chaos. Sa fonction consiste précisément à faire apparaître ce mouvement de la vie.

L'art est comme la Nature en tant que chaos, devenir dans son essence. Si l'art est comme la Nature, d'après Deleuze, c'est parce qu'elle conjugue de toutes les façons « deux éléments : la Maison et l'Univers.²⁶² » La maison comme territoire et l'univers comme forces cosmiques. Ces deux éléments nous les avons déjà mentionnés dans la définition du romantisme, en ce qui concerne Klee, comme principe de la mécanique créatrice : le statique et le dynamique. Mais ces deux principes sont les aspects de l'Être univoque. L'art est ouverture vers un ordre dynamique. Il est ouverture sur le chaos, le devenir, il fonctionne comme pont de passage d'un ordre terrestre vers un ordre cosmique. L'art est né, dit Deleuze, avec le territoire, avec la maison, mais il ouvre sur le cosmos : « c'est que le territoire ne se contente pas d'isoler et de joindre, il ouvre sur des forces cosmiques qui montent du dedans ou viennent du dehors.²⁶³ » Dans l'art, les conditions statiques sont dépassées pour atteindre les forces cosmiques, le chaos. La forme dans l'art ainsi n'est jamais achevée car elle est toujours en mouvement, en formation. Donc, l'art apparaît dans comme acte de libération ou d'actualisation de la ligne, matérialisation de la ligne. La ligne abstraite est donc l'essence de l'art, et c'est elle qui permet de dépasser l'imitation de la création artistique. C'est derrière cette surface des formes que la création vit comme une force créatrice et destructrice, qui engendre les formes.

Mais ce qui différencie l'art des autres approches du chaos, et qui permet de distinguer les genres artistiques, ce sont toujours les moyens d'aborder le chaos, l'infini. Ce qui définit la pensée, les trois grandes formes de la pensée, « c'est toujours affronter le chaos, tracer un plan, tirer un plan sur le chaos.²⁶⁴ » La science, la philosophie et l'art sont, selon Deleuze, des grandes formes « trans-subjectives » de la pensée immanente. Entre ces formes il n'y a aucune hiérarchie permettant

²⁶⁰ *MP*, p. 315-316.

²⁶¹ *MP*, p. 310.

²⁶² *Qph*, p. 176.

²⁶³ *Qph*, p. 176.

²⁶⁴ *Qph*, p. 186.

d'affirmer la supériorité ontologique de l'un sur l'autre. Pour Deleuze, ces formes offrent une intuition ontologique de l'Etre univoque. L'intuition est en même temps une contemplation passive, inspirée et une construction active, créatrice, une action et une passion de l'Etre. Ces trois se rencontrent dans l'acte de tracer des lignes. L'art rejoint la science et la philosophie par la ligne abstraite, le devenir et le chaos, mais il diffère par ces moyens, outils, codes et substances. La philosophie s'occupe de gagner la consistance tout en gardant les vitesses infinies, comme plan d'immanence qui recoupe le chaos ; la science aborde le chaos en renonçant à l'infini, à la vitesse infinie, et elle cherche à gagner une référence ; or, l'art « veut créer du fini qui redonne l'infini.²⁶⁵ »

Dans l'art il y a la peinture qui se distingue des autres formes artistiques par ses moyens. Car l'art est un bloc de sensations, de percepts et d'affects qui s'actualisent dans des moyens différents: « Alors est-ce cela, peindre, composer ou écrire ? Tout est question de ligne, il n'y a pas de différence considérable entre la peinture, la musique et l'écriture. Ces activités se distinguent par leurs substances, leurs codes et leurs territorialités respectives, mais pas par la ligne abstraite qu'elles tracent, qui file entre elles et les emporte vers un commun destin²⁶⁶. » Les moyens de la peinture sont définis par Klee et Deleuze. Ce dernier traite et prépare des concepts pour l'art en général, y compris la peinture, alors que Klee s'impose la tâche de créer les concepts et les moyens abstraits de la peinture.

D'ailleurs Klee n'établit pas un rapport hiérarchique du point de vue ontologique entre l'art et la science, ou entre différents domaines artistiques. Ils relèvent dans l'art et la science, des modes opératoires et des moyens différents pour saisir la même vérité : le devenir. Ce qui fait se différencier l'art de la science c'est son rapport avec l'individualité et l'intuition, la sensibilité: « L'art n'est pas une science que fait avancer pas à pas l'effort impersonnel des chercheurs. Au contraire, l'art relève du monde de la différence.²⁶⁷ » Cette distinction remonte bien sûr à Kant, qui distingue la faculté cognitive, déterminante et la faculté réfléchissante dans laquelle la faculté esthétique est du ressort de la subjectivité avec une part d'universalité. L'art est ouverture vers un ordre dynamique. Il est ouverture sur le chaos, le devenir. L'art est un pont pour passer d'un ordre terrestre vers un ordre cosmique.

²⁶⁵ *Qph*, p. 186.

²⁶⁶ *D*, p. 89.

²⁶⁷ *TAM*, p. 14.

Il est né, dit Deleuze, avec le territoire, avec la maison, mais il ouvre sur le cosmos : « c'est que le territoire ne se contente pas d'isoler et de joindre, il ouvre sur des forces cosmiques qui montent du dedans ou viennent du dehors²⁶⁸ ». Par le biais de l'art, on dépasse les conditions statiques pour atteindre les forces cosmiques, le chaos. La forme ainsi n'est jamais achevée car elle est toujours en mouvement, en formation. Donc, la ligne c'est l'essence de l'art, et c'est elle qui permet de dépasser l'imitation dans la création artistique. C'est derrière cette surface des formes que la création vit comme une force créatrice et destructrice, qui engendre les formes. Ce qui pousse Klee à négliger la forme, c'est que les formes ne sont que des projections, même si elles ont pour origine la nature.

²⁶⁸ (Deleuze Qu'est que la Philo p. 176)

IV

Chaosmos

1-L'esthétique et l'ontologie

Dans sa réflexion sur l'histoire de l'esthétique, Heidegger met en évidence, dans son important livre sur Nietzsche, le lien étroit entre la réflexion philosophique sur l'art, le beau et la définition de l'Etre. L'esthétique philosophique ou philosophie de l'art, selon Heidegger, trouve son propre fondement dans l'ontologie²⁶⁹. Nous n'exagérons pas en disant que non seulement la réflexion sur l'art, mais aussi la pratique artistique elle-même émanent, ou plutôt expriment une certaine conception ontologique. Cela est surtout valable pour nos deux personnages de référence, Deleuze et Klee et leur esthétique nomade. Car on ne peut pas aborder la pensée esthétique deleuzienne et la pratique artistique de Klee, ainsi que sa réflexion, sans les rapporter à leur pensée sur la Nature et sur l'Etre. L'essence, le statut ainsi que la fonction de l'art et l'approche esthétique renvoient directement à une conception particulière de l'Etre, à une ontologie. Lorsque Klee déclare que « l'art est à l'image de la Création ²⁷⁰ », l'important dans cette comparaison, c'est sa conception de la Création, de la Nature, ce qui spécifie son esthétique. On a souvent parlé de la Création chez Klee et de son rapport avec la Nature, l'existence, le monde, sans pour autant préciser chez lui sa conception, d'inspiration spinoziste et nietzschéenne, de la Nature. De même pour Deleuze dont l'ontologie est largement connue et répandue, qui considère l'art comme un moyen d'aborder l'Etre en tant que chaos dans son essence de devenir, en tant qu'infini.

Nous n'avons pas l'intention de rapprocher les deux réflexions ontologiques ou d'en créer une seule ontologie. Il est vrai qu'on ne peut parler ici d'une similitude ou même d'une complémentarité entre Klee et Deleuze. De surcroît, nous sommes face à deux registres conceptuels différents, à deux manières totalement différentes d'aborder les questions ontologiques. Nous trouvons chez Deleuze une pensée bien construite, ordonnée et agencée, alors que chez Klee ce sont des bribes d'idées disparates et morcelées, parfois succinctes et complexes par endroits, simples et

²⁶⁹ SHERRINGHAM M., *introduction à la l'esthétique philosophique*, Paris, éd. Payot, 1992, p. 21

²⁷⁰ TAM p. 40

spontanées par d'autres, qui sont présentées pour donner un appui et une dimension ontologique à son art et à sa réflexion esthétique. Mais cet aspect de la pensée chez Klee ne diminue pas son importance et son originalité. En abordant leurs différents concepts et notions ontologiques nous allons constater qu'ils partagent essentiellement, malgré leur terminologie différente, une conception de l'Etre et de la Vie, qui nous permet de créer entre eux des points d'intersection, des similitudes, des complémentarités et des croisements pour donner une base ontologique à cette esthétique nomade. Toutefois, nous n'allons pas embrasser tous les aspects de cette ontologie chez Deleuze et Klee, cela dépasserait la limite, l'objectif et la capacité de la présente recherche. Nous allons nous arrêter sur quelques concepts et notions principaux qui constituent le fondement de leur esthétique et nous permettront de bien appréhender l'esthétique nomade.

2-L'univocité de l'Etre

Nous avons vu que le concept de la ligne a son importance dans le domaine esthétique, dans la peinture particulièrement, et qu'il est en plus chez Klee, comme chez Deleuze, un concept ontologique qui leur permet d'éviter d'autres concepts métaphysiques qui renvoient à une dualité substantielle entre la pensée et l'étendue, l'esprit et la matière, l'objectif et le subjectif. L'Etre comme ligne renvoie à toutes les caractéristiques de la ligne que nous avons énumérées précédemment : abstraite (idée, idéale, virtuelle), active (énergie, force, vie), courbe (chaos, singularités), simple (indivisible, flux continu) et infinie (sans commencement ni fin), mais il renvoie surtout à l'unité de l'Etre. L'idée de l'Etre comme Un et univoque nous la trouvons à l'origine chez Duns Scot, Spinoza, Nietzsche et Bergson. C'est à partir de ces références que Deleuze va développer une conception ontologique originale. Klee se sert dans un contexte original des notions de Spinoza, Nietzsche et même Leibniz²⁷¹ afin d'exprimer une conception ontologique qui servira à ses développements esthétiques.

Cette unité de la vie s'exprime chez Klee dans des mots simples. Il la perçoit comme matière, force et énergie. Même lorsqu'il parle de la force créatrice, de la Vie, il la considère comme une sorte de matière infiniment petite : « la force du

²⁷¹ Klee, comme nature naturée et nature naturante, cause efficiente

pouvoir créateur ne peut être nommée (...) elle est vraisemblablement elle-même une forme de matière », elle n'est « pas perceptible avec les même sens.²⁷² » Si l'Etre est une matière, c'est une énergie, un flux, une intensité. Une unité matérielle dans laquelle la matière animée peut être conçue comme une pénétration de deux sortes de matières : « La matière doit être considérée comme une condition préliminaire de tout phénomène se déroulant dans le domaine de l'action ; elle doit être partout.²⁷³ »

L'univocité de l'Etre forme l'axe de l'ontologie deleuzienne. L'un n'est ni origine, ni fond, ni principe, mais la différence elle-même. Pour Deleuze, l'Etre se décrit comme univoque, un seul, comme une vie inorganique. Le sensible pur, sans idée transcendante, qui est la vérité de l'Etre. Et la vérité n'est pas l'idée derrière ou au-dessus du sensible. Elle est le sensible pur, inconditionné, qui s'oppose aux idées métaphysiques. L'empirisme transcendantal de Deleuze ne s'inscrit pas dans l'identité mesurée du sujet et de l'objet, ni n'est englouti dans le chaos démesuré et indifférencié. « L'univocité de l'être signifie que l'être est Voix, qu'il se dit, et se dit en un seul et même "sens" de tout ce dont il se dit. Ce dont il se dit n'est pas du tout le même. Mais lui est le même pour ce dont il se dit.²⁷⁴ » C'est un événement unique pour tout ce qui arrive aux choses les plus diverses. Un seul fantôme pour tous les vivants. L'univocité de l'Etre restitue à l'existence une puissance de différenciation, une productivité interne de la Nature. L'Etre n'est autre que les différences, l'Etre se dit d'un seul sens mais les choses dont il se dit diffèrent en tout. Il n'y a jamais eu qu'une seule proposition ontologique : l'Etre est univoque. L'essentiel de l'univocité n'est pas que l'Etre se dise en un seul et même sens, c'est qu'il se dise en un seul et même avec toutes ses différences individuanes ou modalités intrinsèques. Il se dit être la différence elle-même. L'univocité de l'Etre signifie donc aussi l'égalité de l'Etre. L'Etre univoque est à la fois distribution nomade et anarchie couronnée. Ce n'est plus l'Etre qui se divise en diverses catégories, ce sont les différences qui se distribuent dans l'espace lisse et ouvert de l'Etre. C'est en ce sens que l'on dit que penser et être sont une seule et même chose. Ou plutôt le mouvement n'est pas une image de la pensée sans être aussi une matière de l'être. Le plan d'immanence a deux faces, comme Pensée et comme Nature, comme « Physis » et comme « Nous ». C'est pourquoi il y a toujours beaucoup de mouvements infinis pris les uns dans les

²⁷² EPC1, p. 11 :

²⁷³ EPC1, p. 336 :

²⁷⁴ *Logique du sens*, p. 210.

autres, dans la mesure où le retour de l'un réclame un autre instantanément, de telle façon que le plan d'immanence ne cesse de se tisser, comme une gigantesque navette. Se tourner vers n'implique pas seulement se détourner, mais affronter, faire volte-face, se retourner, s'égarer, s'effacer.

3-Le chaos et le cosmos/le virtuel et l'actuel

Le concept du chaos relève d'une grande importance chez Klee et Deleuze, non seulement en tant que concept ontologique, mais aussi dans la définition du statut de l'œuvre d'art. Il constitue le cœur de l'esthétique nomade. Le concept du chaos c'est le virtuel qui assure à l'Etre son unité dans la différence. L'Etre univoque se dit être alors entre deux pôles : unité du virtuel et de l'actuel. Le chaos servira à penser la différence et la diversité sans avoir recours à l'équivocité représentative. La distinction que Klee fait entre le chaos réel et le chaos antithétique est fondamentale, car elle nous montre déjà l'intention de Klee de considérer le chaos comme une pure virtualité. Le chaos comme virtuel, Deleuze le définit explicitement et d'une manière simple dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* : « On définit le chaos moins par son désordre que par la vitesse infinie avec laquelle se dissipe toute forme qui s'y ébauche. C'est un vide qui n'est pas un néant, mais un *virtuel*, contenant toutes les particules possibles et tirant toutes les formes possibles qui surgissent pour disparaître aussitôt, sans consistance ni référence, sans conséquence.²⁷⁵ »

Pour bien saisir le concept de chaos, il ne faut pas éluder l'insistance de Klee sur la distinction entre le chaos réel, comme synonyme de désordre, antithétique de l'ordre, et le chaos originel, comme antipode du cosmos : « Le chaos véritable ce n'est pas l'antithèse de l'ordre, car le chaos est incommensurable. Le chaos n'est pas l'absence de l'ordre, le chaos dans ce cas est une notion "localisée" relative à l'ordre.²⁷⁶ » « C'est donc bien le chaos, non pas le chaos incompréhensible, mais le chaos comme concept, comme logos.²⁷⁷ » Le rapport n'est pas entre deux mondes, dont l'un est le terrestre et l'autre le cosmique, l'ici-bas et l'au-delà. Malgré leur résonance métaphysique et romantique ils ont chez Klee des significations tout à

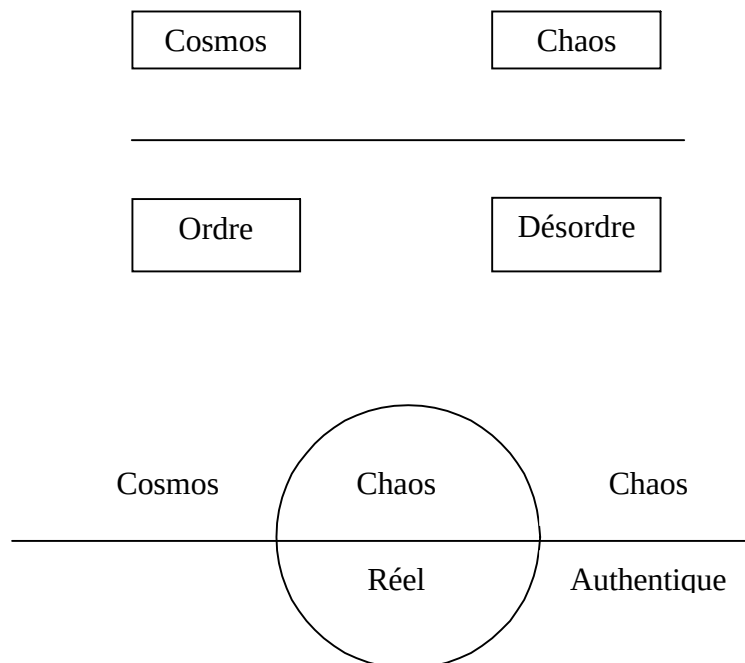
²⁷⁵ *Qph*, p.111

²⁷⁶ *TAM*, p. 56

²⁷⁷ *ENI2*, p.15

fait différentes. Ils renvoient à deux niveaux de l’Etre unique : le virtuel et l’actuel, le chaos et le cosmos, l’idéal et le réel, le statique et le dynamique. Le chaos et le cosmos sont, chez Klee, deux concepts antithétiques, mais comme tous les concepts, ils sont complémentaires, « le dualisme n’est pas traité en tant que tel, mais il est considéré dans son unité complémentaire. » Ils ne renvoient pas à deux étages, deux mondes, mais plutôt à un rapport entre deux pôles du même monde: la virtualité et l’actualité. Le chaos comme virtuel et le cosmos comme actuel. L’Etre est univoque mais se dit en deux sens : « En tant que pôle négatif, le chaos n’est pas, à proprement parler, le chaos intrinsèque, mais il représente une notion qui occupe un empâtement précis, défini par rapport à la notion de cosmos. Le chaos au sens propre du terme ne pourra jamais prendre place sur le plateau d’une balance, il restera éternellement impondérable et incommensurable. Il peut n’être rien ou être “quelque chose” à l’état de demi-sommeil, mort ou naissance selon les données : intention ou absence d’intention, volonté ou négation de la volonté.²⁷⁸ » il comporte virtuellement toutes les singularités. Le virtuel ne peut pas être comparé au possible, car la possibilité renvoie à une ou plusieurs formes préétablies, alors que le virtuel renvoie à une infinité de possibilités, ce n’est pas un ou plusieurs modèles.

Afin de bien montrer sa conception Klee nous donne le schéma suivant :



²⁷⁸ EPC1, P. 3 :

Le chaos originel ne renvoie donc pas à un temps mythique, biblique, où le monde n'existe que comme une matière informe, à partir de laquelle Dieu a créé le monde ou l'Esprit. Si Klee se sert du terme mythe, c'est plutôt dans le sens de virtuel, comme non actuel. Pour Klee, l'Être comme chaos est une virtualité, une existence seulement conceptuelle. Ce qui confirme la virtualité de cet état, c'est que l'Être n'a pas, selon Klee, ni commencement ni fin, ce qui veut dire que le chaos ne peut être considéré comme origine que virtuellement. L'Être est cyclique et ne peut avoir de début, d'origine, ni de fin : « Au commencement, il y a bien l'Acte ; mais au-dessus il y a l'Idée. Et puisque l'infini n'a pas de commencement déterminé mais, comme le cercle est sans commencement ni fin, on doit admettre la primauté de l'Idée²⁷⁹ » L'Idée chez Klee et Deleuze n'est pas l'Idée platonicienne. Ce n'est même pas l'Idée de Spinoza. Car l'Idée est, chez ce dernier, comme l'étendue, un attribut de l'Être, qui n'est qu'une seule substance. Ce n'est pas seulement un acte de volonté de ne pas représenter le réel, puisque le réel est irréprésentable. L'impressionnisme insistait déjà que le réel est irréprésentable car il est en perpétuel mouvement. L'Être est une idée parce que nous ne pouvons pas le substantialiser, nous ne pouvons que l'appréhender comme concept, il est sans mesure et en changement perpétuel. L'Idée et l'Être en tant que concepts, ne peuvent être représentés, ils sont non-conceptuels. Or, il n'y a qu'un mouvement, c'est le chaos ou le mouvement chaotique et conceptuel, idéal, virtuel, c'est un principe supposé.

C'est justement cet aspect infini de l'Être, de l'état originel, qui doit être conçu comme virtuel, idéal et conceptuel et non dans une conception biblique ou métaphysique. Cet état n'existe ni dans le temps, ni dans l'espace, mais il est immanent à l'Être, puisque virtuel. Le chaos est un état dans lequel les choses existent comme virtualité, comme singularités : « d'un point de vue cosmo-génétique (relatif à une vision cosmique des choses), c'est le mythe de l'état originel du monde, à partir duquel se forme le cosmos ordonné, d'une façon soudaine ou progressive, sur un mode indépendant ou par l'intermédiaire d'un créateur ». Klee, en qualifiant cet état de mythique, nous montre que c'est un état qui existe seulement comme idée, concept. Le chaos n'est qu'une pure virtualité, une existence idéale qui est immanente au cosmos, c'est un « quelque-chose-néant » ou un « néant-matérialisé ». C'est d'abord conceptuel, idéal, « concept non conceptuel », autrement dit, c'est une

²⁷⁹ TAM, p36.

pure virtualité. La virtualité de l'existence du chaos, Klee l'exprime ainsi : « Il n'a pas été prouvé que cet état était réel ; quoi qu'il en soit, il est plausible ; si la chose est plausible, elle est utilisable. Elle peut être employée comme notion antithétique à ce qui a dû se passer ensuite. » Le terme ensuite ne veut pas dire ici, ce qui se passe par la suite après un état donné ou des événements successifs, mais cela exprime l'idée d'un actuel qui renvoie toujours à un virtuel, à un état supposé duquel sortent les événements et qui leur donne une unité.

Le chaos reste la condition de possibilités infinies de détermination finie, un champs virtuel qui subsiste à la surface des choses et qu'aucune effectivité ne pourra jamais épuiser²⁸⁰. A travers le terme de « Chaomos », Guattari prolonge cette réflexion et affirme que le chaos « n'est pas une pure indifférenciation ; il possède une trame ontologique spécifique. Il est habité d'entités virtuelles et de modalités d'altérité qui n'ont rien d'universel²⁸¹ ». Il faut faire la différence entre une conception platonicienne du chaos et celle de Nietzsche. Platon exprime l'idée de l'éternel retour au chaos, comme si le chaos était un état contradictoire, devant recevoir du dehors un ordre ou une loi, telle l'opération de Démiurge en train de plier une matière rebelle. Platon renvoie le sophiste à cette opposition, à cet état supposé du chaos, c'est-à-dire à la plus basse puissance, au dernier degré de participation. Mais en vérité la puissance ne passe pas par deux, trois ou quatre, elle s'affirme immédiatement pour constituer le plus haut niveau : elle s'affirme hors du chaos lui-même ; et comme chez Nietzsche, le chaos et l'éternel retour ne sont pas deux choses différentes.

Le symbole de cette « non-notion » est le point. Seul un point est absolu. Le chaos est un point. : « Etablir un point dans le chaos, c'est le reconnaître nécessairement gris en raison de sa concentration principielle et lui confère le caractère d'un centre originel d'où l'ordre de l'univers va jaillir et rayonne dans toutes dimensions. Affecter un point d'une vertu centrale, c'est en faire le lien de la cosmogonie.²⁸² » Attribuer au point une finalité, c'est le définir comme gris, comme virtuel. Car le gris contient toutes les singularités (lignes, tonalités et couleurs) Le « point décisif du devenir et de l'évolution : en d'autres termes le point gris.²⁸³ » Ce

²⁸⁰ *Qph*, p. 196

²⁸¹ VILLANI A, O.C., P. 236

²⁸² *TAM*, p. 56

²⁸³ *TAM*, P.:3

n'est pas un point matériel, mais un point mathématique, idéal. Le point est une notion mais il n'est pas concevable. C'est un néant-Être ou un Être-néant. C'est pourquoi il se matérialise et devient visuel dans le mouvement, dans une certain seuil de vitesse. Le chaos est symbolisé par le point gris, le point mathématique. Car le gris est un point fatidique entre ce qui devient et ce qui meurt. Ce n'est pas, à vrai dire, un point réel mais le point mathématique. « Si on lui donne une signification perceptible, c'est-à-dire si l'ont introduit une finalité à l'intérieur du chaos, on obtient le concept de gris, le point décisif du devenir et de l'évolution ; en d'autres termes, le point gris. Ce point est gris parce qu'il n'est pas individualisé. Il n'est ni blanc, ni noir parce qu'il est aussi bien blanc que noir²⁸⁴ ». Ce sont des singularités dans le virtuel qui s'actualisent, un point gris est chargé de singularités. Ce n'est pas une absence, comme dans le chaos indifférencié, absence de noir, de blanc, de couleurs ou toutes autres singularités ; mais il porte toutes les couleurs, le blanc et le noir à la fois, il est une infinité de singularités. Le virtuel est consistance, il met le présent en résonnance avec la vie, il l'extrait de son identité actuelle, et en l'extrayant, il dissout ce qui en lui était figé dans la représentation. Ce qui reste présent s'enveloppe dans une vie. Le virtuel c'est du réel. C'est un plan de réalité qu'on ne peut séparer de son actualisation. Le plan de la virtualité, Deleuze le définit comme plan d'immanence ou de consistance sur lequel tout est réel sans être actuel, virtuel et non réalisable. C'est dans le mouvement que le virtuel devient actuel. La conception d'un réel a deux pôles qui renvoient à l'actuel et au virtuel. La vie ne conçoit pas quelque chose qu'elle réalise ensuite. Tout processus se produit sur deux plans : l'actuel perceptible, empirique, et le virtuel qui lui correspond sans lui ressembler.

4-Le devenir et le mouvement

L'Être chez Klee et Deleuze, l'Être véritable est un devenir absolu : la différence. Le devenir, le changement, la relativité sont devenus la seule vérité. Klee insiste dessus : « aujourd'hui la relativité du visible est devenue une évidence (...) l'accidentel tend à passer au rang de l'essence.²⁸⁵ » Dans le cosmos, le mouvement originel est la loi fondamentale qui sert de norme. Le tout se meut : « Dans l'univers

²⁸⁴ EPC1, p. 3 :

²⁸⁵ EPC1, p. 39.

aussi le mouvement est donné préalablement à tout. » Un perpétuel mouvement, une création et une autodestruction, une absence d'ordre. Il n'y a pas de substance, il n'y a pas de formes éternelles, toutes naissent de ce mouvement absolu et disparaissent pour laisser la place à d'autres. Il faut faire absolument la différence entre les deux chaos : un indifférencié, un état donné absolu et un autre comme devenir et changement. Le chaos véritable est un devenir absolu qui ne connaît aucune mesure, un changement fou. L'essence de l'Etre c'est le mouvement. C'est cette essence de l'Etre comme mouvement qui va déterminer tout le projet esthétique de Klee : « La mise en forme de l'organisme se construit de l'intérieur, à partir de l'essence de l'être.²⁸⁶ » L'essence de l'Être, ne peut être que le mouvement, le devenir. Bien sûr, cette conception de l'Etre préoccupe Klee à une époque où la théorie d'Einstein sur la relativité est déjà répandue. C'est à partir du mouvement que Klee conçoit la Nature. Dans la Nature toute chose est en mouvement. Chacune d'elles doit être conçue comme fondamentalement mobile, elle est là où elle va pour errer sans but, sans volonté, sans obéissance, expression de l'évidence naturelle de se mouvoir, de l'état de mouvance originel. Nous avons bien sûr cette conception de l'Etre comme changement perpétuel, sur le plan philosophique chez Héraclite, Nietzsche, Spinoza, etc. et dans le domaine artistique chez les impressionnistes qui ont insisté sur l'absence de stabilité du monde, comme chez Delaunay et les futuristes. Cependant chez les impressionnistes et les autres, le mouvement se manifeste dans une succession d'images, de formes et d'instant. Ce sont les images qui changent, alors que le sujet, ou la place de l'artiste reste immobile et inchangeable : la fenêtre, le point de vue, est fixe. Le mouvement chez Klee ne se confond pas avec le déplacement, ce n'est pas le mouvement de translation. Ce ne sont pas des substances qui se déplacent dans l'espace, et donc dans le temps. Le mouvement chez Klee, c'est le devenir, la différence. Une meilleure expression du mouvement chez Klee trouve sa conception chez Bergson. C'est Deleuze qui se réfère aux différentes conceptions de mouvement chez Bergson afin d'en dégager des concepts pour aborder le cinéma. La première thèse c'est que le mouvement ne se confond pas avec l'espace parcouru. L'espace parcouru est passé, le mouvement est présent : c'est le fait de parcourir. L'espace parcouru est divisible, tandis que le mouvement est

²⁸⁶ *EPC1*, p. 383.

indivisible²⁸⁷. On ne peut pas reconstituer le mouvement avec des positions dans l'espace, avec des coupes immobiles.

Les notions de statique et de dynamique chez Klee, ainsi que le territoire et la déterritorialisation chez Deleuze, se rapportent au mouvement et sont définis essentiellement par lui. Elles expriment un certain rapport avec le mouvement : « L'être du tout est fondamentalement dynamique ; les problèmes statiques ne se posent que pour certaines composantes seulement de l'univers du tout est fondamentalement dynamique ; les systèmes planétaires par exemple, et la surface des différents corps terrestres.²⁸⁸ » Le statique est un cas particulier, « ou tout au moins le cas particulier de notre existence en tant qu'homme avec les formes qu'elle adopte.²⁸⁹ » Le territoire est la terre stratifiée mais parcourue par une ligne de fuite, ouverte sur le cosmos, la déterritorialisation. « Puis nous sommes allés des agencements territoriaux aux inter-agencements, aux ouvertures d'agencements suivant des lignes de déterritorialisation ; et en même temps, des forces recueillies de la terre jusqu'aux forces d'un Cosmos déterritorialisé, ou plutôt déterritorialisant. Comment Klee présente-t-il ce dernier mouvement, qui n'est plus une "allure" terrestre, mais une "échappée" cosmique ? Et pourquoi un mot si imposant que Cosmos pour parler d'une opération qui doit être précise ? Klee dit qu'on "exerce un effort par poussées pour décoller de la terre", qu'on "s'élève au-dessus d'elle sous l'empire de forces centrifuges qui triomphent de la pesanteur". Il ajoute que l'artiste commence par regarder autour de lui, dans le créé de la nature naturante et dans la nature naturée ; et puis, s'installant "dans les limites de la terre", il s'intéresse au microscope, aux cristaux, molécules, atomes et particules, non pas pour la conformité scientifique, mais pour le mouvement, rien que pour le mouvement immanent.²⁹⁰ »

5-Le temps

Klee traite d'absurde la classification établie par Lessing suivant deux catégories d'arts : temporels et spatiaux. Puisque l'espace aussi, selon Klee, est une notion temporelle: « tout devenir repose sur le mouvement. Dans le "Laocoon" (nous

²⁸⁷ DELEUZE, *Image-Mouvement, Cinéma 1*, p. 9.

²⁸⁸ *EPC1*.p. 5.

²⁸⁹ *EPC1*.p. 5.

²⁹⁰ *MP*, p.416 :

y gaspillâmes naguère pas mal de juvéniles réflexion), Lessing fait grand cas de la différence entre art du temps et art de l'espace. Mais à y bien regarder, ce n'est là qu'illusion savante. Car l'espace aussi est une notion temporelle.²⁹¹ » Cette définition de l'espace comme temps requiert une conception différente du temps. Ce n'est plus le temps rapporté à l'espace, comme instants successifs, mais l'espace rapporté au temps comme durée bergsonienne. Le temps, dans cette conception, ne peut pas être historique et chronologique mais apparaît comme un présent absolu, comme temps chronique. Cette conception du temps est fondamentale pour la définition de la fonction de l'œuvre d'art nomade.

C'est à l'occasion d'une comparaison entre la musique et la peinture que la notion de la simultanéité du mouvement apparaît chez Klee, comme l'expression de l'espace en mouvement, comme temps absolu dans l'œuvre d'art picturale : « la peinture polyphonique est en ce sens supérieure à la musique que le temporel y est davantage spatial. La notion de simultanéité s'y révèle plus riche encore.²⁹² » Dans la peinture, le mouvement apparaît dans un présent absolu, simultanément, c'est pourquoi il est supérieur au mouvement dans la musique, parce qu'il est successif et chronologique. Cette notion de simultanéité, que Klee trouve chez Delaunay, exprime cette nouvelle conception du temps comme mouvement contemporain, comme continu et non plus comme alternance et succession d'instantanés stables. C'est ce que Bergson avait insisté dessus : « Des simultanés qui jalonnent la continuité des mouvements on est toujours prêt à remonter aux mouvements eux-mêmes, et par eux à la durée intérieure qui est contemporaine, substituant ainsi à une série de simultanés dans l'instant, que l'on compte mais qui ne sont plus du temps, la simultanéité de flux qui nous ramène à la durée interne, à la durée réelle.²⁹³ » Pour Klee, l'élément temporel doit être éliminé. Le temps ici n'est pas le devenir mais une chronologie, c'est pour un autre temps, un temps présent comme absolu : « hier et aujourd'hui en tant que simultanéité.²⁹⁴ » « Le temps ne sort pas du présent mais le présent ne cesse de se mouvoir²⁹⁵ ». C'est la contemporanéité du passé est le présent. Le passé ne passe pas s'il ne se constitue pas en même temps qu'il a été présent. Le passé est contemporain à lui-même comme la coexistence du présent, tout le passé

²⁹¹ TAM, p. 37.

²⁹² J, p. 313

²⁹³ BERGSON H., *Durée et simultanéité*, p. 61

²⁹⁴ EPC1, p. 313

²⁹⁵ DR p.108

coexiste avec le présent qu'il a été. C'est pourquoi la peinture polyphonique est supérieure à la musique, le temporel y est davantage spatial. Parce que dans la peinture il y a un temps mais c'est un temps qui supprime la succession. Une progression linéaire a besoin de temps et l'on doit parcourir d'une façon réceptive le chemin qui a été tracé sur un mode constructif. Tout ce qui est mouvement, courbe, animation, promenade, est relié par une ligne de façon à former une unité. Plus la ligne se distend, plus elle renferme un caractère temporel. Le chemin signifie le temps, alors que la surface est davantage perceptible en un moment. Une ligne contient des énergies qui s'expriment en se recoupant l'une l'autre et en prenant du temps. L'élément linéaire établit ainsi une relation réciproque avec l'espace imaginaire, l'espace comme notion temporelle.

Klee distingue deux sortes de mouvement : un mouvement successif comme dans la musique, s'exprimant dans un temps chronologique, et un mouvement instantané, spatial, immédiat comme dans la peinture. C'est cette distinction qui nous révélera, chez Klee, la conception du mouvement à distinguer du temps. Le mouvement se distingue du temps chronologique, successif, car le temps dans la musique est paradoxalement toujours lié à l'espace, comme succession d'instantanés stables, et le mouvement n'est senti que par rapport à l'espace et à une translation dans l'espace. C'est ce qui prive le mouvement de son caractère instantané. Or, le mouvement dans la peinture prend un caractère spatial, immédiat, simultané ; ou plutôt l'espace devient temps. Cependant la spatialité du mouvement est ici une spatialité plastique, ce qui veut dire que le mouvement n'apparaît pas par rapport à l'espace, mais dans l'espace et en tant que devenir. Il faut distinguer un mouvement par rapport à l'espace, qui nous donne le temps et la succession, Chronos, et le mouvement dans l'espace, ou l'espace rapporté au temps, ce qui nous montre le mouvement à l'état pur, le devenir, Aïôn. Le temps du devenir chez Klee est un présent qui enveloppe le passé et le futur. C'est un mouvement qui ne reconnaît pas la succession d'instantanés immobiles. Mais le présent pour Klee n'existe pas, car le mouvement, le devenir, la vie ne connaît pas la stabilité, l'arrêt. Dans une expression qu'on dirait écrite de la main de Nietzsche au sujet de l'éternel retour : « Considérons l'actuel avec bienveillance : le présent ne doit pas perdre son droit. Mais il ne doit pas être comparé à l'éternel, qui, malgré les temps qui changent, demeure immuable, l'éternel qui se manifeste par un mouvement cyclique ou qui

revient à sa source, toujours puissant et fécond même à l'état latent. Il faut tout rapporter aux phénomènes de la Nature et aux lois qui les régissent. Cela permet d'éviter le vieillissement car, aujourd'hui, tout s'écoule, tout s'écroule rapidement. Le présent ne possède pas une expression précise comme le passé et l'avenir, l'universel et le spatial. Un moment précis dans le présent, c'est déjà une action accomplie, un passé.²⁹⁶ » Mais alors comment expliquer cette conception du mouvement comme simultanéité qui vaut un présent et aussi un passé qui empiète sur le futur. Il faut chercher une réponse dans la troisième synthèse du temps chez Deleuze.

Deleuze distingue, d'après les stoïciens grecs, deux temps, deux lectures du temps, Chronos et Aïôn. Ce dernier est le temps fou, sorti de ses gonds, hétérogène, sans mesure, sans hier ni demain, c'est le temps de la différence, le temps de la création qui coïncide avec le temps universel, la durée chez Bergson. Alors que Chronos est le temps de la mesure, un temps uniforme et homogène. D'après Chronos seul le présent existe, le passé et le futur sont deux dimensions du présent. Il n'y a de passé ou de futur que par rapport au présent. D'après Aïôn seul le passé et le futur insistent ou subsistent dans le temps, qui divise à chaque instant le présent²⁹⁷. Il n'y a pas de présent, il n'y a que le passé et le futur. Le présent passe, il ne fait que passer. Le temps, c'est le temps qui passe, l'explication classique s'arrête à la succession. Elle dit qu'un présent succède à un autre présent. Et en lui succédant, il esquivé son prédécesseur qui devient passé. Le chaos est, dans ce cas, un mouvement perpétuel, il n'a pas de mesure ni de temporalité, de temps chronologique dans lequel la durée est indexée à l'espace, le temps comme des instants.

La troisième synthèse c'est le temps universel, qui ne se mesure pas par rapport à l'espace et qui est l'essence de l'Etre, c'est la durée bergsonienne : un temps indivisible, qui va à l'infini et qui est la base de toute conception du temps. La durée, chez Bergson, est le temps universel, indivisible et non mesurable, un devenir simultané, continu et fluide. Chaque présent actuel n'est que le passé tout entier dans son état le plus contracté. Le passé ne fait pas passer l'un des présents sans faire advenir l'autre. C'est pourquoi, loin d'être une dimension du temps, il est la

²⁹⁶ *EPC1*, p. 59

²⁹⁷ *FBLDS*, p. 191-192

synthèse du temps tout entier dont le présent et le futur sont seulement deux dimensions, il est l'en-soi du temps comme dernier fondement du passage.

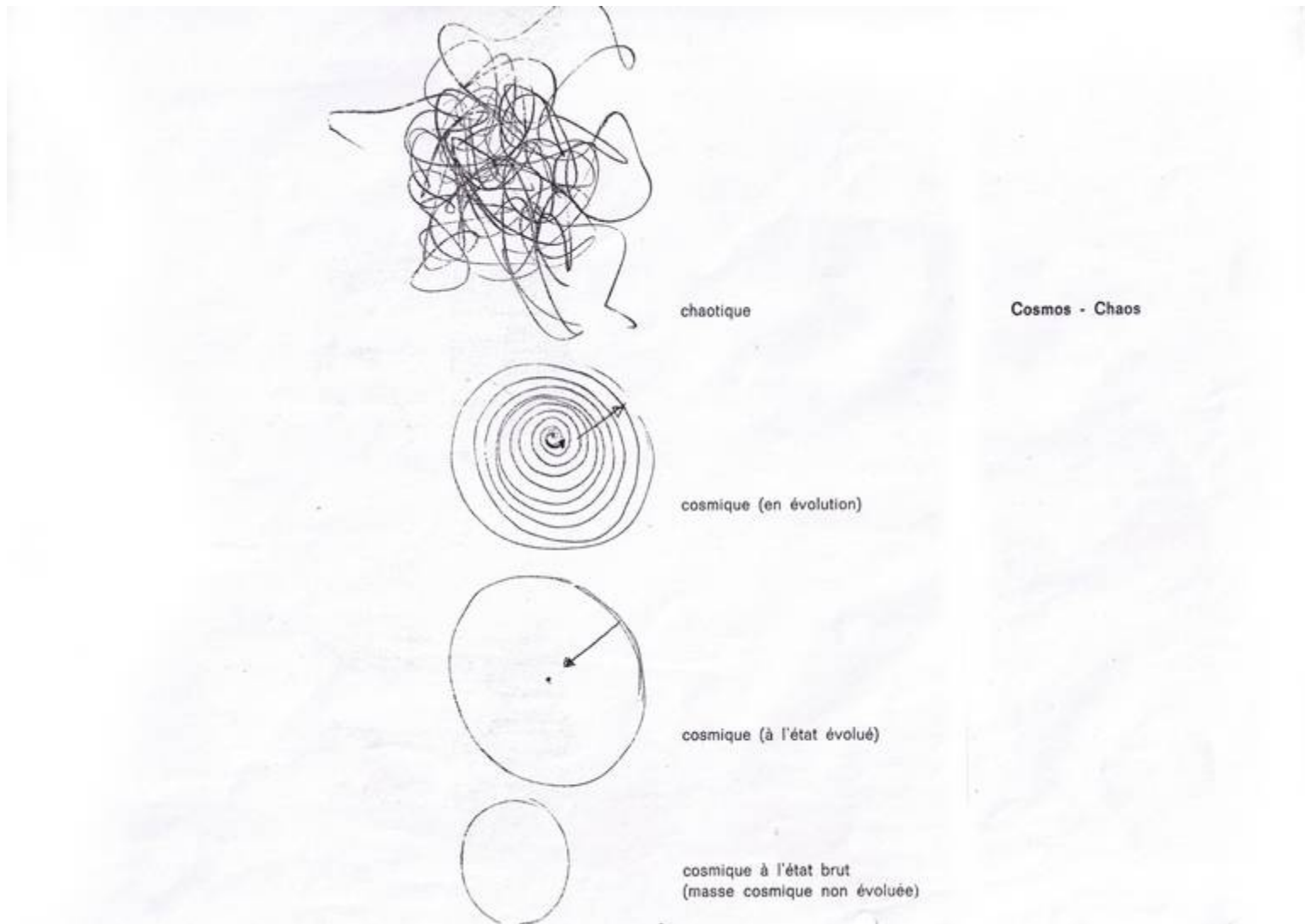
C'est dans une autre synthèse que le présent exprime l'unité du temps, l'énigme de la scission fondamentale du temps : le passé est en même temps présent. Ce passé n'avance pas, il ne s'évanouit pas, il se conserve dans le présent, il coexiste avec le présent²⁹⁸. Il est un temps pur, virtuel, ontologique, simultanée. Le maintenant est à la fois « pointe de présent et nappe du passé ». Le présent est comme le degré le plus contracté du passé. Le passé coexiste avec lui-même, il se conserve en lui. Mais ce présent n'est pas le moment platonicien, c'est plutôt un instant sans épaisseur ni extension, c'est l'instant qui pervertit le présent en futur et passé insistants²⁹⁹. Entre le « maintenant » qui oppose son présent affolé au sage présent de la mesure, et la surface qui esquivé le présent, c'est de toute la puissance d'un « instant », qui distingue son moment de tout présent assignable, sur lequel porte et reporte la division. Chronos est limité et infini, Aiôn est illimité en tant que futur et passé, mais fini en tant qu'instant, « Aiôn est la vérité éternelle du temps : *pure forme vide du temps*, qui s'est libéré de son contenu corporel présent.³⁰⁰ » La simultanéité d'un devenir dont le propre est d'esquiver le présent. Cependant ces synthèses du temps sont comme trois moments différents participant à l'édification d'une seule et même figure du temps : « si bien que le temps doit être saisi deux fois, de deux façons complémentaires, exclusives l'une de l'autre : tout entier comme présent vivant dans les corps qui agissent et pâtissent, mais tout entier aussi comme instance infiniment divisible en passé-futur (...) seul le présent existe dans le temps, et rassemble, résorbe le passé et le futur ; mais le passé et le futur seuls insistent dans le temps, et divisent à l'infini chaque présent.³⁰¹ »

²⁹⁸ DR, p. 111.

²⁹⁹ FBLDS, p. 193.

³⁰⁰ FBLDS, p. 194.

³⁰¹ DELEUZE G., *Logique du sens*, p. 14.



(Figure 5.)

VI

L'œuvre d'art nomade

1-L'œuvre-événement

Qu'est-ce qu'une œuvre d'art nomade ? Comment peut-on définir les caractéristiques de l'œuvre d'art nomade ? La question de l'œuvre d'art en général, concernant son origine et son essence, ne fait pas partie de notre sujet dans le cadre de la présente recherche. Ce sont les caractères de l'œuvre d'art nomade, exclusivement picturale, que nous essayerons de déterminer à partir de l'œuvre de Klee et de Deleuze. Toutefois, le fait de poser la question de l'essence de l'œuvre d'art nomade constitue, en lui-même, une partie de cette question en général, cela participe à son développement et donne une certaine réponse. Cette question a été clairement posée par Heidegger qui, traitant de l'essence de l'œuvre, a évité de la rabattre sur l'artiste ou sur le monde³⁰². Car on a toujours défini l'œuvre d'art par sa référence à un modèle transcendant, à un objet ou à une conscience subjective. L'œuvre d'art trouvait ainsi sa légitimité, son sens et sa signification en dehors d'elle-même. En se référant à un objet ou en fonctionnant comme une langue, elle est ainsi définie par une fonction renvoyant à une référence externe, comme miroir, imitation et représentation d'une vérité, réelle, idéale ou imaginaire, à un code de communication, un discours ou récit dont le sens est déposé dans une subjectivité. L'œuvre devient alors le truchement d'un artiste ou d'un esprit universel. On a essayé, avec l'art figural, de nous débarrasser de la fonction classique de l'œuvre comme miroir réfléchissant la vérité, l'objet. L'œuvre d'art moderne n'a pas mis fin au principe d'imitation et de représentation dans l'art, car, comme disait Klee à propos des cubistes et des expressionnistes, on a toujours cherché sa légitimité dans l'objet malgré les déformations qu'on lui a fait subir. Ce qui a changé c'est la conception de la vérité dans le rapport entre l'artiste, l'œuvre et la vérité. L'abstraction formelle, non plus, n'a pu mettre fin à ce principe. Ce qui a changé

³⁰² HEIDEGGER, *Origine de l'œuvre d'art*, dans *chemin qui mène nulle part ?*, traduit de l'Allemand par Wolfgang Brokmeir, Paris, éditions Gallimard, tel. 1962. nouvelle édition 1980.

une fois de plus, c'est le rapport avec la vérité. Cette dernière n'est plus l'au-delà ou la Nature, elle a changé de lieu, elle est devenue immanente, inhérente au sujet, à l'artiste, au fond de son Moi. L'œuvre se rapporte alors à l'artiste, elle n'est plus externe, mais interne, c'est un désir, une volonté ou un Esprit : le sujet créateur, la naissance du génie. Le rapport à la vérité dans l'art reste platonicien, sans aller cette fois à la recherche d'une image idéale, mais en devenant un langage spécifique à l'artiste. C'est deux principes de l'œuvre fonctionnent comme deux modèles attribuant un sens et une signification à l'œuvre d'art.

En coupant ses liens avec l'extérieur ou l'artiste, l'œuvre nomade apparaît dans sa singularité, en toute indépendance, comme un événement singulier. L'œuvre nomade se tient toute seule, parfaite comme une déesse, se distinguant par plusieurs caractéristiques qui constituent la structure et l'essence. Ces traits sont principalement : l'œuvre comme événement, capture de force et bloc de sensations. Celle-ci est constituée d'un espace haptique et plat, dont le mouvement absolu se manifeste comme rythme dans une structure polyphonique et par une distribution nomade des éléments plastiques dans l'espace imaginaire de l'œuvre. L'œuvre nomade dépasse la fausse question concernant les arts de l'espace et ceux du temps, pour une durée qui devient l'essence de l'art. L'esthétique dépasse sa dualité pour devenir une expérimentation. Une fois créée, l'œuvre d'art ne renvoie plus ni à un objet, ni un sujet, mais elle a son propre univers. C'est pourquoi nous pouvons définir une œuvre d'art nomade comme multiplicité de la même manière dont Deleuze définit un livre : « un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesse très différentes. ³⁰³»

L'Être-œuvre de l'œuvre nomade ne peut être appréhendé qu'en considérant l'œuvre comme un événement, un fait. Un événement qui se passe à la surface et à la frontière entre les formes et le chaos. Dire que l'œuvre est événement ne veut pas dire que son existence n'a pas de sens : elle est l'effet d'un désir énergétique, une capture d'énergie, un rapport de force et un déploiement d'un mouvement originel. Un événement n'est pas le contraire d'une nécessité. L'œuvre est l'expression d'une nécessité, celle d'un désir de forme ; elle émane d'une volonté de créer, d'une volonté de puissance. Insister sur le caractère événementiel de l'œuvre nous permet de confirmer l'absence de toute référence, de lui donner une signification. L'esthétique

³⁰³ MP, p. 9

traditionnelle et l'esthétique contemporaine, confirme Maldiney, ne peuvent accéder à la *Gestaltung* ni à l'Etre-œuvre de l'œuvre d'art, parce que la dimension de la présence pure leur est étrangère. La première détermine « l'être de toute présence dans la forme de l'objectivité », la deuxième « identifie l'art à un langage », comme code. Ainsi « l'histoire de l'art est une diachronie d'états structuraux synchroniques formant des systèmes. Elle n'est pas faite de la succession dans le temps d'apports fortuits s'accumulant par accrétion autour de quelques noyaux hasardeux.³⁰⁴ » Ce que Maldiney reproche à l'esthétique contemporaine c'est d'avoir éludé l'essence de l'œuvre comme événement. L'œuvre d'art doit être considérée comme fait isolé, exprimant un devenir qui doit arracher l'œuvre à la norme de l'objet, à la subjectivité de l'artiste et au code d'un style. L'œuvre-événement implique en soi à la fois l'artiste, le monde comme devenir artiste-œuvre-monde et la création comme, processus, acte, accident, expérimentation. Elle ne reconnaît pas de modèle, qu'il soit un sujet ou un objet, aucune catégorie *a priori*, elle est un événement, une singularité vouée à l'éternité, un miracle, une répétition comme oubli : « comme une condamnation de l'habitude et de la mémoire (...) s'oppose à la réminiscence et l'habitus, l'Oubli devient une puissance d'affirmation.³⁰⁵ »

C'est à cette fonction comme moyen de communication que l'œuvre d'art nomade a mis fin, en se rappelant la *Gestaltung* et l'Etre-œuvre-événement. Klee insiste sur ce point précisément lorsqu'il critique les écrivains qui, au lieu de considérer l'œuvre en elle-même, font de la biographie. Pour lui, l'important : « Pour ma part, tout au moins, je m'efforcerai de mettre l'accent sur une œuvre considérée isolément en tant que telle. Ce qui ferait un bon tableau, voilà ce que je chercherai à savoir et ce qui serait bon dans telle œuvre prise isolément. Non point ce qu'il y aurait de commun à une série d'œuvres ou en quoi différerait d'une autre série ; (...) je ne considérerai qu'un fait isolé pour soi, ne dût-il s'agir que d'une seule œuvre qui, par hasard, aurait eu la chance de devenir bonne (...)»³⁰⁶ ». Aborder l'œuvre d'art en tant qu'événement, c'est l'aborder dans son indépendance comme une expérimentation. Toutefois, cela n'exclut pas d'autres approches : sociale, psychologique, sémiotique. Mais dans ce cas, l'œuvre ne sera plus considérée comme œuvre d'art, mais comme n'importe quel produit ou moyen de communication. Pour

³⁰⁴ MALDINEY H., *Art et existence*, p. 18

³⁰⁵ *DR*, p. 15

³⁰⁶ *J*, p. 259-260.

Deleuze, une œuvre d'art est une répétition, irremplaçable : « on répète une œuvre d'art comme singularité sans concept, et ce n'est pas par hasard qu'un poème doit être appris par cœur.³⁰⁷ »

Bergson critique toutes les idées qui conjurent le caractère foncièrement événementiel de l'œuvre d'art, parmi lesquelles il y a l'idée de considérer l'œuvre comme une possibilité. Ceci revient à dire que l'œuvre existe déjà comme idée, concept, dans l'esprit de l'artiste, qu'elle était déjà une forme en puissance qui se réalise dans la matière lorsque les conditions le permettent. L'œuvre d'art comme possibilité veut dire pour Bergson que l'œuvre existe déjà potentiellement, qu'elle est déjà préconçue, qu'elle est précise et complète dans l'esprit du créateur. La possibilité dans la création reconnaît l'existence de plusieurs formes, parmi lesquelles une seule se réalise. Le possible est en effet cette catégorie logique qui se pose seulement du point de vue de l'identité du concept. Il n'y a pas de différence entre le possible et le réel, puisqu'on s'est déjà tout donné, dans la pseudo-actualité du possible. Or l'œuvre d'art (Bergson donne ici l'exemple de la symphonie), est imprévisible, immédiate, elle est une action qui ne préexistait en aucune manière. Elle naît dans un mouvement, c'est une action libre, chaotique, dépourvue de modèle qui en fait une possibilité : « Ni dans la pensée de l'artiste, ni, à plus forte raison, dans aucune autre pensée comparable à la nôtre fût-elle impersonnelle, fût-elle même simplement virtuelle, la symphonie ne résidait en qualité de possible avant d'être réelle.³⁰⁸ » Il faut concevoir l'œuvre comme action et, pour cela, il faut se placer dans la durée.

Considérer l'œuvre d'art comme événement découle par conséquent du fait que l'œuvre existe toute seule, elle a sa propre raison d'être. Cela pourrait sembler être une affirmation devenue banale, car on peut faire remonter cette formule aux romantiques. Mais souvent il s'agissait du rapport de l'œuvre avec l'objet, comme modèle de la Nature, alors qu'ici, c'est par rapport à la Nature et à l'artiste, au spectateur et au concept que ce principe doit être conçu. Il ne faut pas lire ceci comme la célèbre devise de *l'art pour l'art*. C'est tout à fait différent, car cette devise est le fruit de conditions sociales et une réclamation d'une indépendance de l'œuvre vis-à-vis des autres domaines et institutions dans la société. Mais en ce qui concerne

³⁰⁷ DR, p. 8

³⁰⁸ BERGSON H., *La Pensée et le mouvant*, Essais et conférences, 15^e édition, éd. PUF, Paris, p. 13

l'indépendance de l'œuvre nomade, c'est plutôt lié au domaine du sens et de la signification. Mais aussi dans son rapport avec toute sorte de modèle ou de référence immanents ou extérieurs, de tout code.

Pour expliquer sa conception de l'autonomie et de l'indépendance de l'œuvre, qui rompt son lien avec le monde et l'artiste, Klee se réfère à l'exemple d'un organisme humain. Comme l'homme, le tableau a aussi un squelette, des muscles et une peau. « On peut parler d'une autonomie particulière du tableau.³⁰⁹ » L'organisme veut dire, chez Klee, que l'œuvre est une totalité vivante qui peut exister toute seule, comme totalité et unité, dans laquelle tout dépend des éléments internes.

Il n'y a qu'une seule chose qui peut faire tenir l'œuvre d'art toute seule, c'est qu'elle est un bloc de sensations ou, selon l'expression de Klee, une fixation du mouvement, une énergie spatialisée, un mouvement fixé. Même si ses origines se situent dans l'acte créateur de l'artiste, et que ses moyens sont puisés du monde, de ses formes, l'œuvre ne renvoie absolument pas à l'artiste ou au monde. Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze insiste sur ce caractère essentiel de l'œuvre : « L'œuvre d'art est un être de sensation et rien d'autre : elle existe en soi (...) l'artiste crée des blocs de percepts et d'affects, mais la seule loi de la création, c'est que le composé doit tenir tout seul.³¹⁰ » Il ne faut donc pas chercher une signification, mais chercher ailleurs une fonction de l'œuvre, une fonction qui soit inhérente à l'œuvre d'art elle-même. Définir l'œuvre comme événement, c'est mettre fin à toute signification de l'œuvre et l'arracher à toute finalité imposée. Cette indépendance totale se manifeste dans le parallélisme que Klee instaure entre l'art et la Nature. L'art donc est une approche de l'être. Selon le principe que « l'œuvre se rapporte à sa loi inhérente comme la création au créateur », l'œuvre croît à sa façon propre à partir des lois générales, universelles, mais « l'œuvre n'est pas la loi, elle est au-dessus de la loi³¹¹ ». L'œuvre d'art est toujours en devenir, un devenir qui lui est propre, d'après des lois générales et universelles. Mais elle n'est pas elle-même une règle, elle ne se soumet à aucune loi ; elle n'a pas, *a priori*, une existence universelle, elle se situe au-dessus de la loi. Klee nous invite à concevoir l'œuvre à partir du rapport suivant : « la relation entre l'œuvre et sa propre loi est équivalente à celle

³⁰⁹ J, p. 252

³¹⁰ Qph, p. 155

³¹¹ Qph, P. 54

entre la création et son créateur³¹² ». Nous savons bien ce que veut dire Klee par la loi de la Nature, ce ne sont pas des fonctions ou des phénomènes, ce n'est pas l'état ou l'ensemble des choses, mais le mouvement, le devenir, l'éternel retour. D'ailleurs, il ne faut pas interpréter la relation entre la création et le créateur dans le sens biblique, mais comme chez Spinoza en tant que Nature « naturante » et Nature « naturée » : la création et le créateur sont, dans ce cas, les attributs de la même substance³¹³. L'œuvre d'art est considérée, chez Klee, comme à l'image de la Nature, la vie, le mouvement comme durée bergsonienne. Cependant, chez Klee, la conception « spinoziste » de la Nature confirme l'indépendance de l'œuvre envers la Nature. Le créateur n'est pas un dieu transcendant, il n'est pas l'artiste, mais un désir, un élan vital, un désir de devenir forme, il est immanent au mouvement même. Ce qui est essentiel dans cette conception ontologique, c'est le devenir, la création comme acte spontané qui ne renvoie pas à une autre substance transcendantale ou métaphysique. L'art « imite » le mouvement par lequel les formes paraissent et disparaissent, comme dans la Nature. L'œuvre est aussi indépendante de l'artiste, car une fois achevée, l'artiste ne peut plus prétendre à détenir son secret ou justifier ses effets.

La perfection de l'œuvre d'art est le propre de l'esthétique nomade. Une fois l'œuvre terminée, elle est considérée comme parfaite : « toute la "construction" des moyens de la mise en forme, une fois réalisée, est définitive, inchangeable, unique. D'où le terminus théorique. (...) On ne peut pas dire : recommençons autrement ou mieux. (...) La perfection est ici absolue.³¹⁴ » Reprendre une œuvre, ne veut pas dire l'améliorer, la parfaire, mais c'est créer une nouvelle œuvre d'art qui détruit la précédente pour en faire une nouvelle. Car un nouveau rapport de force vient s'installer à la place du précédent, une nouvelle énergie vient s'y immiscer et se manifester. Le fait que l'œuvre d'art soit un événement, autonome et sans référence à une norme ou à un critère, rend l'œuvre d'art parfaite. L'œuvre d'art se tient toute seule parce qu'elle est parfaite. La perfection ne veut pas dire non plus qu'elle est un chef-d'œuvre, toutes les œuvres d'art sont des chefs-d'œuvre. Le chef-d'œuvre n'est qu'un rêve, comme disait Klee. Une grande œuvre, par son irruption est la cause de

³¹² *Qph*, P. 59

³¹³ SPINOZA, *Oeuvres*, Traduction, notices et notes par Charles Appuhn, éditions Garnier-Flammarion, Paris, 1964.

³¹⁴ *ENI2*, p.26

la disparition d'une autre qui l'était précédemment, car les œuvres ne cessent d'être créées.

2-L'œuvre d'art est une capture de forces

Comment peut-on définir l'Etre-œuvre et quelle est sa raison d'être s'il se trouve au cœur de cette relation moi-monde ? il n'y a qu'une seule raison, c'est qu'elle capte des forces, qu'elle est affectée. L'œuvre ne renvoie qu'à sa propre existence comme événement, mais cette existence se distingue par sa particularité comme fixation de mouvement et capture d'énergie. Aussi peut-on dire qu'elle renvoie à une vérité, mais c'est une vérité immanente à l'œuvre elle-même, elle ne représente pas le monde et n'est pas une éclosion, mais le devenir et le changement, la différence comme seule vérité. Les forces chaotiques sont la seule vérité absolue et éternelle : l'éternel retour du devenir. L'œuvre nomade n'est absolument pas de l'ordre de la communication, car toute communication suppose un code, un codage et un décodage. L'œuvre ne porte pas un message ou une signification, qui requièrent une structure binaire d'éléments, concepts et conscience. Définir l'œuvre comme moyen, même spécifique, de communication, c'est désigner l'art par l'image ou la forme, ce qui veut dire une organisation de l'espace dans le but de narrer une histoire. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'image et la forme font de l'œuvre un langage afin d'assumer la fonction de truchement, avec l'au-delà, l'Esprit universel ou l'artiste. Klee nous dit que toute interprétation de l'œuvre à partir de l'établissement d'un rapport entre une Figure et l'objet ne répond pas au vouloir de l'artiste³¹⁵. Il ne faut pas l'interpréter le lien entre l'œuvre et le vouloir d'artiste comme si l'œuvre avait une signification profonde déposée par l'artiste et que le spectateur venait par la suite la modifier et la déformer. Il faut appréhender la phrase de Klee, comme confirmation du fait que l'œuvre n'est pas une affaire de signification et d'interprétation. Il ne faut pas aller chercher une signification par rapport à un objet externe, ni chez un artiste. L'art plastique, insistait Klee, n'est pas fondé sur une atmosphère poétique ni sur une idée quelconque, mais sur la construction d'une ou de plusieurs Figures, sur l'accord de quelques couleurs et de quelques valeurs. L'œuvre d'art se définit d'abord par sa capacité à capter ces

³¹⁵ TAM, p. 23.

forces du cosmos, les énergies. L'œuvre est une fixation du mouvement. Ce sont les forces du cosmos. L'œuvre est un déploiement d'énergie, habitacle de l'énergie.

Dès lors, un nouveau rapport avec l'œuvre s'instaure, ce n'est plus une expression, un langage du point de vue de l'artiste, ce n'est pas non plus une lecture ou contemplation du point de vue du spectateur. L'œuvre est d'ores et déjà un rapport avec les forces, c'est un espace et des moyens qui font émerger l'énergie mise en œuvre, qui tracent et entraînent à des mouvements. Elle est la captation du mouvement et celle qui pousse à créer le mouvement. Le mouvement se passe au sein du chaos. Ceci nous montre que la vérité en tant que devenir fou, changement et mouvement chaotique, de l'éternel retour, est immanente à l'œuvre d'art. Les forces et les énergies ne sont pas extérieures à l'œuvre pour que l'œuvre vienne les capter après coup, ce n'est pas quelque chose qui existe pour que l'œuvre vienne l'exprimer. Elles sont immanentes à l'œuvre, même si c'est l'étincelle qui provient de l'artiste qui en est la cause, elles émanent de l'œuvre et s'orientent vers l'énergie de l'univers, le cosmos. C'est une énergie inhérente à l'œuvre. « C'est une force qui doit seulement fonctionner, incorporée à la matière, même si elle est matière non perceptible.³¹⁶ » Nous connaissons cette phrase célèbre de Klee, l'art c'est « rendre visible l'invisible.³¹⁷ » On a souvent fait de cette affirmation une sentence, un slogan, montrant l'invisible comme un Esprit. L'invisible chez Klee, c'est cette force chaotique qui est l'essence de l'Etre, qui n'est autre chose que la force. L'invisible comme force, Deleuze le précise : « N'est-ce pas la définition du percept en personne : rendre sensibles les forces insensibles qui peuplent le monde, et qui nous affectent, nous font devenir ?³¹⁸ » L'énergie est à l'origine un mouvement perpétuel, un devenir, qui ne connaît pas la stabilité et les formes. C'est ce devenir, le substrat de toute forme, que l'œuvre d'art veut et doit capter et déployer.

3-L'affect

Comment se manifeste cette énergie dans l'œuvre d'art ? Deleuze nous le révèle : comme un bloc de sensations, comme un bloc de percepts et d'affects. Deleuze définit l'œuvre d'art comme une composition de sensations : c'est une

³¹⁶ TAM, p. 34.

³¹⁷ TAM, p. 34.

³¹⁸ Qph, P. 172 :

concentration d'affects et de percepts, créant l'unité. Ce ne sont pas deux substances, affect et percept, dont la première ne peut être visible que dans la deuxième, comme le dionysiaque dans la belle forme apollinienne. Dans l'œuvre d'art, l'affect est percept, et le percept est affect. Un bloc n'est pas la somme de l'affect et du percept, car ils sont les deux faces de la même médaille, l'affect n'existe pas sans le percept dans lequel il s'incarne et s'actualise ; et le percept dépourvu d'affect, n'est rien d'autre qu'un cliché, une image. Ce ne sont pas deux principes entre lesquels un duel, une joute ou un équilibre naît et fait naître une œuvre d'art, ce n'est pas une dualité comme Apollon et Dionysos, même si certaines phrases, dans *Qu'est-ce que la philosophie* invoquent la Figure et l'aplat. « Les percepts ne sont plus des perceptions³¹⁹ », ils ne renvoient pas à un objet. Le percept est un mode d'apparition de l'affect. Le percept et l'affect sont les deux dimensions de l'œuvre unique. L'affect est un mode, une forme particulière du percept comme matériau-force, matériau-flux. Le percept, c'est le pliage de la ligne comme devenir. Ce ne sont pas des images, mais des Figures dans le sens que nous avons défini, comme structures créées par les moyens propres à l'art. Les affects ne sont pas des sentiments et les œuvres n'en sont pas des expressions. L'affect est le devenir-œuvre de l'énergie, devenir-art de la force. Les affects ce sont des rapports de force, de vitesse et de ralentissement, ce ne sont pas des sentiments éphémères : « Car l'affect, n'est pas un sentiment personnel, ce n'est pas non plus un caractère, c'est l'effectuation d'une puissance de meute, qui soulève et fait vaciller le moi.³²⁰ » Les affects sont constitué d'énergies, de la capacité d'affecter et d'être affecté. Deleuze et Klee, vont chercher chez Spinoza une inspiration à cette conception de l'œuvre d'art comme affect, comme quantité de vitesse et de pause. L'affect comme mode et modification ne peut se conserver qu'en se rapportant à une ligne de fuite, à des forces cosmiques qui les extraient de leurs conditions pour les ériger dans l'éternité, dans l'infini. L'œuvre est chargée d'affects, ce sont des forces chaotiques, des devenirs qui ébranlent toutes les formes et surtout le Moi comme forme édifiante : « *Les affects sont précisément ces derniers non humains de l'homme, comme les percepts (y compris la ville) sont les paysages non humains de la nature.*³²¹ » C'est le devenir autre de l'homme, devenir-animal, devenir-imperceptible.

³¹⁹ *Qph*, p. 154

³²⁰ *MP*, p. 294

³²¹ *MP*, p. 160

Cette conception de l'affect, Deleuze va la chercher chez Spinoza. Pour ce dernier : « Les affections (*affectio*) sont les modes eux-mêmes. Les modes sont les affections de la substance ou ses attributs.³²² » Mais c'est un mode actif, un sentiment de joie. Les affections sont nécessairement actives, puisqu'elles s'expliquent par la nature de Dieu comme cause adéquate, et dont Dieu ne peut en pâtir. Il y a deux sortes d'affect : la joie et la tristesse. L'affect est considéré comme actif, augmentation de puissance pour la joie, et considéré comme passif, diminution de puissance ou de faiblesse pour la tristesse. L'affect est un rapport entre les forces, quand un mode existant rencontre un autre mode, il le trouve bon et se compose avec lui, ou il le trouve mauvais et le décompose. Dans le premier cas, il passe à une perfection plus grande, et dans le second cas, moins grande. Le passage à une perfection plus grande ou à une augmentation de la puissance s'appelle affect ou sentiment de joie ; le passage à une perfection moindre s'appelle tristesse.

L'affect pour Klee est nécessairement un sentiment de joie, il est actif. Même s'il est déclenché par un état nerveux ou un sentiment personnel, il devient affect dans l'œuvre d'art qui le rend absolu. L'affect est un sentiment devenu un signe d'art. Klee pose « l'irritation », qui est un stimulant, un état d'affection personnelle, un sentiment subjectif, comme condition préalable à tout commencement d'une action de création. Mais cette stimulation n'est pas l'affect, elle n'est qu'une étincelle qui pousse l'artiste dans un devenir circulaire absolu, lors du processus de la création, et qui brouille ainsi le temps et l'espace, les rapporte aux forces du cosmos sur une ligne de fuite. Le commencement est négligé car le mouvement prend une valeur absolue, dans laquelle le début et la fin n'ont plus aucune importance. Il en découle que le mouvement esthétique relie l'impact physique direct avec un devenir absolu, un mouvement circulaire. Klee voudrait nous montrer que le sentiment esthétique, même s'il est déclenché par une stimulation physique ou psychique, devient un affect dans son devenir œuvre d'art, il devient un affect dans le même sens que nous le trouvons développé chez Deleuze. Dans l'affect, le passé s'actualise dans le présent, le temps sort de ses gonds. La fonction de l'œuvre est justement de créer des affects, à savoir de créer un lien entre le sentiment et l'infini, dépasser le présent en le reliant avec le passé, pour empiéter sur l'avenir, sortir du temps chronologique, Klee résume : « Le mot "irrité" renferme toutes les conditions

³²² DELEUZE G., *Spinoza philosophie pratique*, Paris, Éd. de Minuit, 1981.p. 68

nécessaires à un commencement d'action. Il commande aux raisons d'un acte qui commence à se dérouler, établit la relation qui existe entre cet acte et le passé, exprime la solidarité entre l'avant et l'arrière. La possibilité, liée aux sentiments, de dépasser le commencement est précisée par la notion d'infini qui, élargie depuis le commencement jusqu'à la fin (ne se rapportant pas uniquement au point de départ), conduit à la révolution du cercle. Au cours de cette révolution, le mouvement acquiert une valeur de norme et, par conséquent, la connaissance de son origine devient sans importance.³²³ » C'est lorsque le mouvement n'a d'autre objet que le mouvement, le devenir lui-même, dans l'œuvre d'art, sans aucune considération pour son origine ou sa fin, qu'il devient affect, car le mouvement se révèle dans l'œuvre comme durée.

4-Le rythme

L'œuvre rend visible un rythme. Le chaos apparaît dans l'œuvre comme rythme, mouvement profond des phénomènes. Il est la ligne ondulée, le diagramme qui saute du chaos pour créer des phénomènes, c'est un mouvement qui tutoie la catastrophe : « en même temps que la peinture devient une peinture-catastrophe et une peinture-diagramme. Cette fois, c'est au plus près de la catastrophe, dans la proximité absolue, que l'homme moderne trouve le rythme.³²⁴ » La Nature est pénétrée d'un rythme, c'est ce rythme qui doit apparaître dans l'œuvre d'art, c'est pourquoi Klee conseille de « ne pas oublier complètement le pont jeté entre un rythme naturel, dont la cohérence est donnée à l'origine et sa représentation exacte.³²⁵ » A l'instar de la Nature, l'œuvre doit montrer le rythme, parce que tout simplement l'art est à l'image de la Nature. De ce rythme comme mouvement des phénomènes, dont parlait Goethe, dans la vie, l'essence de l'Etre, la vie inconcevable dans laquelle nous sommes plongés, nous n'apercevons que ses reflets et ses symboles dans les phénomènes. Or le phénomène essentiel de la vie, c'est son rythme, sa polarité, intégration et désintégration, vie et mort. Ce rythme n'est pas un balancement stérile et mécanique. Il révèle des forces vivantes, antagonistes mais équilibrées. Dans le rythme, l'œil perd sa fonction comme regard et organe de la

³²³ *EPC1*, p. 168.

³²⁴ *FBLDS*, p. 68

³²⁵ *EPC1*, p. 23

vision pour faire apparaître une présence, comme unité de sens : « C'est par le rythme, écrit Maldiney, que s'opère le passage du chaos à l'ordre.³²⁶ » L'œuvre d'art rejoint la Nature, se met au rythme de la Nature par son propre rythme, est un mouvement qui relie l'œuvre à la Nature.

5-L'expérience esthétique nomade

Deleuze nomme cet état créatif : hystérie. L'hystérie n'est rien d'autre qu'un chaos de corps où le corps ne s'appuie plus sur des organes organisés selon des fonctions données, mais comme un tout parcouru d'une onde vitale. C'est le chaos du corps sans organe, « l'hystérie est le nom de la réalité du corps sans organes (CsO).³²⁷ ». Le chaos est un espace lisse qui détruit l'espace strié, il est l'état dionysiaque chez Nietzsche. Il y a plusieurs approches ambiguës du chaos (alcool, schizophrénie, sadomasochisme) mais, dit Deleuze, la peinture est la seule « qui intègre nécessairement "hystériquement" sa propre catastrophe », qui « étreint le chaos ». La peinture est en rapport avec le chaos : « Avec la peinture l'hystérie devient art, ou plutôt avec le peintre, l'hystérie devient peinture. C'est que l'hystérique est tellement incapable de faire un peu d'art, la peinture le fait.³²⁸ » Klee parle de commencer par être chaos, d'entamer l'œuvre dans le chaos. L'art, pour Klee, est le moyen qui permet de s'approcher du cœur de la création, du chaos originel. L'essence de l'œuvre se définit par un mouvement qui nous mène vers une fusion avec le chaos, comme rapport avec les forces du cosmos, comme fusion (stimmung) avec ces forces : « L'expérience de la Tunisie est pour Klee la révélation que l'œuvre (Art) ne doit être enracinée ni dans le monde (Nature), ni dans le moi, mais dans l'unité des deux, dans le rapport moi-monde qui est au fondement de la Stimmung.³²⁹ » La fusion avec le chaos, les forces cosmiques, n'est pas une relation entre deux pôles, l'artiste d'un côté et le chaos de l'autre, elle se trouve au sein de l'acte même comme devenir de l'artiste dans l'œuvre. Elle est l'état affectif dans lequel l'artiste se trouve lors de la création, ou le spectateur lors de sa réception. Le rapport avec les forces cosmiques est inhérent à l'acte de la création dans les deux

³²⁶ FBLDS, p. 151

³²⁷ FBLDS, p. 55

³²⁸ DELEUZE G., *Logique du sens*, p. 37

³²⁹ NAUBERT-RISER C., *La création chez Paul Klee, étude de la relation Théorie-praxis de 1900-1924* / p. 72

sens, comme faire une œuvre et recevoir l'œuvre. La réception de l'œuvre se situe sur un autre niveau et relève de la physiologie, c'est un rapport avec le mouvement. Pré-crédation, création et post-crédation sont trois phases indissociables du mouvement, celui créatif de l'artiste, fixé dans l'œuvre et du spectateur lors de la réception de l'œuvre. Ces trois moments ne sont pas identiques, ils sont des mouvements différents. Le fait de proposer, par l'artiste ou sans lui, plusieurs entrées pour la réception de l'œuvre et pour vivre le mouvement, l'état esthétique, confirme le fait que le mouvement de réception n'est pas vécu de la même manière que le mouvement de la création. Car un tableau est constitué non pas d'un seul mouvement homogène ou monotone, mais d'un mouvement qui change sans cesse d'allure, calme ou rapide, souple ou saccadé, et rentre dans des rapports avec des valeurs statiques afin de créer un certain équilibre. Mais il renvoie toujours au même mouvement originel, à la durée comme affect. Le choix est proposé au spectateur de constituer son propre mouvement, en déterminant un point initial de réception de l'œuvre, car l'œuvre est reçue, insiste Klee, dans le mouvement.

6-L'espace plastique nomade

Maldiney compare entre deux manières différentes de construction de l'espace, entre l'espace du paysage dans les œuvres des artistes de Barbizon à celle du paysage chez Cézanne. Il confronte la détermination des limites et la limitation des unités distinctives dans les deux esthétiques, celle de la scène Barbizon et de la fenêtre chez Cézanne. Selon Maldiney, nous trouvons chez les artistes de Barbizon, dont le paysage et l'espace se réfèrent à un code, comme scène d'histoire, comme rhétorique du paysage, dont la matière sans langage d'un monde pris par le langage, espace-scène, espace clos, intime, lieu d'une réminiscence, lieu clos qui renvoie à un ici particulier³³⁰. Les limites, chez les artistes de Barbizon, sont déterminées bien codées. L'espace est divisé régulièrement par une règle comme une scène de théâtre et toutes les valeurs du tableau sont subordonnées à l'ordonnance des motifs figurés. C'est un espace hiérarchisé, mono-centrique, dans lequel tous les points convergent vers un point de vue extérieur. C'est un espace complet qui représente le monde : un microcosme, qui n'a pas de référence, ne renvoie pas à un objet. « C'est se fonder sur une vision du tableau qui n'est pas celle qu'il apporte avec soi. Certes les

³³⁰ MALDINEY, H., *Art et Existence*, p. 19

potentialités du regard sont inscrites dans les structures de l'œuvre qui le façonne ; mais évoquer à cette occasion la possibilité qu'aurait un coin de toit rouge ou la base d'un tronc d'arbre de se continuer, de se compléter, de parachever sa forme hors du tableau, c'est transformer ce paysage en ce qu'il n'est pas, ni ne peut pas être en tant que paysage : "un système d'images (...) un système d'objets".³³¹ » Alors que chez Cézanne, toujours selon Maldiney, le paysage exclut toute intimité, c'est un espace découpé renvoyant à un dehors, un ici absolu sans fond ni plan, seulement une surface. Une coupure ou un découpage de l'espace qui fait violence à l'unité des choses, renvoyant à une étendue en dehors de cet espace, qui n'a pas de correspondance avec la perception naturelle, les composantes. Les structures du tableau sont des touches, couleurs-formes indivisibles ou formes sans limites. C'est une composition musicale car totalement picturale dont les liens lâches entre les formes renvoient à une modulation de la couleur. C'est un espace sans lieu privilégié, sans centre, ou constitué de points divergents, un espace nomade : « dont tous les points seraient repérables au moyen d'un système de coordonnées objectives. Sa structure est perspective. De même qu'il n'offre aucune entrée particulière, il exclut tout cheminement en lui, toute permanence de regard. N'est pas abstraction pure, mais un rapport avec la réalité.³³² » Maldiney exclut le cheminement du regard, le mouvement de l'œil dans cet espace ouvert. Mais ce cheminement, dont parle Maldiney, est tout autre que celui de Klee. Ce dernier parle d'un cheminement libre, à la surface, sans aucune organisation statique ou hiérarchisation de l'espace plastique, sans centre, un espace nomade, distribution chaotique. Alors que ce que critique Maldiney, c'est le mouvement de cheminement comme organisation visuelle de l'espace perspectif par le regard.

A-L'espace haptique

L'œuvre nomade crée un autre espace que celui de Barbizon, c'est, dans certaine limite, un paysage cézanien, un espace plastique haptique. Un espace de devenir absolu. Ce n'est plus un espace objectivant, organisé comme une scène de théâtre ou structurant comme une langue, mais un espace haptique que l'œil peut parcourir sans avoir recours à un point de vue organisant. C'est une vision

³³¹ MALDINEY, H., *Art et Existence*, p. 22

³³² MALDINEY H., *Art et Existence*, p. 26

rapprochée, un espace que l'œil parcourt sans se détacher ou avoir de la distance qui l'objective. Ce n'est plus de la lecture, mais il est touché par l'œil, c'est une vision rapprochée qui fait apparaître un rythme. Une œuvre d'art crée son espace tactile : l'espace haptique. Ce qui définit l'œuvre nomade, c'est qu'elle crée un espace à l'opposé de l'espace optique traditionnel. C'est un espace qui renverse tous les critères de la perspective de la Renaissance. L'œil change de fonction, il devient un organe du toucher : cela ne correspond pas réellement à l'opération de toucher, c'est plutôt toucher du regard. C'est un tout autre rapport entre le spectateur et l'œuvre. Puisque l'œuvre n'est ni image à contempler, ni organisation ou synthèse de formes ou de signes à lire. Dans ce cas, l'œuvre devient tactile, c'est la jouissance du regard lacanien. L'espace haptique est un espace de connexion entre le voir et le toucher, sur le même plan. Le regard dans l'espace optique crée une distance entre l'œuvre et ce qu'il regarde. Alors que le toucher c'est l'absence de distance, c'est une vision rapprochée dans laquelle toutes les coordonnées de l'espace se modifient : l'œil devient doigt à travers l'esprit. L'œil perd sa fonction, celle de voir. C'est cet espace qui caractérise, selon Riegl, le bas-relief égyptien. Mais chez Deleuze, il détermine son rapport avec l'espace lisse.

L'espace haptique renvoie au corps sans organes, dont les sens perdent toute leur organisation et leurs codages pour qu'ils changent de fonction, pour devenir polyvalents. L'œil n'est plus un organe de vision, mais du toucher, tactile. Dans ce rapport avec l'œuvre (pour l'artiste et le spectateur), l'espace perspectif est supprimé, pour devenir un espace plat de toucher. Car c'est le regard qui construit un espace perspective, un espace optique, une perspective qui soutient le moi. L'esthétique nomade supprime la distance avec l'œuvre, pour ne faire qu'un avec l'œuvre, « c'est la loi du tableau d'être fait de près même s'il est vu de loin.³³³ »

B- La perspective nomade

Pour construire un espace optique, le sujet support du regard est le point fondamental. L'espace perspectif se rattache à la présence d'un sujet qui voit en organisant l'espace, en attirant les lignes vers lui comme centre d'organisation. L'espace optique n'est pas une caractéristique de l'œil mais du sujet. Les expériences

³³³ MP, p. 615

des aveugles nous apprennent beaucoup à ce sujet. Mais lorsque l'on met fin à cette conception du sujet comme forme-substance, que l'on remplace par un sujet en devenir, un suberjet, une multiplicité et une meute, l'espace optique disparaît alors et un tout nouveau espace apparaît : un espace nomade. Ce n'est plus un sujet immuable, une substance. Il n'est même pas une multiplicité de points de vue sur une vérité car ils convergent en un dernier lieu, mais une multiplicité de points de vue sur une variation, un sujet en devenir, contemplant un objet qui ne cesse de se modifier, un projectile. Ce n'est pas une variation sur la vérité d'après le sujet, mais la condition sous laquelle apparaît au sujet la variété d'une variation, c'est l'idée même du perspectivisme baroque.

Dans cette « perspective », le regard est inhérent à l'œuvre et non pas extérieur. Il ne renvoie pas à un sujet qui organise l'espace et l'homogénéise, il est multiplicité, dispersion, distribution chaotique dans l'espace plastique. Cette affirmation ramenée au sujet de l'art et de l'œuvre picturale, nous donne une conception originale d'après Klee de la perspective. Il y a deux, même trois modifications principales apportées par Klee dans la perspective. En premier : une perspective polyoculaire ou pluri-oculaire, il n'y a pas un seul sujet qui regarde, mais plusieurs sujets ou regards, il y a plusieurs points de vue intégrés à l'œuvre. Contrairement à la perspective mono-oculaire, la perspective moléculaire met fin à l'organisation optique de l'espace ou en fait une multiplicité de points de vue coexistants, un espace modifiable selon les points. Deuxièmement : la perspective est inhérente au tableau comme un point, ce n'est plus le modèle de la fenêtre où un spectateur se place à l'extérieur du paysage, de l'objet ou de l'œuvre. Les points de vue sont des lieux virtuels d'où le regard peut démarrer son mouvement nomade, ce ne sont pas des lieux privilégiés mais des vecteurs. Troisièmement : les points de vue ne cessent de changer de place, comme le sens chez Deleuze, le spectateur est libre de se placer dans un lieu pour recevoir l'œuvre. Il n'y a pas un centre, les multiplicités ne sont pas mono-centriques, mais on peut les rapporter à un centre, un point unique, un choix comme dans l'œuvre de Klee, *Message funeste des étoiles*, dont « l'organisation interne du rapport motif-fond devient plus évidente. Elle comporte plusieurs centres d'énergie visuelle en tension³³⁴. » Dans cette œuvre Klee réalise un frêle réseau de lignes obliques, tracées à main levée, qui constituent une première

³³⁴ EPC1, p. 52-53

organisation du plan. Ce plan est ainsi divisé en surfaces irrégulières dont l'angle d'inclinaison et le tracé légèrement courbe de certains côtés entraînent le regard vers une légère profondeur, le ramenant aussitôt vers l'avant par un jeu de pentes légères et de projections. Cette structure d'ensemble lui permet d'échapper à la perspective monoculaire en multipliant les points de vue. C'est un espace imaginaire introduit dans la surface. Mais cet espace n'est pas dépourvu d'ordre. Ce sont des orientations et des vecteurs pour se déplacer, c'est un déroulement d'orientations du mouvement : « Sur ce point, la théorie de Klee sur la troisième dimension diverge fondamentalement des notions traditionnelles de l'espace. La représentation est déterminée par l'unité d'espace et de temps, unité que chaque mouvement doit comporter.³³⁵ »

C-Tabulation, ville, carte

Qu'est-ce qui fait de l'espace plastique nomade un espace haptique ? C'est qu'il est d'abord un espace plat, sans dimension de profondeur, sans troisième dimension ou volume. Deuxièmement, c'est un espace flou en devenir sans forme et fond. Car en absence de forme, c'est le fond aussi qui disparaît en même temps. Il n'y a plus qu'une surface plate, virtuelle, grise, dans laquelle et à partir de laquelle les Figures apparaissent et disparaissent, peuvent changer de fonction et devenir fond ou arrière plan. Les choses et les formes ne viennent pas peupler un espace, une surface vide, neutre, mais naissent au sein de cet espace. L'œuvre d'art nomade est plate, elle ne connaît pas la distinction rigoureuse entre fond et forme, comme deux pôles opposés, car elle est totalement surface. Elle ne connaît pas la division préalable entre la forme et le fond, le premier plan et l'arrière-plan, car la distinction des deux plans renvoie à un espace de la perspective ou à une construction de l'espace formelle, comme système, dans lequel la forme requiert un fond qui s'en distingue rigoureusement pour faire une dualité binaire. Cette construction binaire des formes requiert un espace neutre, qui fonctionne comme une scène, un théâtre, un champ ou un fond. Le mouvement dans cet espace est en relation avec seulement un déplacement du « Moi ». Dans l'espace nomade, l'espace

³³⁵ EPC1, note de Spiller, P. 53.

plat, les mouvements sont exigés par une relation avec le moi et les orientations dans l'espace imaginaire de l'œuvre. Les conditions qui résultent de cette relation sont importantes, tout d'abord pour désigner de façon précise les orientations du mouvement ; d'autre part, elles remplacent les notions de premier plan, de plan intermédiaire et d'arrière-plan, inutilisables dans une image abstraite : « une orientation à l'intérieur de l'œuvre est possible si l'on imagine que cette dernière constitue le reflet du “moi”, à savoir un reflet vertical d'un “moi” debout, ou tout au moins d'un “moi” en station verticale.³³⁶ »

L'espace plastique nomade est une table, une tabulation, une carte faite de lignes, de rapports de force. Ce n'est ni fenêtre à regarder ou qui donne à l'extérieur, ni texte à lire ou à déchiffrer, mais un espace à parcourir. Si une sensation de profondeur est créée ou apparaît, elle ne serait qu'accidentelle ou en rapport avec des figures, comme effet de la surface. La ligne acquiert un fond qui se distingue sans s'en distinguer. La différence n'est pas entre le fond et la forme, mais c'est plutôt la différence qui se différencie, une ligne nomade qui peut fonctionner à la fois comme plan et fond. Une pure tabulation : « A vrai dire, ce sont toutes les formes qui se dissipent, quand elles se réfléchissent dans ce fond qui remonte. Il a cessé lui-même d'être le pur indéterminé qui reste au fond, mais les formes aussi cessent d'être des déterminations coexistantes ou complémentaires.³³⁷ » La profondeur dans l'œuvre nomade est le chaos conceptuel duquel naissent, et dans lequel disparaissent, les Figures. Mais naissent d'un fond, par pliage et rapport de force, celles qui sont à la fois le fond et les Figures. « En fait, ce couple est tout intérieur à la représentation, et définit son premier état qu'Aristote a fixé. C'est déjà un progrès d'invoquer la complémentarité de la force et du fond, comme raison suffisante de la forme, de la matière et de leur union. Mais encore plus profond et menaçant, le couple de la ligne abstraite et du sans fond qui dissout les matières et défait les modelés. Il faut que la pensée, comme détermination pure, comme ligne abstraite, affronte ce sans fond qui est l'indéterminé.³³⁸ »

L'espace plastique nomade est une carte, elle n'a pas de fenêtre sur le monde, comme une monade qui tire tout de son intérieur. Contrairement à l'œuvre d'art optique, représentative, qui fonctionne comme calque, qui renvoie toujours à un

³³⁶ *EPC1*, p. 55

³³⁷ *DR*, p. 43-44

³³⁸ *MP* p.352

modèle, à une fenêtre donnant sur un extérieur, sur le monde, la vérité ou l'artiste, l'œuvre d'art nomade forme une carte et non un calque. L'espace de l'œuvre nomade n'est ni scène, ni fenêtre, il est tabulation, carte, ville, car il est plat, absolu dans sa localité, n'a pas d'étendue. Il n'y a ni ombre, ni lumière, comme éclairage, c'est l'œuvre qui est déjà porteuse de la lumière, une lumière qui vient du fond de la ligne elle-même. C'est la lumière baroque, comme chez Caravage et le Tintoret ou dans une chapelle baroque, on ne voit pas d'où vient la lumière. Cependant dans l'art nomade, la lumière est inhérente au mouvement qui se développe à partir de la lumière : « sur une surface grise de valeur moyenne, le noir et le blanc peuvent rivaliser en tant qu'énergies.³³⁹ » Il faut distinguer l'éclairage de la lumière. Dans le premier cas, l'éclairage sert à distinguer deux plans, fond et forme. La distinction entre le fond et la forme renvoie, selon Klee, à des choses figuratives : « si l'on fait intervenir un éclairage dans le but de mettre plus ou moins en relief les notions d'avant et arrière, on obtient quelque chose de figuratif.³⁴⁰ » il ne faut pas oublier, lorsqu'on parle du fond, comme état donné, chez Klee, qu'il s'agit toujours d'un fond virtuel. Mais, dans ce cas, s'il ne peut être concevable, puisque virtuel, comment peut-on le définir comme gris ? D'abord, Klee donne une valeur moyen à ce point, afin de y introduire une finalité. En réalité elle inconcevable, mais puisque de ce fond, tous les phénomènes naissent et qu'il englutit toutes les singularité. Nous devrions supposer que ce fond ne doit être défini dans une forme, mais comme fond comportant toutes les formes. C'est ici que Klee se distingue des romantiques, chez lesquels le fond est indifférencié, sombre sans lumière. Pour Klee c'est un état virtuel qui doit contenir toutes les valeurs, « Sur une surface grise d'une tonalité moyenne, noir et blanc peuvent rivaliser d'énergie.³⁴¹ » Ainsi pour les lignes et toutes les couleurs, et à partir duquel elles naissent.

Mais dans l'espace nomade, le fond est un effet de surface, c'est une dimension de la surface ou du mouvement comme surface ; le fond est intrinsèque à la surface comme rythme. L'effet de profondeur, produit par le clair-obscur ou par les couleurs à l'intérieur de l'image, crée un mouvement orienté dans une certaine direction. Dans un espace dénué de perspectives, Klee détermine la dimension de

³³⁹ KLEE P., *Cours Bauhaus*, p. 40

³⁴⁰ *EPC1*, p73

³⁴¹ *EPC1*, p.214

profondeur grâce à l'orientation du mouvement d'avant en arrière. En terme d'espace, cette dimension correspond à l'effet intérieur-extérieur, exprimé par le mouvement et la réaction contraire. Le fond qui remonte n'est plus au fond, mais acquiert une existence autonome ; la forme qui se réfléchit dans ce fond n'est plus une forme, mais une ligne abstraite agissant directement sur l'âme : « Quand le fond monte à la surface, le visage humain se décompose dans ce miroir où l'indéterminé comme les déterminations viennent se confondre dans une seule détermination qui "fait" la différence.³⁴² »

7- Structure de l'espace plastique nomade : hétérogénéité et polyphonie

A-La simultanéité

Klee avait pour objectif de donner de l'ordre au mouvement. Ce qui veut dire, faire apparaître dans l'espace un temps qui constitue l'essence de ce même espace nomade. Les deux notions, le temps et l'espace, prennent une nouvelle valeur dans l'œuvre nomade. Dans l'espace dont parle Klee, il faut distinguer deux sortes, deux notions d'espace : un espace comme devenir, énergie, flux, espace lisse, car l'espace aussi, insiste Klee, est une notion temporelle, et un espace comme codage, territorialisation, « striage » dans le flux. L'espace est supérieur au temps, au temps comme chronologie dans le sens de devenir dans l'espace, indexation du temps aux arrêts spatiaux, au statique. La simultanéité chez Klee ne peut être réduite au simple fait que la toile se donne à voir simultanément, ce serait une banalité. Mais c'est plutôt le temps et le mouvement qui se donnent en simultané et non au fur et mesure, considérer l'espace plastique comme durée. Ce que veut dire Klee par la simultanéité, terme développé sous l'influence de Delaunay, qui qualifie son œuvre comme expression du mouvement simultané par un contraste de couleurs, c'est le temps non chronologique. Ici, l'œuvre picturale, une fois débarrassée de la forme et de l'organisation du tableau comme représentation ou formalisme, se libère du temps comme chronologie, comme juxtaposition de moments séparés, comme instants imaginés, et par conséquent un temps simultané naît : c'est l'espace qui apparaît comme durée pure, devenir absolu, mouvement. Les deux notions, le temps et l'espace, prennent une nouvelle valeur dans l'œuvre nomade. L'espace comme

³⁴² DR, p. 43-44.

notion temporelle n'est pas l'espace organisé, codé, mais un espace plastique nomade, l'espace flou et rebelle au codage. Tous les arts relèvent du temps, mais c'est leur rapport au temps, la ligne, la manière de concevoir le temps qui les fait différer. L'espace n'est plus cet espace organisé dans lequel le temps peut apparaître comme récit, conte ou histoire, comme mouvement déplacement dans l'espace. Ce ne sont pas des objets qui se meuvent dans l'espace, mais c'est tout l'espace qui est en mouvement, les objets sont les conséquence du mouvement. Le mouvement ne vient pas pour faire bouger les objets, mais c'est le mouvement même qui fait apparaître, les Figures. L'espace se meut et devient mouvement, temps, non pas Chronos mais Aïôn. L'espace nomade est un temps fixé, un devenir spatial. C'est le sens donné par Delaunay, pour qui l'idée du mouvement vital du monde et son mouvement est simultanée : « L'œil est notre sens le plus élevé celui qui communique le plus étroitement avec notre cerveau la conscience l'idée du mouvement vital du monde et son mouvement est simultanée ³⁴³ ». Le mouvement auditif est succession. Klee part du principe du mouvement lorsqu'il compare la musique et la peinture. A partir de sa conception du mouvement, il privilégie la peinture à la musique. Il distingue deux sortes de mouvement : un mouvement successif temporel comme dans la musique, et un mouvement instantané, simultané comme dans la peinture. C'est cette distinction qui nous révèle l'originalité de la conception du mouvement chez Klee. Le mouvement se distingue du temps car le temps, dans la musique, paradoxalement, est toujours lié à l'espace comme instants, et le mouvement n'est senti que par rapport à l'espace et à son déplacement dans l'espace. C'est ce qui prive le mouvement de son caractère instantané, comme durée. Or, le mouvement dans la peinture prend un caractère spatial. Cependant la spatialité du mouvement est ici une spatialité plastique, ce qui veut dire que le mouvement n'apparaît pas par rapport à l'espace, mais c'est l'espace qui perd son organicité pour devenir un temps pur, une actualisation du mouvement, pour devenir matérialisation et réalisation.

B-Structure et multiplicité

L'œuvre comme multiplicité, veut dire que l'œuvre n'est pas un système fermé, homogène et organisé, mais qu'il s'agit d'une relation ouverte et changeante

³⁴³ L'Article de la lumière, traduite par Klee en allemand, voir *Paul Klee, par lui-même et son fils*, les Libraires associés, 1963. P.140.

entre des éléments hétéroclites en perpétuel devenir. Les éléments de l'œuvre, les Figures et les structures qui naissent des rapports des éléments conceptuels : ligne, lumière et couleur, rentrent en relation et construisent une proportion supérieure, une composition. Mais cette structure supérieure n'est pas donnée *a priori* et n'est pas un système figé. Cela veut dire que la structure chez Klee est totalement différente de la conception de la structure, comme nous l'avons reçue de la linguistique saussurienne et de l'anthropologie straussienne. Le structural coïncide avec le concept du rhizome chez Deleuze. C'est pourquoi nous allons ajouter le terme de rythmique à la structure, comme le fait Klee, et parler d'une structure rythmique ou rythmique structurale. Cette structure est mouvante comme l'exemple des figures de sable sous l'effet du vent. Le structural est fluide, libre et sériel, c'est un mouvement matériel, une actualisation de la ligne. Une structure est une multiplicité. La multiplicité, Deleuze y insiste, est à distinguer du multiple. Il oppose la multiplicité comme « organisation propre au multiple en tant que tel, qui n'a nullement besoin de l'unité pour former un système ». La multiplicité est plate, si elle « ne se laisse pas totaliser par aucune dimension supplémentaire "objective" ou "subjective" ». Elle ne peut pas non plus, en toute logique, se laisser nommer... ni dénommer ». La structure est toujours topographique et composée d'intensité. Dans la structure, les relations de composition sont entre les éléments de l'œuvre, ce sont des rapports topographiques et d'intensité, long-court, clair-obscur. La structure est la première mise en ordre de la matière. Mais cette matière est une matière idéale, elle est composée des moyens idéels de la peinture, ce ne sont pas des éléments figés. C'est une mise en forme matérielle, un rythme de petits éléments. La structure est une ligne ondulée, une bifurcation de la ligne ou un ensemble de lignes, elle est énergie structurante. Si la ligne est une vitesse, un mouvement, la proportion supérieure, chez Klee, est l'intersection et le rapport entre plusieurs mouvements, entre les moyens conceptuels dont l'un peut, comme la forme en tant que ligne de lisière, être considéré comme passif et figé. C'est le rapport entre ces éléments de la structure qui donne une ligne comme figée et une autre à grande allure, comme dynamique. La proportion supérieure n'est pas une harmonie ou une complémentarité, mais un « conflit entre énergie linéaire, ou particularité, et massivité de la surface, ou multitude.³⁴⁴ » La structure se trouve entre la ligne,

³⁴⁴ ENI2, p. 13

l'énergie et la surface. C'est l'intervalle entre une ligne simple et la forme. C'est plus qu'un point, ou ligne simple, et moins qu'une forme achevée. Il y a une sorte d'ordre dans la structure, mais aussi, une sorte d'organicité en mouvement qui ne cesse de bouger et d'être en mouvement. « La structure possède donc, par nature, des ramifications multiples, sans loi précise, qui lui permettent d'utiliser le maximum d'espace et de lumière.³⁴⁵ » La structure est mouvement, évolution et développement. Partant de l'exemple de la feuille, Klee essaie de nous montrer la structure de l'œuvre à l'image de l'évolution dans la Nature. Et à partir de cet exemple, il commence à nous montrer les différentes structures. La feuille est un organe qui fait partie de l'arbre, comme structure des structures. La feuille est constituée de lignes, il y a une ligne principale qui est la tige et dont la nervure principale fait continuité. La tige en tant que ligne principale de la structure la plus simple, la feuille, est chargée d'énergie, la sève ; celle-ci commence à diminuer à mesure qu'on s'éloigne de la ligne principale. Ce qui veut dire que la complexité ou la prolifération de lignes dans la structure réduit l'énergie et le mouvement, charge l'espace par les moyens, entrave le mouvement. Il y a plusieurs types de structures simples, il y a l'alternance, la bifurcation et les ramifications. Il y a plusieurs types de structures : une structure transversale (qui coupe la ligne centrale transversalement), une structure alterne (qui coupe la ligne et qui est disposée alternativement)³⁴⁶.

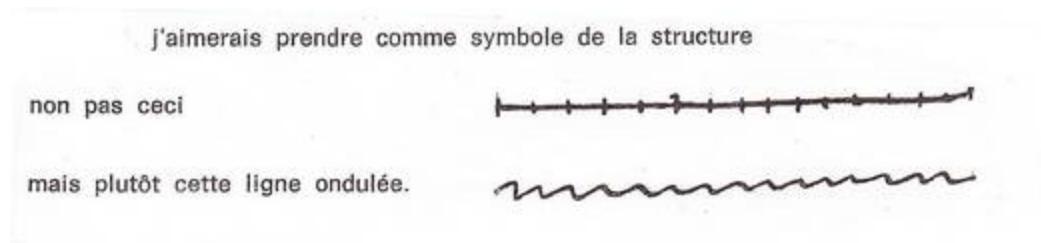
Le côté mouvant de la structure, Klee l'exprime clairement quand il s'arrête dans ses cours au Bauhaus sur les exercices, « les structures que j'ai pu voir n'ont pas été très satisfaisantes en ce qui concerne le caractère "vivant".³⁴⁷ » Il les traite de rigide, raide et ayant des angles aigus. Pour illustrer son propos, il va donner l'exemple d'une structure rythmique, ou plutôt rythmique structurale, en traçant deux lignes : il y a une ligne principale horizontale traversée par des lignes verticales. Et ce n'est pas dans cette structure que Klee veut montrer une ligne rythmique qui déploie l'énergie. L'autre ligne courbe, ondulée, créant l'espace par son mouvement ondulé exprime le mouvement et déploie l'énergie ; c'est cette ligne ondulée qui crée l'espace du déploiement de l'énergie.

³⁴⁵ ENI2, p. 35

³⁴⁶ ENI2, p. 7-13.

³⁴⁷ ENI2, p. 44.

« Pour en revenir une fois encore aux structures et éliminer une fois pour toute l'inanimé:³⁴⁸



(Figure 6)

La structure est donc une ligne ondulée qui ne cesse de faire des plis. Ce qui veut dire que les éléments de la structure sont des plis ou des points d'inflexion des courbures.

C-Proportions supérieures et plan de composition

L'œuvre chez Klee est une structure, des structures ou ce qu'il appelle la proportion supérieure ou la composition. Mais la structure supérieure ne signifie pas que l'on doit quitter le domaine de la structure car « la structure n'est pas un pont dont on n'a plus besoin une fois qu'on a rejoint l'autre rive : c'est une mise en forme matérielle, dont les effets se révèlent jusque dans les zones les plus élevées de la construction. Un rythme des petits éléments, qui existe en tant que tel à côté des structures plus vastes et qui se réadapte au caractère propre de chaque nouvelle partie d'une façon plus ou moins accentuée, s'interrompant éventuellement pour réapparaître de nouveau.³⁴⁹ » C'est une fois qu'il compose avec ces éléments que l'œuvre d'art passe à l'étape supérieure pour devenir une structure rythmique, faite de petites structures, un ensemble supérieur qui se crée à partir d'un certain équilibre dynamique. « Progressant de bas en haut, à partir de la matière animée nous avons accédé à une région supérieure, celle de proportions individuelles. Il s'agit là des rapports des éléments entre eux, dont on saisit facilement le nombre en

³⁴⁸ ENI2, p. 45.

³⁴⁹ ENI2, p. 69

un coup d'œil, et des éléments au tout. Ce sont là des rapports multiples, de type commun, comme les contrastes de dimensions, de densités, de qualité, le degré d'activité ou de passivité, la relation de cause à effet, ou bien de type mixte, comme la mise en forme simultanée de plusieurs de ces relations, comme par exemple le mélange de la couleur avec le clair-obscur et la ligne.³⁵⁰ »

Ce rapport entre des éléments informel, cette structure des éléments flous, Deleuze le nomme plan de consistance ou plan de composition. Le plan de consistance s'oppose au plan d'organisation. Car « l'organisation et le développement concernent forme et substance : à la fois développement de la forme, et formation de substance ou de sujet. Mais le plan de consistance ignore la substance et la forme : les heccéités, qui s'inscrivent sur ce plan, sont précisément des modes d'individuation qui ne procèdent ni par la forme ni par le sujet.³⁵¹ » On peut aller des structures vers une composition supérieure, qui est un rapport entre diverses structures, c'est la proportion supérieure, le cours d'un fleuve, un exemple de proportion supérieure avec un caractère structural variable : « structure rythmique (sable) cours de fleuve : tout d'abord un exemple naturel, très simple, exemple de proportion supérieure avec un caractère structural variable.³⁵² » C'est cette mise en vibration qui constitue le phénomène essentiel. Elle confère à la matière une structure rythmique qui se traduit par un ordre rythmique.

Toutefois, la composition comme rapport entre les éléments ne relève pas d'un rapport d'harmonie. La composition ne cherche pas une harmonie entre les différents éléments, mais un rapport conflictuel, car elle se base sur un rapport de force entre les éléments, une affection entre les éléments. Ce plan ne connaît que des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, entre éléments non formés, relativement non formés, molécules ou particules emportées par des flux. Il ne connaît pas davantage de sujets, mais plutôt ce qu'on appelle des heccéités. « Plan de consistance, plan d'immanence, c'est déjà ainsi que Spinoza concevait le plan contre les tenants de l'Ordre et de la Loi, philosophes ou théologiens. C'est déjà ainsi que la trinité Hölderlin-Kleist-Nietzsche concevait l'écriture, l'art, et même une nouvelle politique : non plus un développement harmonieux de la forme et une formation bien réglée du sujet, comme le voulaient Goethe et Schiller, ou Hegel, mais

³⁵⁰ ENI2, p. 153

³⁵¹ MP, p. 632

³⁵² ENI2, p. 71

des successions de catatonies et de précipitations, de suspens et de flèches, des coexistences de vitesses variables, des blocs de devenir, des sauts par-dessus des vides, déplacements d'un centre de gravité sur une ligne abstraite, des conjonctions de lignes sur un plan d'immanence, un "processus stationnaire" à vitesse folle qui libère particules et affects.³⁵³ » C'est un rapport conflictuel, de lutte, de guerre, car l'opposition suppose la binarité, alors que la différence entre les forces est une différence de degré et pas de nature, un rapport relatif aux positions qui se modifient. C'est ce rapport de forces qui crée le mouvement même. C'est pourquoi une composition est un rapport de force, d'équilibre entre des éléments. Dans une composition, il s'agit de mettre l'ensemble en mouvement, pour créer un certain ordre dans et par le mouvement, le devenir. C'est pourquoi Klee insiste de ne « pas aligner côte à côte des habitacles morts, mais commencer par donner espace et forme aux petites fonctions vivantes, puis seulement ensuite construire les maisons autour comme pour la pomme ou la coquille.³⁵⁴ » Les rapports dans une composition ne sont pas entre les formes, mais entre les éléments, idéels, de la forme : « pur plan d'immanence, d'univocité, de composition, où tout est donné, où dansent des éléments et matériaux non formés qui ne se distinguent que par la vitesse, et qui entrent dans tel ou tel agencement individué d'après leurs connexions, leurs rapports de mouvements.³⁵⁵ » L'unité principale dans la proposition supérieure comme composition, le premier niveau, c'est la structure. La composition est structurale, elle est elle-même une structure rythmique : « la formation, ou la mise en forme est structurale et non pas forme.³⁵⁶ » Même si la structure est dynamique, n'oublions pas que le rapport entre la structure et l'énergie linéaire est conflictuel, car la structure a tendance à étouffer l'énergie, à disperser l'énergie : « les segments et les énergies productrices diminuent progressivement jusqu'à épuisement.³⁵⁷ » Cependant ce rapport n'est pas une dualité, une joute entre deux éléments, deux substances comme c'est le cas entre Apollon et Dionysos, ou la figure et le chaos, mais entre deux tendances, une organisation et une désorganisation, ou comme chez Deleuze entre un territoire et une déterritorialisation, ligne de fuite.

³⁵³ *MP*, p. 114

³⁵⁴ *ENI2*, p. 61.

³⁵⁵ *MP*, p.312.

³⁵⁶ *ENI2*, p. 11.

³⁵⁷ *ENI2*, p6.

8-L'équilibre et la résonnance interne

Comment créer une composition picturale à partir d'éléments hétérogènes sans que le tout s'effondre ? Comment créer une composition dynamique tout en réservant l'unité de l'ensemble ? Qu'est-ce qui peut tenir ensemble, dans une œuvre d'art nomade, une composition de différents éléments, structures, multiplicités, de séries divergentes dans une unité, sans centre de convergence, ni référence ou modèle ? Deleuze se sert, dans *Logique du sens*, d'une expression qui rappelle une expression souvent utilisée par Kandinsky : « la résonnance interne³⁵⁸ ». Cette expression est employée au sujet des procédés techniques utilisés par l'œuvre d'art littéraire qui raconte plusieurs histoires à la fois. Ce ne sont pas des histoires qui convergent, ou des points de vue qui se croisent, ce sont des histoires différentes, des séries divergentes et hétérogènes. Ces séries manquent d'un rapport qui les tienne ensemble ; ce sont des séries absolument divergentes. Mais malgré cela, il y a une unité d'ensemble. Et c'est la résonnance interne qui donne cette unité. La résonnance se produit entre les séries divergentes dans un chaos toujours excentré, qui induit un « mouvement forcé, qui déborde la série elle-même.³⁵⁹ » La résonnance n'est pas l'harmonie, car cette dernière est une unité des séries convergentes et homogènes. Pour marquer la différence des néobaroques, du baroque et de Leibniz, Deleuze précise que ce n'est plus la convergence des mondes, mais c'est un monde constitué de divergences, contrairement aux séries convergentes de Leibniz. Pour Deleuze, l'harmonie dans le baroque cède la place à la divergence dans le néobaroque. Néanmoins la divergence, pour Klee, n'est pas l'absence d'harmonie, mais c'est une autre sorte d'harmonie, appelée une harmonie active. L'équilibre est une harmonie, mais cette harmonie se distingue de l'harmonie en général comme homogénéité C'est à partir de ces deux concepts, que Klee va aborder l'harmonie dans l'œuvre d'art. Il ne s'agit plus de l'harmonie mais plutôt d'équilibre. Il nous propose une nouvelle conception de l'harmonie, comme active, s'agissant de l'équilibre des forces. Ces notions s'avèrent importantes dans l'œuvre nomade, car ce sont elles qui lui confèrent une unité. C'est par cette absence d'harmonie que

³⁵⁸ DELEUZE G, *Logique du sens*, p. 301.

³⁵⁹ DELEUZE G, *Logique du sens*, p. 301.

Wölfflin caractérise le baroque. Car ce dernier se refuse d'établir un axe central³⁶⁰ ; la pure symétrie disparaît ou bien elle devient invisible grâce à des ruptures d'équilibre de toute espèce. L'harmonie est basée sur des formes similaires ou complémentaires alors que l'équilibre exigent des éléments fondamentalement hétérogènes. L'équilibre, chez Klee, constitue la fonction et l'essentiel dans l'œuvre. C'est une harmonie ultime qui cherche un point mort, un centre absolu caractérisé par la stabilité et l'immobilité. L'harmonie ultime est arrêt, mort, elle est privée d'activité. Or l'harmonie pour Klee doit être une harmonie active. Afin d'atteindre cette harmonie active, il demande de s'appuyer sur le principe de la divergence et sur le rapport de force entre les éléments. C'est pourquoi Klee préfère se servir du terme d'équilibre au lieu d'harmonie pour expliquer l'unité dans l'œuvre d'art. Car l'équilibre renvoie à un rapport de forces. Or l'harmonie, dans le sens traditionnelle, renvoie à une concordance des éléments.

Pourquoi Klee privilégie le fait de se servir du terme d'équilibre et non pas de celui d'harmonie. Pour la simple raison que l'harmonie est établie entre des éléments à partir de rapports de complémentarité, de coordination, d'organisation. Or l'équilibre renvoie à un rapport entre des forces hétéroclites, qui rentrent dans une relation de vitesse et de force, de domination, d'occupation, de multiplicité d'axes. Dans leur changement d'attraction, de dépendance ou de dispersion, l'absence d'organisation, il n'y a que le hasard qui les rapproche. L'équilibre est l'expression d'une tension entre le statique et le dynamique. C'est une « position d'équilibre.³⁶¹ » C'est la tension entre le mouvement et contre-mouvement qui fait naître un équilibre du mouvement. Le déséquilibre entre deux mouvements ou poids qui fait appelle à un troisième mouvement ou poids pour créer l'équilibre. Si l'on cherche une harmonie de convergence, le rapport entre deux éléments, deux points suffit pour la créer. Nous n'avons plus besoins du troisième élément. Une fois que l'on a une harmonie entre deux éléments, selon Klee, le troisième est superflu. A l'inverse, lorsque nous avons une confrontation entre deux forces, deux éléments, et lorsque ces éléments se heurtent, alors qu'il est nécessaire d'ajouter un troisième élément à l'endroit convenable pour créer un équilibre, sans supprimer le rapport de force et

³⁶⁰ EIZYKMAN B., *Balançoire (des mondes) introduction à l'analyse des images*, Montréal, Balzac-le Goriot 1997.

³⁶¹ *EPC1*, p.195

le dynamisme des éléments. Ce n'est que dans le cas de déséquilibre entre deux forces qu'il appartient à la troisième force d'intervenir pour imposer un équilibre.

C'est l'intuition qui décide du poids de chaque élément pour équilibrer les forces. Mais cela aussi dépend de l'état donné, le support du déploiement de l'énergie. Si l'état donné est le noir, le blanc aura plus de poids, il en est de même pour les couleurs, si l'état donné est le rouge l'orange a moins d'énergie que le jaune ou le blanc. Alors que dans l'harmonie, les éléments doivent d'emblé se conformer et ainsi il n'ont pas besoin du troisième élément. C'est pourquoi Klee ajoute le terme asymétrique comme adjectif de l'équilibre. Car contrairement à l'harmonie général ou l'équilibre symétrique, le déséquilibre, qui s'appuient sur le principe d'un seul centre, dans l'équilibre asymétrique il y a plusieurs centres et « nous ne pouvons plus parler d'une construction autour d'un centre³⁶² » unique. Chaque énergie, pour donner naissance à un état d'équilibre qui se dégage du jeu des forces contraires et qu'elle contient à l'état de germe, a besoin d'un contrepoint, c'est-à-dire de son complément. C'est dans cet état d'équilibre que se réalise la « fusion simultanée des formes », le mouvement trouve son accomplissement dans son contraire, le repos, qui crée l'équilibre. Le rapport des éléments est topologique, il dépend du placement des éléments dans l'espace.

Le rapport entre les moyens, les éléments et les structures dans l'œuvre sont soumis au principe des rapports de force. Les moyens dans leur actualisation dans l'espace plastique de l'œuvre, rentrent dans un rapport de force et de volonté de puissance. Pour arriver au point de repos dynamique et garder une certaine stabilité dynamique, sans immobiliser le tout, il faut atteindre le point d'équilibre, une certaine harmonie active entre les éléments : « L'harmonie est la totalité plastique.³⁶³ » Pour établir l'équilibre, l'harmonie active, « on peut employer différents moyens en ce sens que, en réalité on s'en écarte. Les divergences permettent d'obtenir une harmonie active. Ce n'est donc pas l'harmonie ultime, mais l'harmonie active.³⁶⁴ » La divergence, le déséquilibre, entraîne un certain nombre de déséquilibre, de dangers. Le point central se déplace. L'équilibre et le déséquilibre, chez Klee, comme les autres notions, ne sont pas contradictoires, mais complémentaires. L'équilibre est un état du rapport des forces, un état de

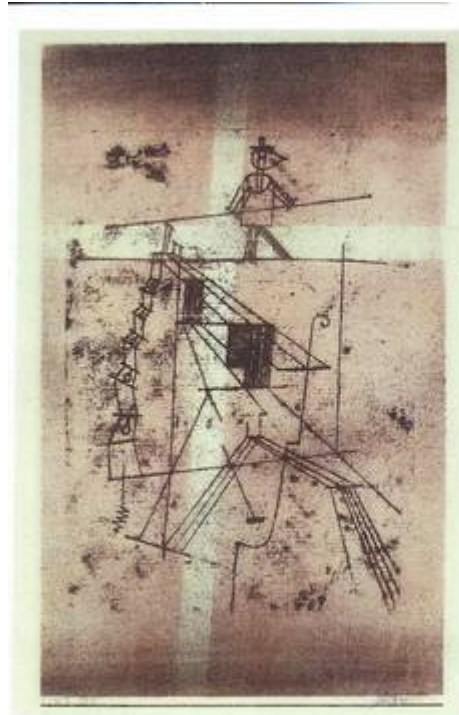
³⁶² EPC1, p208.

³⁶³ EPC1, p.515

³⁶⁴ EPC1, p.515

déséquilibre qui garde un point, ou des points, qui les empêche de tomber dans le chaos absolu. L'équilibre, l'harmonie active, est un certain déséquilibre permanent, une divergence et une hétérogénéité, un mouvement des forces qui subsiste sans s'effondrer dans le chaos absolu.

Il y a la balance (fléau) comme symbole de cet équilibre. Il y a aussi le funambule qui symbolise à merveille, chez Klee, sa conception de l'équilibre dans l'harmonie active, la balance renvoie au rapport de force entre deux poids, mais le funambule, en appuyant sur sa baguette, essaie de garder l'équilibre en se déséquilibrant. D'ailleurs Klee exprime sa conception de l'équilibre dans d'autres œuvres (comme le *Balançoire*).



(Figure 7. Le funambule)

Klee part du principe de la présence d'un état d'équilibre virtuel : le chaos. Mais lorsque le chaos, le point, se met en mouvement, il y a toujours un rapport de force qui crée une rupture dans l'état donné et qui pousse l'espace dans un état de déséquilibre. « Norme signifie plus simplement état préexistant (état de repos)³⁶⁵ ».

³⁶⁵ EPC1, p.234

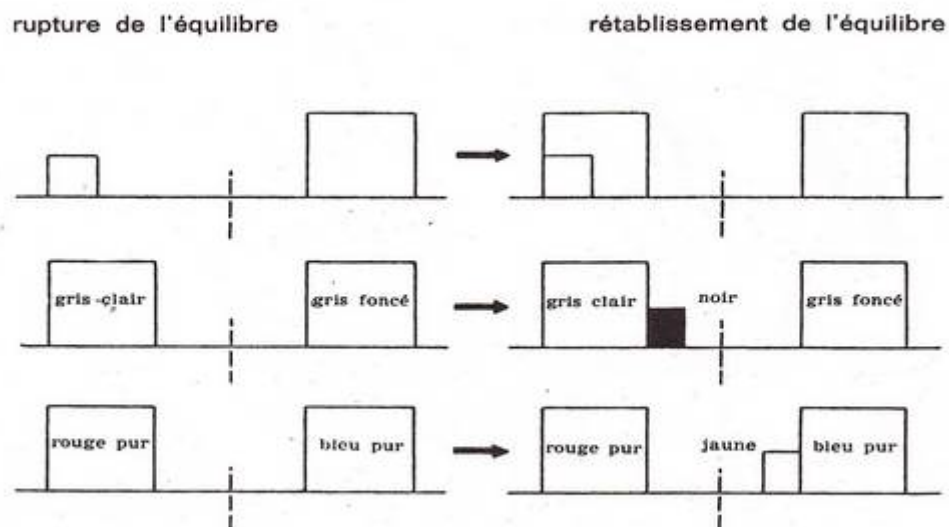
« A partir de la norme prise comme origine, une succession de pas aboutit, selon un processus choisi en toute liberté, à l'irrégularité ». La mobilité qui se conquiert dans l'amorce du déséquilibre et dans l'abandon des emplacements stationnaires a principalement trait dans *Balançoire* : « aux configurations générales et aux combinaisons des différents niveaux de construction du dessin : le dynamisme partiel d'une ligne sera, par exemple, frappé d'inhibition sous l'action des figures qui s'y plaquent, tandis que le statisme d'une surface volera en éclats par effet de sur-activation linéaire.³⁶⁶ » Dans ce cas, c'est la tâche de l'œuvre et de l'artiste de faire appel à d'autres forces (lignes, tonalités et couleurs) pour rétablir l'état de déséquilibre. C'est pourquoi il n'est pas nécessaire, ni d'ailleurs possible, d'étudier chaque forme dans une perspective analytique, c'est-à-dire le fonctionnement énergétique du dessin synchrétique dans un ensemble supérieur. Mais rétablir l'équilibre, ce n'est pas un retour à l'équilibre, ce n'est pas un retour à l'état donné *a priori*, qui est plutôt absence de mouvement. C'est un rapport de force, il s'agit de rétablir le rapport de force entre les éléments pour les conserver ensemble en mouvement et créer un autre mouvement. C'est un équilibre asymétrique, qui signifie chez Klee instable, un conflit avec le domaine de la pesanteur, mais qui renvoie au domaine de l'impulsion dynamique : « l'instabilité doit être comprise comme un équilibre de mouvement entre la force de pesanteur et la force d'impulsion.³⁶⁷ » Les éléments ne sont pas similaires, ils ne sont pas identiques. Il s'agit des rapports et du placement topographique dans l'espace plastique, dans lequel la distribution de cet espace, essentiellement nomade, est basée sur des rapports de force entre l'ensemble des éléments. La représentation symbolique, la balance, qu'il s'agisse du croisement de la ligne horizontale et de la ligne verticale, le centre, doit toujours rester dans un état de diagonale. « L'image de la balance permet d'illustrer un état d'équilibre que ne respecte pas parfaitement la symétrie.³⁶⁸ » Le symbole de la balance est l'équilibre entre la direction verticale (perpendiculaire) et la direction horizontale. Un dérangement dans la position d'équilibre de la balance donne naissance à la diagonale, mais il faut empêcher l'ensemble de tomber et de se désintégrer en distribuant les forces ou en ajoutant d'autres forces qui tiennent la ligne diagonale en mouvement pour toujours, comme

³⁶⁶ EIZYKMAN B., *Balançoire (des mondes) introduction à l'analyse des images*, p100

³⁶⁷ EPC1, p389

³⁶⁸ EPC1, p.203 EPC1, p.203

le funambule qui symbolise l'équilibre des forces, il est comme la balance, l'artiste est un funambule, une balance entre le terrestre et le cosmique. La pesée des forces n'est exclue qu'au moment où la diagonale disparaît, où la balance s'immobilise, par exemple dans le cas du rythme le plus primitif de la structure où il existe uniquement des horizontales ou des verticales.³⁶⁹ Pour rester debout, éviter la chute et avancer sur la corde, le funambule doit toujours pour ne pas tomber, se pencher vers la gauche et la droite, il ne peut pas rester vertical parce que cela ne lui permet pas d'avancer dans son mouvement : c'est l'équilibre asymétrique. Klee montre comment, avec ses moyens hétérogènes, le peintre peut instaurer un équilibre asymétrique à partir d'un déséquilibre flagrant. On comprend alors qu'il ne saurait se contenter de la simple contradiction du déséquilibre, ni se laisser envoûter par l'apparat de l'ordre symétrique.



(Figure 8)

³⁶⁹ EPC1, P.212

VII

La subjectivité : nomado-monadologie

1-L'art et le sujet

Toute esthétique est également déterminée par sa conception du sujet, que ce soit l'artiste ou le spectateur, et leur rapport avec l'œuvre d'art. La place ou la fonction de l'artiste et du spectateur est déterminée et pensée par rapport à une conception du sujet et de la subjectivité. L'artiste, dans les esthétiques traditionnelles de la représentation se réduit à un point géométrique, un regard, qui organise l'espace selon les objets. Car ces esthétiques supposent une fonction de l'artiste qui s'identifie au spectateur en tant que point de vue unique. Non seulement le sujet organise l'espace selon les images, mais c'est dans le visible qu'il se constitue comme sujet. Le sujet, selon Lacan, ne se constitue pas comme sujet du désir seulement dans le langage, mais aussi dans l'espace géométrique organisé selon la perspective, selon le champ scopique³⁷⁰. L'artiste dans la représentation devient ainsi un moyen transparent, un point imaginaire, un miroir bien poli par lequel la vérité, comme l'au-delà, l'imagination ou la Nature, se réfléchit dans l'œuvre. C'est pourquoi Nietzsche dit que l'artiste est toujours absent de l'histoire de l'esthétique car l'art d'art est toujours vu du point de vue du spectateur.

L'artiste naît avec l'art moderne qui pose le rapport tout autrement entre l'œuvre d'art et l'artiste. L'art du point de vue de l'artiste, c'est la naissance d'une substance subjective active dans et par l'œuvre d'art. Ce n'est pas la même subjectivité romantique comme truchement d'un autre Moi universel (Esprit universel) ou d'un Moi profond indifférencié qui constitue le fond de l'être et qui ne peut se manifester que dans une image. L'artiste, ici, dans l'art moderne ou le figural, renvoie à une énergie, une volonté, un principe dionysiaque qui s'exprime dans une agression faite à l'image, une transgression au principe apollinien. C'est un sujet du désir qui

³⁷⁰ LACAN J. , *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse séminaire XI*, 1964, Paris, Seuil, 1973, p. 83

s'exprime dans l'image plastique. Le désir renvoie toujours à un sujet désirant, un sujet comme unité, et à l'artiste comme substance. Car le désir s'installe dans un rapport conflictuel avec la forme, mais il ne peut apparaître que dans la forme et en déformant la forme (la laideur). Ce Moi, source de l'œuvre, de sa valeur et de ses significations, s'appuie désormais sur la base d'une confrontation entre le Moi et l'objet, la forme. Cette tradition nous la trouvons clairement dès les postimpressionnistes, surtout chez Van Gogh, Cézanne et Gauguin, puis chez les cubistes. Mais nous trouvons sa formulation théorique chez Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Le Moi véritable renvoie chez Nietzsche au dionysiaque qui ne se représente dans l'image qu'en la déformant, en déchirant la belle forme, le principe apollinien. Dans cette formule, nous trouvons cette longue tradition qui réclame que les objets, la Nature et les formes empruntées à la Nature doivent subir une manipulation artistique afin de couper ses liens avec l'objet, passer d'un ordre naturel à un ordre plastique et ainsi exprimer une volonté artistique.

L'abstraction n'est pas allée dans une autre direction, mais elle est allée plus loin dans le rapport de l'œuvre au sujet. L'œuvre devient l'expression, le langage d'une vérité inhérente et immanente à l'artiste qui devient l'origine de l'œuvre et sa source de significations. Le sujet reste toujours une unité, une forme et un principe de l'œuvre et de la création artistique. Chez Kandinsky, l'œuvre est un vrai sujet, un vrai miroir réfléchissant et qui dévoile l'artiste. Il considère l'œuvre comme un sujet. Il renverse le sens par rapport à l'artiste, la gauche devient la droite et la droite devient la gauche. Cependant ce n'est plus l'œuvre comme image, comme autoportrait, mais l'œuvre comme expression, langage, structuration des éléments d'un code de communication ; et l'artiste comme machine à reproduction ou émission d'un code spécifique. L'art est devenu un langage et un code spécifique de l'Esprit universel dont l'artiste est le truchement. Cette conception de l'œuvre conserve toujours la fonction classique de l'œuvre comme miroir, comme langage de l'Esprit. Mais, dans ce cas, la vérité, l'objet de l'imitation ou la représentation, est immanente à l'artiste, à savoir son moi profond (Esprit) qui ne peut se dévoiler et s'exprimer qu'en recherchant un langage spécifique, et qui se dévoile et s'extériorise en se matérialisant dans une matière spécifique. Ainsi cette substantialisation de l'artiste et la transcendance de son Moi donne à l'œuvre son unité et sa signification.

2-Suberjet : ubiquité du sujet .

Lorsque l'objet change de statut et devient variation, le statut du sujet change aussi : le sujet, pour Deleuze, n'est plus un « sub-jet », mais, comme dit Whitehead, un « suberjet ». Tout l'effort de Deleuze consiste à dissoudre l'unité et l'identité du moi, et à lui retirer toute activité et fonction consistante : « Ce n'est pas une variation de la vérité d'après le sujet, mais la condition sous laquelle apparaît au sujet la vérité d'une variation³⁷¹ ». L'objet est un devenir perpétuel, mouvement et changement. L'esthétique nomade propose une autre conception du sujet. Il n'est plus substance immobile, donnée *a priori* ou principe, mais processus, devenir, mode, mouvement, multiplicité et multitude. Le sujet considéré comme centre ou unité est une illusion. L'homme est processus, flux, vie, intensité mais non une personne, un être métaphysique. Ce qui apparaît c'est un champ anonyme où règne la multiplicité. Il faut briser le « Moi », laisser parler en nous les différences multiples. Autrui n'est pas un autre Je, mais plutôt l'irruption dans le champ d'immanence d'un monde possible. Deleuze récuse le sujet comme substance et propose le sujet comme heccéité, singularité, une manière spinoziste de subjectivation sans substantier le sujet. Le sujet n'est plus une forme mais une ligne, un mode. Puisque la forme, comme nous l'avons précédemment développé, est synonyme d'absence de devenir. Deleuze cherche cette conception chez Spinoza qui définit un individu, non pas par sa forme, ses organes, ses fonctions, ni comme une substance ou un sujet, mais comme un mode. C'est un rapport complexe de vitesses et de lenteurs, de pouvoir affecter et d'être affecté : « Une chose, un animal, une personne ne se définissent plus que par des mouvements et des repos, des vitesses et des lenteurs (*longitude*), et par des affects, des intensités (*latitude*). Il n'y a plus de formes, mais des rapports cinématiques entre éléments non formés ; il n'y a plus de sujets, mais des individualisations dynamiques sans sujets, qui constituent des agencements collectifs.³⁷² » L'heccéité propose une nouvelle philosophie du sujet, qui change le statut de la forme en même temps qu'elle change le statut du sujet.

³⁷¹ *Le Pli*, p. 27

³⁷² *D*, p. 112

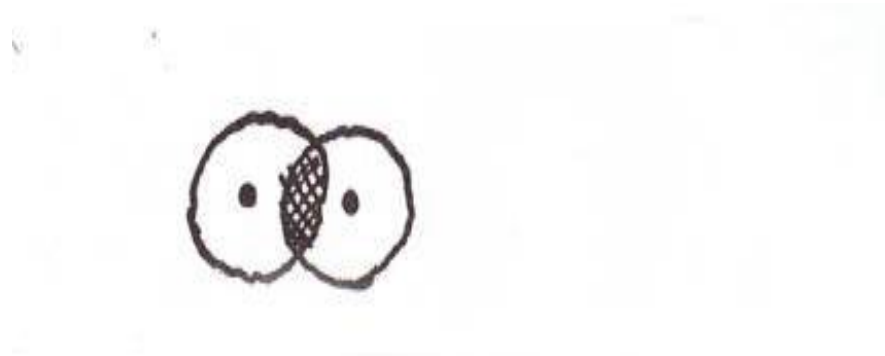
Dans *Empirisme et subjectivité*, Deleuze s'arrête sur un point essentiel dans la conception de la subjectivité chez Hume : le sujet n'est pas donné *a priori*, ne constitue pas un principe de l'expérience, mais il est lui-même donné dans l'expérience. L'empirisme de Hume nous présente un sujet qui n'est jamais donné, mais qui se construit, s'invente à partir des données ; il n'est pas un principe d'explication, mais ce qui doit être expliqué³⁷³. Cette conception entraîne, par ailleurs, une destitution de l'individu comme donnée première. Dans ce cas, en effet, l'individu serait alors saisi comme une réalité relative, une certaine phase de l'Être qui suppose avant elle une réalité pré-individuelle, une singularité virtuelle. Au mieux, le sujet est une fonction, ou un réseau de fonctions, un espace fonctionnel du vécu. Il n'y a pas un seul point de vue, mais plusieurs. C'est le sujet dans l'esthétique nomade. L'artiste n'est plus un miroir, un foyer originel, il n'est même pas un désir de l'Autre. Il est devenir, affectivité, acte de création. Il est cause, mais une cause efficiente. La cause efficiente ne se trouve pas hors de ses effets, elle ne fait qu'un avec ses effets.

Ainsi, on peut avoir d'autres modes d'individualité différents que le sujet-substance. Il y a l'individu singularité, comme heccétéité et multiplicité. L'œuvre n'est plus considérée du point de vue seulement du spectateur ou de l'artiste. L'œuvre n'est plus un reflet de l'artiste. La subjectivité est devenue un point entre plusieurs subjectivités, en tant que devenir : un artiste-œuvre-spectateur dont on peut changer la place selon le rapport à l'œuvre. Il y a différentes subjectivités, des devenir-artiste du point de vue du créateur, de l'œuvre ou du spectateur, mais il s'agit toujours d'un devenir-artiste, d'un rapport dynamique avec l'œuvre d'art.

En ce qui concerne Klee, on ne peut trouver une formulation théorique bien définie relative au sujet. Les moyens conceptuels modernes pour aborder le sujet font défaut à Klee. Cependant, nous pouvons constater, à partir du peu de remarques dispersées dans l'œuvre et les cours de Klee, une approche originale du sujet en général et du sujet conçu du point de vue esthétique en particulier. Nous avons trouvé chez Klee, une scission entre deux Moi, un moi profond divin et un moi égocentrique : « A des moments de clarté, il m'arrive de survoler douze ans d'évolution intérieure de mon propre moi. D'abord le moi contracturé, le moi

³⁷³ ANTONIOLI M., *Deleuze et l'Histoire de la philosophie* (ou de la philosophie comme science fiction) Paris, Kimé, 1999.p. 30.

affublé de grandes œillères (moi égoцентриque), puis la disparition des œillères et du moi, et maintenant peu à peu un moi sans œillères (moi divin)³⁷⁴ ». Cette distinction remonte aux romantiques pour qui le Moi est une image apollinienne qui cache un Moi universel plus profond. Cette distinction repose sur une sorte de conception vitaliste de l'Etre dans lequel le Moi divin est séparé du monde par la forme du Je : « Je défendis le Moi, distinguant entre un Moi égoцентриque et un Moi divin. Ce Moi, je le déclare comme l'unique réalité digne de foi dans toute l'entreprise de la création artistique et je déclarai en outre que ma confiance dans les autres ne reposait que sur la partie du terrain que deux Moi ont en commun. Pour illustrer ma pensée j'use de la figure de deux cercles s'entrecoupant : ³⁷⁵ »



(Figure 9.)

L'intervalle entre le Je et l'extérieur, le Toi, entre un Moi portant des œillères et un autre similaire. Ensuite il y a le dépassement du Moi, pour une fusion de tous les Moi dans un devenir-autre, devenir imperceptible. Le Moi divin apparaît après la disparition du premier Moi et lorsque les œillères tombent³⁷⁶. Ce n'est pas vraiment de l'ordre de la divinité, de la métaphysique dont parle Klee, car il a déjà dit qu'il ne croyait pas en Dieu. C'est un Moi du devenir et qu'il considère comme l'unique réalité digne de foi dans toute l'entreprise de la création artistique. Ainsi, c'est le rapport entre deux Moi qui est essentiel, le pont entre le Moi statique et le Moi dynamique. Cette distinction nous l'avons trouvée sous d'autres désignations, entre un

³⁷⁴ J, p. 14.

³⁷⁵ J, p.333.

³⁷⁶ J, p.304.

Moi originel et un Moi actif³⁷⁷. Ce dernier est le Moi comme somme des expériences, comme mémoire personnelle.

Le Moi divin, ou originel, n'est pas le Moi profond en tant qu'Esprit qui s'oppose à la Matière, mais c'est un Moi-mouvement, un Moi-chaos qui ne fait qu'un avec le mouvement cosmique. Les deux Moi, chez Klee, ne font en réalité qu'un. Car c'est toujours le Moi divin qui est défini comme originel mais portant des œillères, couvert par un Je égocentrique. Le Moi divin chez Klee, n'est pas une substance comme chez les romantiques, même s'il s'exprime comme les romantiques. Le Moi divin est une présence au monde, une ouverture sur le chaos, le devenir, la Nature comme devenir. Ce n'est pas une essence transcendante, mais une façon d'être dans laquelle le sujet se délivre de ses conditions terrestres, statiques, de son égocentrisme et rejoint le chaos originel. Le Moi n'est plus séparé de l'objet, mais ne fait qu'un avec lui. Car pour Klee, le rapport entre l'œuvre et son créateur est analogue au rapport entre le divin et le monde chez Spinoza. L'artiste se résume dans les mouvements et le chaos qui le traversent, et à partir duquel l'œuvre naît ou doit naître. Cependant, ce qui distingue Klee des romantiques et qui le fait s'approcher plus de Nietzsche, c'est qu'il ne va pas chercher un langage de l'Être mais dépasser les obstacles entre le Moi et le devenir universel, le chaos. Car dit Klee, « l'homme dans mon œuvre ne représente pas l'espèce, mais un point cosmique.³⁷⁸ »

Ce n'est pas ici, dans ces deux Moi, dans cette faille ou fêlure du sujet que se trouve la vraie conception du sujet chez Klee. Il faut la chercher loin de ces expressions romantiques. Le sujet chez Klee n'est pas une substance immuable donnée *a priori*, mais un rapport avec l'œuvre. Il y a, selon Klee, trois phases de la création, et le sujet change par rapport à chaque phase : « Le mouvement préexistant en nous-mêmes, le mouvement actif et créateur dirigé sur l'œuvre à partir de nous, la progression du mouvement à travers l'œuvre et dirigée sur autrui, sur le spectateur, telles sont les étapes essentielles de tout créateur, à savoir : pré-crédation, création et post-crédation.³⁷⁹ » Ces trois niveaux ne se réduisent pas au stade de la production et de la réception de l'œuvre. Mais ils expriment trois devenir du

³⁷⁷ EPC1, p.432

³⁷⁸ J, p. 311

³⁷⁹ EPC1, p. 169

sujet, et insistent sur le fait que le sujet se définit et se construit dans un rapport avec l'œuvre.

Le sujet n'est pas une substance, mais il est multiplicité, il est placé, comme support du regard, à l'intérieur ou à l'extérieur du tableau. Il y a plusieurs regards et points de vue qui se rencontrent dans un Moi divin, dans une unité absolue du devenir : « la relation du sujet à l'objet peut subir une permutation : c'est le paysage ou l'artiste qui est sujet de l'action. Le conflit entre subjectif et objectif donne naissance à une unité absolue.³⁸⁰ » Cette nouvelle conception se confirme dans la perspective nomade ou dans l'espace imaginaire de l'œuvre d'art nomade : « présence de plusieurs points de vue dans un lieu qui se modifie ou déplacement de l'angle optique du sujet dans le paysage.³⁸¹ »

Mais le plus important dans cette esthétique, c'est que le sujet à travers ce traitement de la perspective comme nous l'avons développé est une multiplicité de points de vue et une modification du point de vue, le Moi en devenir. « Existence de plusieurs points de vision et de plusieurs sujets dans l'espace : possibilité de relier entre eux les différents chemins. Chemins parcourus dans l'espace par des sujets divers. Individus possédant des niveaux optiques différents.³⁸² » Il s'agit d'une multiplicité de points de vue mobiles qui s'ouvre sur une divergence dynamique, sur un trajet à l'infini.

Klee insiste à plusieurs reprises sur le rapport très complexe entre le Moi et l'œuvre. Cette relation peut être vue sur différents niveaux, du point de vue de l'artiste, de l'œuvre et du spectateur. Le rapport entre l'œuvre et le spectateur suppose, dans l'orientation de l'espace plastique, un rapport basé sur deux centres qui ne coïncident pas nécessairement, un centre de l'œuvre et un centre du Moi. Les destinations ne sont pas seulement précisées par rapport à l'artiste ou au spectateur, mais aussi par rapport à l'œuvre, à un Moi au centre de l'œuvre : « Le "Moi" et l'œuvre se font face. La condition de la position verticale entraîne comme conséquence que la dimension haut-bas reste inchangée quant à l'orientation du "moi" et de l'œuvre. Si le miroir n'était pas vertical, mais par exemple couché (...) la dimension haut-bas serait modifiée dans le reflet. La dimension gauche-droite reste

³⁸⁰ EPC1, p. 195

³⁸¹ EPC1, p. 195.

³⁸² EPC1, p. 170.

également inchangée du point de vue de l'œuvre (reflet de l'homme). Mais si je lève ma main droite, le reflet lève sa main gauche... Cette inversion des notions revêt une signification particulière dans les dimensions du jeu dramatique (...) C'est pourquoi le scénario doit préciser si la gauche est déterminée par rapport au spectateur ou par rapport à l'acteur³⁸³. »

Bien que Klee dise que l'on peut considérer l'œuvre comme reflet, ce n'est que d'un point de vue topologique, en ce qui concerne la définition des orientations du mouvement dans l'espace de l'œuvre d'art. En outre, le rapport entre le sujet et l'œuvre peut avoir un aspect conflictuel en raison du passé du sujet (égocentrique). Nous pouvons avoir un rapport conflictuel avec l'image, car le Moi actif aborde l'œuvre à partir d'un passé chargé de ses expériences personnelles. Les images ou les Figures dans l'œuvre peuvent susciter chez le sujet, comme mémoire pleine d'images précédentes, un dépôt d'images, différentes réactions : « Le "Moi" est également présent, non pas seulement l'originel, qui se reflète et parcourt des distances infinies. Le "Moi" actif, qui établit une relation avec l'image initiale et qui, le cas échéant, entre en jeu avec un certain nombre d'expériences qu'il a acquises en d'autres lieux.³⁸⁴ »

Le sujet est une ligne, ce qui veut dire qu'il est mouvement, un événement au sein du chaos. Non seulement le sujet représente des lignes mais il est le lieu constituée ou l'intersection des lignes. Un devenir qui ne précède pas la création de l'œuvre mais qui se crée en créant, lors de la procédure de la création elle-même. Il ne vient pas après, mais toujours dans un rapport créatif à l'œuvre. Les forces sont immanentes à l'artiste, l'artiste n'est pas un Moi, même profond, mais un mouvement, un devenir, toujours devenir-autre. L'artiste est un passage entre deux ordres : statique et dynamique. Ce sont les forces qui créent l'œuvre. L'œuvre ne renvoie pas à l'artiste, au Moi de l'artiste, mais à cette force dont l'artiste lui-même fait partie. Cette force est son devenir vital. Cette nouvelle conception met fin aux conceptions classiques de l'artiste, comme celle qui considère l'artiste comme substance. « Nous sommes composés de lignes variables à chaque instant, différemment combinables, de paquets de lignes, longitudes et latitudes, tropiques, méridiens, etc. Il n'y a pas de mono-flux. L'analyse de l'inconscient devrait être une géographie plutôt qu'une

³⁸³ *EPC1*, p. 55.

³⁸⁴ *EPC1*, p.433

histoire. Quelles lignes se trouvent bloquées, calcifiées, murées, en impasse, tombant dans un trou noir, ou taries, quelles autres sont actives ou vivantes par quoi quelque chose s'échappe et nous entraîne.³⁸⁵ »

3-Le corps sans organes et le devenir autre, devenir chaos, imperceptible

C'est par rapport au sujet que l'on doit définir la fonction de l'œuvre d'art. L'œuvre d'art nomade n'a pas de problème de sens, elle n'a qu'un problème d'usage. L'œuvre en désorganisant l'espace géométrique ouvre l'espace cosmique du sujet, ouvre le sujet sur le chaos. Dans l'acte de la création, dans l'œuvre d'art, le sujet devient autre, il devient imperceptible, chaos : « nous quittons le domaine humain, supra-animal, pathétique, le domaine de la lutte et de l'âme corps, le domaine intermédiaire mi-statique mi-dynamique.³⁸⁶ » L'artiste devient chaos, le spectateur devient chaos. Le spectateur disparaît de l'esthétique nomade, il devient artiste, créateur. L'œuvre d'art, dit Deleuze, fait montrer l'affect, mais l'affect « n'est pas un sentiment personnel, ce n'est pas non plus un caractère, c'est l'effectuation d'une puissance de meute, qui soulève et fait vaciller le moi³⁸⁷ ». Le sujet est l'affect de la force, des modes de la force qui s'affectent d'elle-même. Dans l'œuvre, le sujet, l'artiste et le spectateur deviennent autre, deviennent animal, deviennent imperceptibles. Mais devenir autre n'est pas un mouvement entre deux points, celui de départ et celui d'arrivée. Dans le devenir autre, dit Deleuze, c'est le devenir qui est l'essentiel. Le devenir est chaos, et c'est dans cet état que l'artiste se met à créer : « je commence logiquement à partir du chaos, voilà ce qu'il y a de plus naturel. Je reste calme ce faisant, parce qu'il m'est permis tout d'abord d'être moi-même chaos (...) il est commode de pouvoir être chaos pour commencer.³⁸⁸ » Etre chaos c'est être la balance entre ici et là-bas, entre le statique et le cosmique, entre le temps chronologique et la durée, à la limite entre hier et aujourd'hui. Le chaos est l'espace lisse qui détruit l'espace strié. Deleuze nomme le chaos hystérie. C'est l'état dionysiaque. Selon Deleuze, il y a plusieurs approches ambiguës du chaos, de cette hystérie (alcool, schizophrénie, sadomasochisme). Mais la peinture est la seule « qui intègre nécessairement "hystériquement" sa propre catastrophe », elle « étreint le

³⁸⁵ D, p.122

³⁸⁶ EPC1, P.67.

³⁸⁷ MP, p. 294.

³⁸⁸ J, p. 199.

chaos ». La peinture est en rapport avec le chaos : « Avec la peinture l'hystérie devient art, ou plutôt avec le peintre, l'hystérie devient peinture. C'est que l'hystérique est tellement incapable de faire, un peu d'art, la peinture le fait.³⁸⁹ » L'hystérie, n'est pas une maladie, mais le nom de la réalité du corps sans organes (CsO), un terme trouvé chez Antonin Artaud, et qui apparaît dès *L'Anti-Œdipe*. Dans l'hystérie, le corps n'est plus constitué d'organes fonctionnels mais c'est un corps sans organisation qui devient un flux, une vie non organique. Deleuze assigne à l'art la tâche de donner accès au corps sans organes à cette vie inorganique. Le CsO est une pure amnésie, une expérience immédiate sans concept et sans forme. Le corps sans organes, c'est le corps lorsqu'il perd toute organisation, dans lequel les organes perdent leurs fonctions, et le flux de vie non-organique passe alors comme onde et traverse tout le corps. Une définition intensive du corps, une image du corps antérieure à la subjectivation, conception modale de l'individu, primat du corps comme forces, vie, sur les fonctionnalités des organes agencés comme machine. Primat de la force sur la forme.

L'hystérie ou le corps sans organes est l'ivresse dionysiaque chez Nietzsche. L'œuvre d'art, selon Nietzsche est un moyen de vivre cet état d'ivresse. L'ivresse est définie chez Nietzsche par ses effets physiques, comme un changement d'état de corps. Il y a plusieurs sortes d'ivresse, et la forme la plus ancienne et primitive est l'excitation sexuelle³⁹⁰. L'ivresse est essentiellement le dépassement et la transgression du principe de l'individuation vers la fusion avec l'essence de l'Être : « Dans laquelle le monde entier nous semble s'être concentré en nous, et où nous souffrons d'une plénitude excessive.³⁹¹ » Mais, suite au changement dans la conception de l'Être chez Nietzsche, dans laquelle l'Être est devenu un éternel retour, et Apollon un avatar de Dionysos, le rapport entre le Moi et l'Être change. L'ivresse est l'état du devenir même, le retour au corps sans organes. C'est un état de transe et d'extase, de dessaisissement de soi, dans lequel l'homme perd la conscience du temps et de l'espace, où le sujet ne se sent plus comme sujet ; c'est le retour à l'ordre du réel, au corps sans organes.

Dans l'œuvre d'art on devient, on devient autre, on devient animal. Mais le « devenir n'est pas atteindre une forme (identification, imitation, Mimésis) mais trouver la

³⁸⁹ DELEUZE G., *Logique du sens*, p. 37.

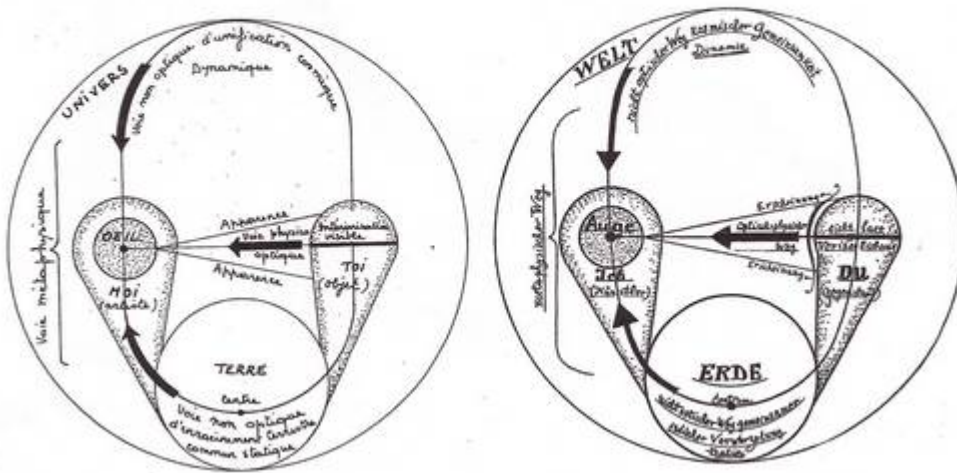
³⁹⁰ Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, §8, p.62-63.

³⁹¹ Nietzsche, *La Volonté de puissance*, Vol. 2, §116

zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'une femme, d'un animal ou d'une écule.³⁹² » Devenir animal, ne veut pas dire reproduire l'humain dans la forme animale. C'est l'intervalle de l'interpénétration des deux Moi chez Klee. L'humain devient animal, mais l'animal devient homme. Ce n'est pas devenir quelque chose, devenir autre chose, mais le devenir lui-même. Le devenir n'est pas devenir chaos, car le chaos est le devenir lui-même. La création n'a pas d'autre but ou de fin que la création elle-même. C'est pourquoi dans la création artistique il faut s'arrêter sur le processus de la création pour l'artiste qui crée l'œuvre et le spectateur qui regarde l'œuvre créée en expérimentant ou vivant cette expérience de devenir artiste.

³⁹² *MP*, p. 17.

voie non-optique d'unité cosmique qui s'impose par le haut. Voies métaphysiques dans leur fusion.



(Figure 10). le moi, le statique et le dynamique



(Figure 11) le forgeron

VIII

Klee : l'artiste nomade

1- Klee le Baroque, Kandinsky le cartésien

Dans *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Deleuze fait une comparaison entre Klee et Kandinsky. Il les oppose en ce qui concerne, dans leur œuvre picturale, le point d'inflexion de la ligne, le pliage. Selon Deleuze, Klee est un baroque par excellence, car il témoigne une « affinité avec le Baroque. » Alors que Kandinsky est considéré comme un cartésien. Klee se distingue par « l'inflexion comme élément génétique de la ligne active, spontanée, témoignant ainsi son affinité avec le Baroque et avec Leibniz, s'opposant à Kandinsky, cartésien, pour qui les angles sont durs, le point est dur, mis en mouvement par une force extérieure.³⁹³ » Cette caractéristique des angles durs des formes, dans l'œuvre de Kandinsky, est manifeste surtout dans son œuvre après 1914. A cette époque, la peinture de Kandinsky change et se dirige vers des formes géométriques et des angles durs et aigus³⁹⁴. Toutefois, cette comparaison et opposition à partir du point d'inflexion du pli, de la courbure, reflète, ou plutôt est la conséquence de deux conceptions esthétiques différentes. Ce n'est pas seulement par le point d'inflexion de la ligne que les deux grandes figures de l'art du XX^e siècle divergent. Ils se différencient à plusieurs niveaux de leur esthétique : dans leur conception de l'art et de la fonction de l'œuvre d'art. Partant de cette différence établie par Deleuze, nous allons étendre la comparaison et développer les points de divergences entre Klee et Kandinsky. Ceci dans un seul but, celui de mettre en lumière l'esthétique nomade dans son actualisation chez Klee ou, autrement dit, la manifestation chez Klee de l'esthétique nomade, afin de mieux éclairer l'esthétique de Klee et de montrer son originalité. Cette comparaison ne prétend pas être exhaustive, nous nous limiterons à quelques points essentiels. Celle-ci nous aidera surtout à bien comprendre la pratique artistique de Klee.

2- L'histoire et l'art

Si nous nous plaçons à l'échelle philosophique, nous pouvons considérer Kandinsky comme un hégélien et Klee comme un nietzschéen. Cela n'est pas une

³⁹³ *Le Pli*, p. 20.

³⁹⁴ SERRES P., *Kandinsky, philosophe de l'abstraction*, éd. Albert Skira, Genève, 1995.

simple métaphore, mais chacun d'eux exprime une affinité profonde, dans leur conception de l'art et leur ontologie, avec l'un des deux philosophes. Ceci en partant d'un point de vue différent, à savoir de l'essence de l'art, du statut de l'œuvre d'art et son rapport à la vérité, de l'évolutionnisme et de l'historicité de l'art. L'art chez Kandinsky constitue un langage de l'esprit, il a évolué historiquement en étant à ses débuts très proche de la matière, il y était très accroché et même soumis. A l'aube de son histoire, l'essence de l'art s'est dévoilée dans « la matière grossière³⁹⁵ », et il avait toujours recours à la matière, à l'image, pour se manifester. L'art a évolué, il doit se libérer de la matière au fur à mesure afin de trouver, dans un avenir, son propre langage, le langage de l'Esprit, car « l'esprit détermine la matière, et non l'inverse.³⁹⁶ » L'art évolue ainsi vers sa perfection et il atteint un sommet lorsque l'on y découvre le langage de l'Esprit affranchi de la matière. Le spirituel est conditionné par son affranchissement du monde extérieur : « La plus grande dissemblance extérieure devient la plus grande ressemblance intérieure.³⁹⁷ » Le triangle représente symboliquement cette évolution vers la perfection. L'histoire de l'art est représentée, chez Kandinsky, par une pyramide : en bas du triangle il y a la matière et en haut, au sommet, il y a l'esprit. L'art se détache au fur à mesure de son évolution, de la base matérielle pour atteindre le sommet du triangle, l'esprit pur. Au sommet, l'esprit et l'art coïncident. A ce moment-là l'art n'a plus besoin de formes extérieures ou même de la Nature pour se manifester. Ainsi, le style de l'artiste ou de l'époque disparaissent, le style étant un élément personnel et historique, car il n'y aura plus d'histoire, il n'y aura que l'Esprit de l'art. Kandinsky ne fait qu'appliquer à l'art la conception hégélienne de l'histoire : il remplace l'Esprit et le réel chez Hegel, par l'art et l'Esprit. L'Esprit devient ainsi une essence artistique, et l'histoire de l'art une évolution des manifestations de l'Esprit. Il en résulte que la fin de l'art coïncide avec la fin de l'histoire, parce que l'artistique et le spirituel deviennent identiques au sommet du triangle. L'histoire de l'art est l'histoire d'une lutte avec la matière, afin que l'essence de l'art coïncide avec ses propres formes et moyens, et qu'elle se débarrasse graduellement de son appui sur la matière.

³⁹⁵ KANDINSKY V., *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, établi et présenté par Philippe Sers, Paris, éd. Gallimard, 1989, p. 65.

³⁹⁶ KANDINSKY V., *Regards sur le passé et autres textes*, établi et présenté par J.P. Bouillon, Paris, Hermann, 1974, p. 117.

³⁹⁷ KANDINSKY V., *Regards sur le passé et autres textes*, p. 155.

Or, comme nous l'avons développé dans les précédents chapitres, Klee n'impose aucune conception évolutive de l'histoire de l'art. Même s'il pose toujours le problème de l'indépendance de l'art envers un critère extérieur, et qu'il cherche à instaurer les moyens propres à l'art pictural, il ne pose pas la question de la pureté des moyens du point de vue historique et évolutif, mais, en l'occurrence, par la définition des moyens artistiques mis en œuvre dans la peinture. Klee aborde l'œuvre par ses moyens et il cherche, non pas un langage mais les moyens idéels, conceptuels, de l'art. Il n'y a pas une perpétuelle évolution de l'art vers un art pur. Afin de définir les moyens propres et abstraits de la peinture, Klee insiste principalement sur l'indépendance de l'art envers la Nature (le phénomène) et aussi envers les formes géométriques, statiques, comme principe de légitimité de l'œuvre. Le problème ne se pose pas entre le figuratif et l'abstrait, la matière et l'Esprit. L'essence de l'art chez Klee, nous l'avons vu, est affirmation de l'œuvre d'art comme différence et relevant de la subjectivité, ce qui veut dire qu'il a comme seul critère la différence. L'art ne relève pas d'une essence à dévoiler mais d'une procédure, un procédé, une expérimentation toujours nouvelle et à renouveler. Il y a bien, chez Klee, une rupture, même des ruptures, dans l'histoire de l'art. Mais cette rupture n'est pas verticale, elle est plutôt une division au moyen de rayons, une rupture non évolutive. Cette rupture se définit par une distinction entre l'imitation de quelque chose déjà créé et la création par ses propres moyens, les moyens artistiques, de chaque forme d'art précisément. Cela affranchit l'art de l'histoire, de la finalité de l'histoire et définit l'art comme une perpétuelle création, à l'image, non pas de la Nature comme phénomène, mais de la création, comme devenir de la Nature. C'est la raison pour laquelle le cercle représente l'art et l'histoire chez Klee. Le cercle, non pas dans la symbolique d'un retour périodique comme dans les mythologies, mais comme un devenir, un mouvement éternel sans début ni fin où l'histoire et l'art n'ont plus de fin ou de station téléologique ; c'est la création à l'infini. Cette différence est perçue comme essence de l'art, absence de toute règle, perpétuel devenir. Bien que Klee défende l'art de Kandinsky, il affirme sa différence en insistant sur le fait que l'art ne relève pas de l'accumulation comme la science. L'art pour Klee relève de la différence, alors que le style ne relève pas, comme chez Kandinsky, de la part historique par laquelle l'essence de l'art, qui n'est ni individuelle ni historique, apparaît, mais de la différence. Il n'y a pas d'autre essence dans l'œuvre que le style même, l'élément personnel. Cette conception appelle

d'abord à en finir avec tout concept de norme et de normalisation dans l'art pour privilégier le domaine du « subjectif », qui est synonyme chez Klee de la différence. Ici, le subjectif est considéré dans la conception kantienne, à savoir considérer le subjectif comme le particulier, l'événement, le contraire du général, l'absence de loi, et considérer l'art comme un devenir perpétuel, un changement et une différence. Car l'art est à l'image de la création, il est mouvement absolu. Ce qui veut dire pour Klee, qu'on ne peut pas parler d'une essence de l'art, ou de l'art pur comme chez Kandinsky, mais de l'art comme expérience.

3-Les moyens de la peinture

Pour Kandinsky, il y a deux moyens dans la peinture : ce sont la forme et la couleur. Elles sont les moyens élémentaires de l'art pictural. Il n'y a pas de forme sans couleur, mais la forme peut exister indépendamment de la couleur³⁹⁸. Cette dernière requiert, bien entendu, un recours à la notion de fond. Les formes et les couleurs ont des valeurs spirituelles, et peuvent, par leurs combinaisons, créer d'autres valeurs différentes : « la valeur de telle couleur est soulagée par telle forme et atténuée par telle autre.³⁹⁹ » C'est la combinaison entre ces deux moyens et leurs dérivés qui crée l'œuvre d'art comme langage de l'Esprit.

Or pour Klee, la forme et les couleurs comme substances immuables (couleurs à l'état statique) sont bannies du domaine artistique, elles ne constituent pas des moyens idéels. La première démarche et essentielle pour Klee, c'est d'atteindre l'autonomie des moyens picturaux. La théorie des moyens plastiques élémentaires constitue le point de départ du système conçu par Klee. Il ne s'agit pas de moyens matériels, tels que le bois, le métal ou le verre, mais des moyens idéels, conceptuels, virtuels, intangibles. Il y a un moyen principal, originel : la ligne, et deux autres composés mais qui restent toujours idéels : le clair-obscur et la couleur. La ligne représente l'élément fondamental et mesurable, la tonalité représente l'élément pondérable, le poids. Quant à la couleur, Klee la nomme « qualité ». C'est la combinaison dynamique entre ces moyens qui crée l'œuvre d'art, comme une actualisation d'énergie. Ce sont les combinaisons de composition entre ces moyens et les différents procédés pour les mettre en mouvement qui créent l'œuvre d'art.

³⁹⁸ Kandinsky V., *Du spirituel dans l'art*, p. 116.

³⁹⁹ Kandinsky V., *Du spirituel dans l'art*, p. 117.

4-Le point, la ligne et la forme

Le point, chez Klee, est la source virtuelle de la ligne, comme une pure virtualité, il n'est pas un élément pictural, mais une source éventuelle (chaos) des éléments picturaux abstraits. Le point dans l'art n'existe pas en tant qu'élément. Or chez Kandinsky, il y a un point abstrait et un point matériel comme élément de peinture. Chez Klee le point est une notion très importante du point de vue ontologique, c'est ce qui lui permet de créer et d'affirmer la similitude et le parallélisme entre sa vision de l'Etre, de la Nature et sa conception de l'art, afin de bien préciser sa conception du mouvement, en tant que devenir et son rapport avec le chaos comme pure virtualité. Le point est virtuel, c'est un concept non conceptuel. Il est un point mathématique, un point gris. Le point gris est le point qui symbolise le chaos après lui avoir donné une finalité. Puisque le mouvement est l'essence des faits, le point fatidique doit être comme une possibilité de faits. Il ne faut pas créer un rapport d'opposition entre le point et la ligne, comme une relation entre le fixe et le mouvement. Le chaos est une absence de mouvement, une virtualité : « Le point n'est pas sans dimension ; c'est un élément de la surface infiniment petit qui, en tant qu'agent, exécute le mouvement zéro, c'est-à-dire qu'il se contente d'exister. Dès que le crayon touche la feuille de papier, la ligne apparaît.⁴⁰⁰ » La ligne chez Klee est courbe à l'origine, parce que c'est une énergie qui a besoin de l'espace pour se développer, et qui bien sûr rencontre d'autres forces qui modifient son parcours. C'est de ce chaos virtuel que naît la ligne chargée d'un désir de devenir forme : « Mes lignes de 1906-07 constituaient mon bien originel.⁴⁰¹ » La ligne chez Kandinsky n'est pas abordée comme un élément de la peinture, mais comme un élément de la forme, elle ne relève pas de la démarche artistique mais plutôt de l'étude préparatoire. Le point devient espace et la ligne fait contour, elle est fermée ou a des angles durs, comme pour le cercle, le triangle. Ce sont les formes qui constituent l'élément principal de la peinture. L'expérience de Kandinsky consiste à chercher à partir des formes principales, des formes pures et propres à la peinture, à multiplier les formes et les combinaisons de formes pour trouver le langage de l'Esprit.

⁴⁰⁰ EPC1, p. 19 :

⁴⁰¹ GEELHAR, Christian, *Paul Klee et le Bauhaus* éd. , Bibliothèque des Arts, Neuchâtel Paris, 1972. p. 29

Klee se dirige dans une direction opposée. Toute son œuvre a pour souci principal d'empêcher la ligne de faire contour, de devenir forme, ou les couleurs de créer une ligne qui fasse contour, surface, qui se renferme et devienne forme, afin de libérer le mouvement, l'énergie dans l'œuvre. C'est pourquoi l'élément de la forme et non pas la forme, est le moyen artistique principal. L'artistique c'est l'acte de mener la ligne à l'infini pour l'empêcher de faire forme et c'est mettre les couleurs en mouvement pour créer un flux continu. La forme a pour élément la ligne, mais Klee ne considère pas la forme comme élément artistique, au contraire, nous l'avons vu, elle est ce qui n'est pas artistique dans l'art. Le rapport entre ligne et forme prend un aspect de rapport de force. A la suite de la combinaison entre une ligne et une surface, l'élément linéaire adopte un caractère nettement actif et la surface plane un caractère passif, opposé au premier. « Le point est cosmique, c'est un élément de base. Tout sperme est de nature cosmique. Le point est cosmique parce qu'il se situe à l'intersection de plusieurs directions. Mais le point de rencontre reste statique. La présence d'une tension entre deux points donne naissance à la ligne. Ligne non achevée (abstraite) ; achevée. Le causatif universel est donc l'expression d'une tension mutuelle vers deux dimensions.⁴⁰² »

5-La couleur

Il y a bien un point commun entre Klee, Delaunay et Kandinsky, c'est celui du mouvement de la couleur. Ils partagent un large héritage artistique, dans le domaine de la couleur, qui peut remonter jusqu'à la découverte du disque chromatique et en passant par les expériences des romantiques, des impressionnistes, de Van Gogh, etc. Cependant il y a, même sur ce point, une différence fondamentale entre eux. Kandinsky reconnaît à la couleur une valeur expressive (affective), fondée sur le pouvoir d'expression inhérent à chacune des couleurs et qui constitue le sens du son intérieur. Même si les couleurs sont infinies, elles ont néanmoins des bases spirituelles précises, qui déterminent des valeurs spirituelles à une infinité de formes ou de couleurs dérivées ou composées. Le mouvement des couleurs : la mobilité, l'énergie ou l'absence de la mobilité sont inhérentes à chaque couleur prise séparément. Il y a des couleurs plus mobiles que d'autres. Les couleurs deviennent des substances, des mots qui ont une valeur

⁴⁰² EPC1, p. 19.

spirituelle, une signification donnée *a priori* comme un dictionnaire. Kandinsky regroupe l'ensemble des phénomènes colorés, plagiant la musique, en quatre sons principaux, eux-mêmes distribués en deux rapports de polarité, composés chacun de deux contraires : chaud/froid et clair/foncé, qui culminent dans le contraste jaune/bleu et dans l'opposition blanc/noir. C'est la combinaison de ces formes et couleurs qui crée de nouvelles valeurs. La peinture fonctionne comme un langage, les formes et les couleurs sont ses morphèmes. Chez Kandinsky, les couleurs se combinent sur deux niveaux : syntaxique et paradigmatique. Pour Delaunay, ce sont les lois des contrastes simultanés, expression empruntée à Chevreuil, qui sont le point de départ de l'accord des couleurs. La tension du rapport proche/lointain crée le mouvement visuel en profondeur, assurant par là l'aspect dynamique et l'autonomie du tableau⁴⁰³. Toutefois, en ce qui concerne les mouvements de couleurs chez Delaunay, qui a été plutôt influencé par les théories de Rood sur les couleurs, ce sont des vibrations particulières possédées par les couleurs où elles émergent par voisinage avec les couleurs et leur contraste.

Il y a une grande influence de Kandinsky et de Delaunay dans l'expérience des couleurs chez Klee. Mais chez Klee, le retard dans le recours aux couleurs ne peut s'expliquer que par sa recherche d'une utilisation propre et spécifique des coloris, suivant sa propre conception de l'art, son esthétique. Klee ne cache pas les ressources dont sa théorie des couleurs est issue. Il les mentionne explicitement : « je n'utilise pas simplement mon expérience personnelle ; je me sers également, sans arrière-pensée, de réflexions d'artistes ou de techniciens de disciplines différentes. Citons à titre d'exemple Goethe, Philippe Otto Runge, dont le globe des couleurs parut en 1810, Delacroix et *Le Spirituel dans l'art* de Kandinsky.⁴⁰⁴ » Cependant Klee va aller plus loin dans sa conception de la couleur, en l'abordant du point de vue du mouvement, du devenir. Klee, à la différence des deux autres, ne veut pas seulement créer le mouvement par la couleur, mais il aborde et considère la couleur à partir du mouvement, d'un point de vue dynamique et virtuel. Cela va lui permettre de se débarrasser de toute considération des couleurs comme substances, ce qui peut donc leur attribuer des valeurs et des significations *a priori*. Ce n'est pas le rapport entre deux couleurs comme substances qui est à l'origine de l'énergie et du mouvement,

⁴⁰³ NAUBERT-RISER Constance, *La création chez Paul Klee, étude de la relation Théorie-praxis de 1900-1924* p. 65

⁴⁰⁴ *EPC1*, p. 467.

c'est plutôt le rapport de forces entre deux foyers d'énergie, ou le rapport entre deux forces, le conflit, qui crée le mouvement des couleurs dans leur état terrestre, leur actualisation. Le rapport entre deux volontés de puissance, aurait dit Nietzsche, qui a fait apparaître les couleurs statiques.

Klee va procéder à une distinction entre deux approches de la couleur : une approche statique et une autre dynamique, virtuelle. Ces deux niveaux de la couleur renvoient à la distinction primordiale entre le virtuel et l'actuel, le fini et l'infini, le terrestre et le cosmique, la couleur sur terre et la couleur dans un état chaotique, dans le domaine du cosmos. La couleur ne peut exister à l'infini que comme une virtualité, une tendance et non comme une substance ; c'est un pôle virtuel d'orientation et de direction. Cette approche dynamique de la couleur s'explique par la négation des couleurs pures sur terre et aussi par le fait que la couleur est délimitée dans son actualisation par la forme statique. Dès que la couleur se matérialise, s'actualise, il crée ses propres limites qui font surgir son contour comme forme. La limite de la couleur c'est la forme, une ligne qui se renferme et délimite l'espace : une ligne passive. La couleur dépend de la ligne, moyen essentiel, originel, elle ne peut s'actualiser sans la ligne, car la couleur crée un espace qui délimite une surface et fait de la ligne un contour, une forme. C'est pourquoi Klee met un certain temps avant de se décider à intégrer la couleur dans sa démarche, ou plutôt avant de trouver un moyen pour mettre la couleur en mouvement⁴⁰⁵. Et c'est la raison pour laquelle Klee place la couleur au troisième rang dans la hiérarchie des moyens idéels de la peinture. Car la ligne est le mouvement, la tonalité est le mouvement de la lumière, et la couleur est un poids qui ne peut exister sans les deux premiers éléments, c'est une matérialisation de la substance virtuelle unique, la ligne, et de ses deux attributs, qui ne sont en réalité qu'un : la lumière. La couleur n'est pas une essence, il n'y a pas de jaune, de rouge, mais il y a d'un côté des tendances, des singularités, des couleurs virtuelles, et d'un autre côté leur actualisation, les couleurs dans la Nature, la diversité des couleurs et leurs nuances. C'est pourquoi Klee nomme les couleurs comme moyens idéels plastiques : des qualités. Car parfois des tonalités peuvent être semblables et avoir le même poids, c'est la qualité, la couleur

⁴⁰⁵ 1913/1914 sont les années où Paul Klee se consacre de façon décisive à la couleur en expérimentant avec l'aquarelle. Cette phase créative très productive connaît son apogée au printemps 1914 lors d'un voyage de quinze jours en Tunisie, que Paul Klee qualifie dans son journal d'« explosion de la couleur ». Les premiers travaux réalisés au cours du voyage en Tunisie, huit aquarelles, sont exposés à l'été 1914 à la première exposition de la « Neue Münchner Sezession ».

rouge, vert ou autre, qui les fait se distinguer. Pour Klee la couleur ne porte pas en elle-même une signification ou une énergie. On peut attribuer des valeurs à la couleur, selon les cultures, mais cela n'émane absolument pas de l'essence de la couleur. C'est le rapport entre les couleurs qui développe l'énergie, ou plutôt c'est l'énergie qui fait apparaître la couleur selon des vitesses et des lenteurs précises. Les couleurs à l'état pur n'existent pas sur terre, ce sont toujours des couleurs avec leurs nuances et des degrés de telle ou telle couleur à telle tonalité, plus ou moins foncée, entre telle et telle tendance de couleur. Les couleurs actualisées, matérialisées sont d'ordre statique. Pour trouver des couleurs à l'état quasi pur, il faut se référer à un exemple connu par tous, c'est l'arc-en-ciel : « comme une abstraction au sens de pureté de la couleur : c'est le phénomène de l'arc-en-ciel dans un domaine mi-statique, mi-dynamique, entre la terre et le ciel.⁴⁰⁶ » Dans ce cas, les couleurs pures ne sont pas totalement pures, car elles sont intermédiaires, mi-statiques et mi-dynamiques, parce que tout simplement la couleur à l'état dynamique, à l'état pur, est une singularité virtuelle, elle est une tendance. Les couleurs de l'arc-en-ciel sont des couleurs intermédiaires entre les couleurs pures du cosmos et les couleurs sur terre : « il est révélateur que ce cas particulier d'une gradation des couleurs pures n'ait pas sa place totalement sur terre, mais qu'il se situe dans le domaine intermédiaire de l'atmosphère à la fois terrestre et cosmique. Il s'ensuit que l'arc-en-ciel offre un certain degré de perfection, mais cependant pas le degré le plus haut, car il ne relève justement qu'à moitié de l'au-delà.⁴⁰⁷ » Pour porter cet état intermédiaire de la couleur statique à la ligne dynamique, au cosmique, dans une représentation cyclique, il faut modifier l'état linéaire parallèle des couleurs qui se côtoient, pour les faire fusionner dans un cercle ou une globe où le centre est un point gris et les couleurs sont périphériques, apparaissent à la surface : « c'est le disque parfait, dont la forme circulaire est la plus apte à dire l'essentiel sur les rapports mutuels des couleurs entre elles.⁴⁰⁸ » C'est pour insister sur le caractère virtuel des couleurs pures que Klee présente le centre, ni blanc, ni noir mais gris, parce qu'il symbolise la virtualité. De plus, les expériences des couleurs complémentaires et le mélange des couleurs montrent qu'il en résulte le gris. Si l'on relie à l'aide de rayons les paires des couleurs complémentaires, elles se détruisent

⁴⁰⁶ *EPC1*, p. 467.

⁴⁰⁷ *EPC1*, p. 467.

⁴⁰⁸ *EPC1*, p. 88.

mutuellement, il en résulte un mélange gris. Si l'on établit ces relations dans le sens du diamètre, cela prouve que le point commun d'intersection et de bissection est le centre gris du cercle chromatique. C'est pourquoi Klee va pousser la représentation linéaire en parallèle vers la perfection et l'infini du cercle, une représentation céleste, cosmique. Il présente la sphère des couleurs comme un globe terrestre. Pour bien montrer sa conception dynamique de la couleur, et ne pas prendre les couleurs pures seulement comme des tendances, il va placer les couleurs pures à la surface du cercle et les atténuer au fur à mesure vers le gris à l'intérieur. La couleur ne peut trouver une explication à ces phénomènes que dans une conception dynamique, cosmogénétique. Il y a, dans les couleurs pures de l'arc en ciel, des lacunes dans la tentative pour parvenir à une synthèse parfaite de l'Etre cosmique : « les couleurs pures sont un phénomène de l'au-delà⁴⁰⁹ ». « Ce qui parvient jusqu'à nous sous une forme superficielle et incomplète, supposons qu'il existe autre part sous forme parfaite et que notre instinct d'artiste doive nous aider à déceler la forme de l'être ». La Nature virtuelle de cette représentation, Klee la confirme par le terme « supposer »⁴¹⁰.

Bergson critique la conception statique de la couleur comme qualité immuable, stable, par laquelle la perception saisit une série de changements élémentaires sous forme de qualité ou d'état simple, par un travail de condensation⁴¹¹. Pour Bergson, le devenir est infiniment varié, la couleur ne peut être considérée comme état mais comme tendance, mouvement de couleur. Les propriétés vitales ne sont jamais entièrement réalisées, mais toujours en voie de réalisation. Ainsi il n'y a pas de vert ou de jaune, mais des tendance vers le jaune ou le vers. Celui qui va du jaune au vert ne ressemble pas à celui qui va du vert au bleu : ce sont des mouvements qualitatifs différents, ce sont moins des états que des tendances. Et une tendance n'obtient tout ce qu'elle vise que si elle n'est contrariée par aucune autre tendance. Cette affirmation pourrait paraître aujourd'hui très banale, mais elle a une importance fondamentale dans la pratique artistique, le sens et la valeur des couleurs, et le traitement de l'espace plastique.

Les couleurs ne sont pas des substances, elles apparaissent suite au mouvement, comme phénomènes à la circonférence du cercle. Elles se trouvent comme des singularités dans une confusion absolue, un chaos, une anarchie, pour

⁴⁰⁹ *EPC1*, p. 469.

⁴¹⁰ *EPC1*, p. 467

⁴¹¹ BERGSON H., *Evolution Créatrice*, p.301

devenir graduellement grises au centre. Les couleurs ont, toutes, le gris pour origine : « au gris en tant que tel, qui est bien entendu le centre de tout, si l'on part du fait qu'il contient toutes les autres : le bleu, le jaune, le rouge. Et aussi le noir et le blanc.⁴¹² » Car il est le centre du cercle. Nous comprenons maintenant pourquoi les couleurs dans l'œuvre de Kandinsky sont pures et lumineuses, alors qu'elles sont chez Klee mates, atténuées et grisâtres comme si elles étaient toujours entachées du gris d'où elles viennent ou bien comme si elles allaient s'évanouir dans le gris. Mais loin de Klee l'idée de dévaloriser la couleur en faveur du gris : « J'aimerais mettre en garde contre cet appauvrissement légaliste, sinon on aboutit au gris pour lui-même, puisqu'il est le Centre de Tout, contenant virtuellement toute couleur, toute valeur, toute ligne. La conséquence ultime de cette vérité de droit se formulerait ainsi : toutes les couleurs sont proscrites, de même que le noir et le blanc. Seul le gris est agréé, le seul gris central. Conséquence : le monde en gris sur gris ? Moins encore : le monde gris unique, comme néant.⁴¹³ »

La distinction entre deux ordres de couleurs, statique et dynamique, ne s'explique pas par une vision mystique, comme on pourrait le croire de premier abord. Celle-ci est nécessaire pour bien se servir des couleurs afin de créer le mouvement et des figures toujours en devenir : « Un système des couleurs conçu comme un organisme au repos et animé d'un mouvement.⁴¹⁴ » Ce qui justifie cette représentation, c'est d'abord la présence de deux couleurs violettes et c'est ici que consiste l'imperfection de l'arc-en-ciel, la dissonance des deux violets offre un intérêt (une densité) accru lorsque les scientifiques nous apprennent que des fantômes rôdent à la lisière de notre champ d'investigation : « au-delà du bord rouge, quelque chose d'autre doit exister qui donne une impression de chaleur.⁴¹⁵ » Car Klee ne veut pas faire de distinction entre le rouge, le violet et le bleu violet (indigo), suivant ainsi Goethe qui a critiqué Newton pour sa représentation des couleurs comme les sept notes de musique, parmi lesquelles le violet se divise en deux : violet et indigo. C'est la conséquence de la représentation linéaire de l'arc-en-ciel. La représentation en disque ne permet pas de fusionner les deux violets, mais « il ne faut pas oublier que lorsque l'arc se transforme en cercle, expression de la perfection, le cercle

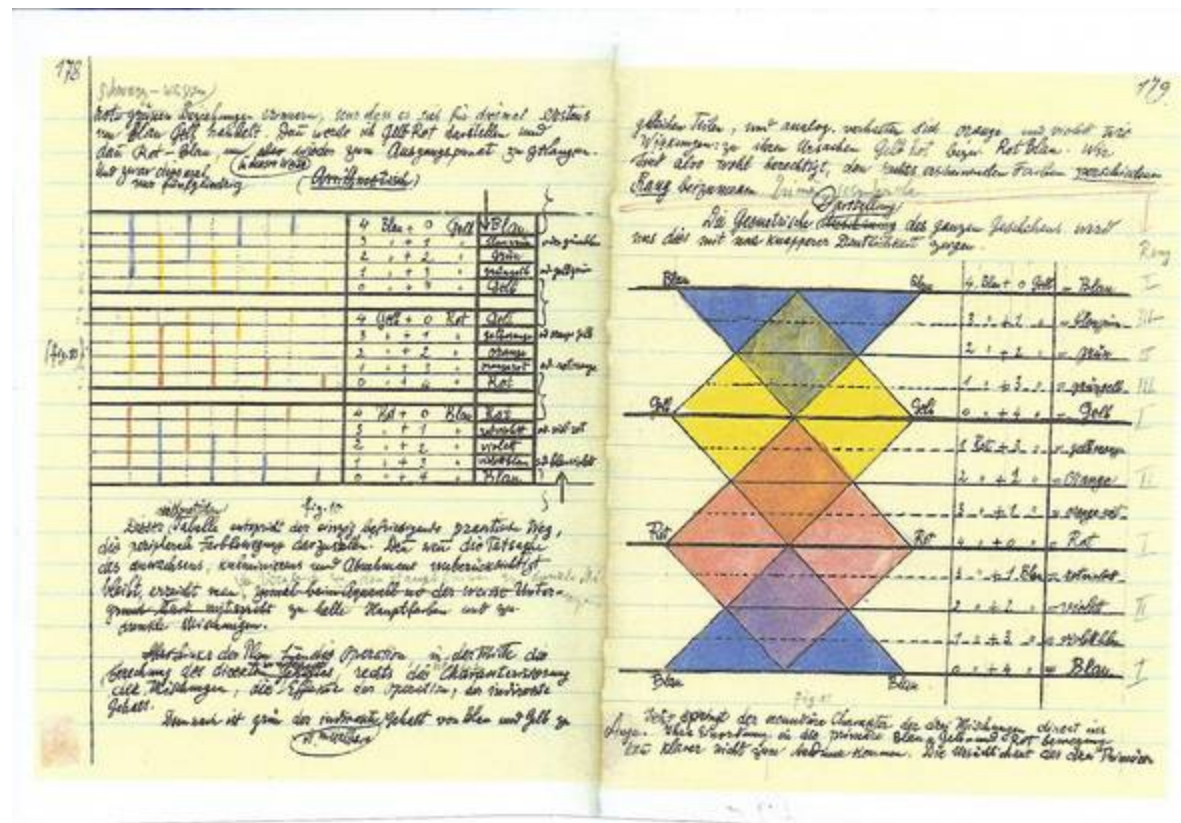
⁴¹² *EPC1*, p. 499.

⁴¹³ *EPC1*, p. 13

⁴¹⁴ *EPC1*, p. 19

⁴¹⁵ *EPC1*, p. 469

chromatique n'est pas encore réalisé : on voit simplement apparaître sept cercles colorés, distincts, emboîtés les uns dans les autres.⁴¹⁶ » C'est pourquoi les couleurs ne sont pas disposées sur le cercle parallèlement mais selon les rayons, ce qui permet de créer une série finie des couleurs et une interpénétration infinie de couleurs.



(Figure 12)

6-La lumière et la tonalité

La lumière ou la tonalité, le poids, le clair-obscur, c'est respectivement le deuxième moyen idéal de la peinture. Mais le clair-obscur, le noir et le blanc, renvoie à une seule énergie, la lumière. La lumière chez Klee est un mouvement, une ligne qui ébranle toutes les formes en mouvement, la lumière est offensive : « La lumière et les formes rationnelles sont en lutte, la lumière les met en branle, courbe les droites, ovalise les parallèles, trace les cercles dans les intervalles, rend actifs les intervalles.⁴¹⁷ » Ce qui veut dire que la lumière est liée au mouvement, elle le mouvement-même, le devenir et qu'elle est linéaire : la lumière est énergie. Cependant cette énergie ne se manifeste pas à l'œil que par son contraire, l'absence

⁴¹⁶ EPC1., p. 468.

⁴¹⁷ ENI2, p. 303.

de lumière, dans un rapport conflictuel. L'absence de lumière c'est l'obscurité. Mais la lumière et les ténèbres ne sont pas deux essences distinctes. Le noir et le blanc en sont les deux pôles : la lumière et l'absence de lumière. Le dualisme ne sera pas traité en tant que tel, mais dans son unité complémentaire : « l'état naturel d'un mouvement entre le blanc et le noir (ou entre le rouge et le vert, selon l'exemple choisi) n'est pas sans ordre ; il est sans structure. Il contient un certain agencement par rapport au chaos, où lumière et ténèbres sont encore indistinctes et vagues.⁴¹⁸ » Les contrastes ne sont pas des substances opposées, mais le résultat d'une relation de forces déployant de l'énergie pour ces relations de contrastes. Cela n'existe que virtuellement car le gris, le point ou le chaos, est la source de tout, c'est pourquoi on ne peut parler de contraste que d'une façon relative. La lumière, comme les couleurs, est une conséquence du mouvement, elle émane du gris. La lumière est l'énergie qui se déploie et crée l'espace plastique par l'augmentation et la diminution de la force, de l'énergie. Même si la lumière est considérée à l'origine comme énergie, l'état originel actif, cependant elle n'est pas l'état originel sur le plan plastique. Dans ce cas, c'est l'état donné, la couleur de base du tableau qui permettra et définira qui, parmi le blanc et le noir ou d'autres couleurs, constituera ou représentera le déploiement de l'énergie. L'énergie est lumière, blanche à l'origine. Mais elle peut aussi être noire, si l'état donné est blanc. Dans un tableau, sur un fond blanc, c'est le noir qui est énergie. Si le blanc est l'état donné, l'agent, le mouvement temporel dans ce cas est le noir, et inversement si l'état donné est le noir, l'énergie est le blanc. Klee l'a découvert en 1905. Il travaille sur une plaque noire lorsqu'il découvre la ligne blanche. « C'est en juin 1905 que Klee adopte comme méthode l'habitude d'exécuter des séries d'expériences techniques, conduites de façon systématiques, pour tenter de remédier à l'insatisfaction profonde qu'il éprouve face à son œuvre. A partir d'une découverte faite au hasard, – de dessin avec une aiguille sur plaque noircie – il comprend le fonctionnement des tonalités, ici réduite à des valeurs de noir et de blanc. Ainsi : le moyen n'est plus le trait noir, mais le blanc. Le fond n'est pas lumière, mais nuit.⁴¹⁹ » C'est pourquoi Klee considère l'état originel, l'état virtuel, comme gris, où le blanc et le noir peuvent se déployer ; car le gris n'est ni noir ni blanc, mais il est aussi à la fois le noir et le blanc. C'est cette relativité des deux pôles de la lumière qui pousse Klee à considérer le gris comme l'état originel.

⁴¹⁸ *EPCI*, p. 9.

⁴¹⁹ *J*, p. 177.

Le chaos est le gris, qui est à la fois le blanc et le noir, la lumière et l'absence de lumière, et permet à tous les deux de se déployer. C'est dans le devenir au cœur du chaos que la lumière advient.

Klee situe l'ensemble des tonalités à partir d'une tonalité de base, un gris posé comme fond qui joue à travers toutes les tonalités. Il remplace ainsi l'éclairage traditionnel d'un clair-obscur descriptif. Il montre alors que la lumière est autre chose qu'un éclairage, et que le peintre doit inventer des moyens pour la rendre manifeste. C'est de l'intérieur même des taches que se dégage la lumière froide qui unifie l'ensemble de la composition⁴²⁰. La lumière n'est pas un éclairage, elle n'a pas de source, il n'y a pas de soleil qui fait apparaître les objets ou les personnages comme dans la peinture classique. L'origine, la provenance de la lumière n'est pas une source lumineuse, mais le centre de l'intensification de l'augmentation de la force. Le noir n'apparaît pas comme une ombre, mais comme une obscurité qui résulte de la diminution de l'énergie et non parce qu'il rencontre un obstacle. La lumière n'est pas quelque chose d'extérieur, comme un projecteur qui nous fait voir. Elle n'est pas intérieure non plus. Car dire que la lumière est intérieure, cela signifie que les formes et les images (les objets) existent et que la lumière leur est immanente. Même si la lumière est une qualité, elle n'est pas la qualité de quelque chose. « L'éclairage peut contribuer efficacement à la représentation du sujet, à la condition qu'il ne soit pas projeté de l'extérieur, mais qu'il naisse de l'élaboration propre de l'image. Cela signifie que la source de cet éclairage doit avoir à l'intérieur du tableau un emplacement précis et fonctionnel⁴²¹ ». Par cette fonction, il s'agit de mettre en mouvement la totalité de l'œuvre.

La distinction entre l'éclairage de la lumière s'avère fondamentale. Dans le premier cas, l'éclairage sert à distinguer deux plans : le fond et la forme. La première distinction entre le fond et la forme renvoie selon Klee à des choses figuratives : « Mais si l'on fait intervenir un éclairage dans le but de mettre plus ou moins en relief les notions d'avant et arrière, on obtient quelque chose de figuratif.⁴²² » Cette lumière, Deleuze la considère comme baroque. La lumière dans le Baroque vient de nulle part, elle est immanente, interne aux objets comme dans

⁴²⁰ NAUBERT-RISER Constance, *La création chez Paul Klee, étude de la relation Théorie-praxis de 1900-1924* p. 57)

⁴²¹ *ENI2*, p. 75.

⁴²² *EPC1*, p. 73.

une monade ; ses sources ne sont pas visibles. « Le Baroque est inséparable d'un nouveau régime de la lumière et des couleurs.⁴²³ » La lumière ne vient pas d'un éclairage. Il n'y a pas de source de lumière, la lumière vient de l'intérieur comme une monade qui a un fond sombre et qui tire tout de son intérieur. Comme dans l'architecture baroque la lumière vient des ouvertures invisibles, qui illuminent ou colorent les décorations. Le fond est sombre et à partir de lui les couleurs et la lumière émergent. Au fond blanc fait de craie ou de plâtre qui prépare le tableau, les peintres baroques, le Tintoret et Caravage, substituent un fond sombre brun-rouge sur lequel ils placent les ombres les plus épaisses puis ils peignent directement en dégradant vers les ombres. Les couleurs jaillissent du fond. La lumière ne vient pas de quelque part pour illuminer un objet, elle n'est pas non plus une propriété de la couleur. La lumière nomade est une lumière baroque comme une « monade » qui n'a pas ni porte ni fenêtre, qui tire d'un fond sombre toutes ses perceptions claires, comme les grandes œuvres baroques que Deleuze aborde et où on ne voit pas une source de lumière. Elle vient de nulle part et surgit dans le noir. Toutefois, Deleuze ne nous dit pas si l'on peut toujours considérer le noir comme fond du néo-baroque ou le remplacer par le gris. Comme nous l'avons dit, le fond chez Klee n'est pas le noir, mais le gris.

7-La composition

La composition, c'est l'œuvre d'art. Elle est le niveau supérieur qui fait naître l'œuvre d'art et dans lequel les moyens de la peinture s'actualisent, elle est un ensemble artistique supérieur. C'est ici et à ce moment crucial de la création de l'œuvre, de la composition, que l'œuvre, selon Klee, réussit ou échoue dans son objectif. La composition chez Klee est définie par un axe dynamique qui doit couvrir l'ensemble de l'œuvre d'art nomade. Elle crée une unité de rapports complexes entre les divers moyens abstraits de l'art qui couvrent l'espace plastique : « L'enseignement de la composition traite des moyens qui conduisent au dessin d'une figure (ou d'une forme). C'est l'enseignement de la forme, dans la mesure où celui-ci met l'accent sur les moyens à utiliser pour y parvenir.⁴²⁴ » Une composition c'est d'abord un rapport dynamique entre les moyens idéels, les figures et les

⁴²³ *Le Pli*, p. 44.

⁴²⁴ *ENI2*, p47

structures dans un espace plastique imaginaire. Tout rapport qui manque de dynamisme entre les éléments risque de tomber dans le décoratif, dans l'espace statique et dépourvu de vie. C'est de ce point de vue que la composition chez Klee s'oppose à la composition chez Kandinsky. Chez ce dernier elle est organisée et statique, alors qu'elle est dynamique et en devenir chez Klee. La composition est une mise en œuvre des moyens artistiques et non pas une organisation. Elle est définie par un équilibre actif de forces, qui met l'espace plastique d'une œuvre d'art en mouvement dynamique, et non pas par une division ou une organisation harmonieuse des éléments.

La composition est une notion d'origine musicale, une notion sonore : « L'œuvre que nous avons bâtie sous vos yeux a parcouru tant de dimensions et d'une telle importance, qu'il serait injuste de lui donner encore plus longtemps le nom de construction. Désormais, nous lui accorderons volontiers le vocable sonore de "composition."⁴²⁵ » Nous savons bien que Klee privilégie la peinture à la musique en raison du rapport chronologique de cette dernière avec le temps. Car la peinture libère le mouvement de la diachronie et le réduit à l'espace, par une manifestation simultanée. Il attribue une supériorité à la peinture sur la musique car la peinture est spatiale, ce qui veut dire que les mouvements sont conçus simultanément. Ainsi la conception de la composition, et cela va de soi, sera totalement différente chez Klee. Alors que Kandinsky conserve l'idéal musical comme modèle en raison de ses notes et les possibilités de composition qu'elles offrent. Prendre la musique comme modèle dans l'art pictural a dominé l'esprit de la deuxième moitié du XIX^e siècle, cependant cela était lié principalement au caractère abstrait de la musique par rapport aux phénomènes de la nature, comme langage abstrait d'une essence informelle. Cette tendance a vu son apogée chez Kandinsky, qui voulait faire des couleurs un clavier de notes comme dans la musique. Or l'exemple de la musique pour Klee est perçu comme création des moyens artistiques conceptuels et abstraits, à savoir que la musique a devancé la peinture en créant ses propres moyens artistiques purs. Le rapport entre la peinture et la musique prend chez Klee, par comparaison à Kandinsky, le même aspect que les différentes façons d'écouter ou de saisir une mélodie chez Bergson⁴²⁶. Une façon qui ne ressent que les notes et une autre que le

⁴²⁵ *EPC1*, p. 92.

⁴²⁶ « si la durée réelle devient divisible, comme nous allons voir, par la solidarité qui s'établit entre elle et la ligne qui la symbolise, elle consiste elle-même en un progrès indivisible et global. Ecoutez la mélodie en

flux. La composition prend chez Klee et Kandinsky deux significations et connotations différentes. Comme si chacun s'appropriait une face de la musique. Kandinsky s'appuie et met en lumière les notes ainsi que les relations entre les notes dans la musique, alors que Klee s'intéresse au rythme, à l'au-delà des notes, au flux continu de son. Il faut comprendre le sens du mot rythme, ici, comme la conception du temps en tant que durée comme chez Bergson. Dans ce cas, la composition chez Kandinsky serait un déplacement, mouvement de formes, et chez Klee un mouvement continu, indivisible, originel, un devenir, une durée. La composition chez Klee est une structure en mouvement, une figure qui fait apparaître le mouvement et le devenir. La construction, la composition de l'œuvre chez Kandinsky est régie par le souci de mettre les éléments dans une relation binaire afin de créer un code. Cela est évident dans le rapport entre le fond et le plan dans l'espace de l'œuvre chez Kandinsky. Le fond est une nécessité qui instaure une scène pour les formes, considérées alors comme des acteurs. C'est un lieu neutre qui peut être occupé par n'importe quel élément. Le fond ne participe pas à l'œuvre, il est une fonction neutre, une scène, pour permettre l'apparition du premier plan, les éléments formels. Alors que chez Klee, la composition est régie par le principe du mouvement, l'énergie et le rapport de forces. Les figures et les couleurs ne sont pas agencées par une organisation binaire, mais dans un rapport de forces, d'affects, dans un lien de tension conflictuelle. Les lignes, les couleurs et les figures ne sont pas agencées par voisinage pour créer dans leur complémentarité un certain effet sur l'âme, mais pour rentrer dans un rapport de forces et créer le mouvement, développer et déployer l'énergie. C'est l'autre raison pour laquelle Klee a été amené à choisir le terme de combinaison, c'est qu'il exprime un mouvement, une action : « La structure même du mot composition et sa terminaison soulignent ce que je viens de dire.⁴²⁷ » La terminaison c'est *-ung* qui exprime en allemand une action.

La composition est un rapport, une tension, un conflit, entre les moyens purs, les moyens créateurs, et non une correspondance entre les figures, les formes et les couleurs. Une composition est un ensemble hétéroclite de matières et d'éléments

fermant les yeux, en ne pensant qu'à elle, en ne juxtaposant plus sur un papier ou sur un clavier imaginaire les notes que vous conserviez ainsi l'une pour l'autre, qui acceptaient de devenir simultanées et renonçaient à leur continuité de fluidité dans le temps pour se congeler dans l'espace : vous trouverez indivisée, indivisible, la mélodie ou la portion de mélodie que vous aurez replacée dans la durée pure. » *Durée et simultanéité*, p. 47.

⁴²⁷ ENI2, p. 47)

divers : structures, formes, espaces, lignes, tonalités, poids, orientations, directions, un centre ou plusieurs centres, lignes verticales, lignes horizontales, lignes intermédiaires, etc. Mais l'ensemble rentre dans un rapport de force, dans des proportions supérieures dont chaque moyen, chaque élément occupe une place-fonction active et prend une valeur dans l'ensemble de l'œuvre. La composition ajoute une valeur à chaque élément à partir d'un dynamisme total de l'œuvre : « progressant de bas en haut, à partir de la matière animée nous avons accédé à une région supérieure, celle de proportions individuelles. Il s'agit là des rapports des éléments entre eux, dont on saisit facilement le nombre en un coup d'œil, et des éléments au tout. Ce sont là des rapports multiples, de type commun, comme les contrastes de dimensions, de densité, de qualité, le degré d'activité ou de passivité, la relation de cause à effet, ou bien de type mixte, comme la mise en forme simultanée de plusieurs de ces relations, comme par exemple le mélange de la couleur avec le claire-obscur et la ligne.⁴²⁸ » Justement, pour empêcher la ligne de faire contour et de devenir forme, qu'on peut avoir recours à la couleur et à la lumière afin de mettre l'espace en mouvement et d'injecter du dynamisme dans la structure. L'inverse est également vrai, car pour mettre l'espace constitué par la couleur en mouvement, on peut avoir recours à la ligne et à la lumière qui injectent leur dynamisme dans un espace statique.

Klee expérimente dans sa pratique et dans les exemples présentés lors de ses cours au Bauhaus maints procédés, et sur plusieurs niveaux, pour créer une œuvre dynamique, chargée de mouvements dont les lignes, les surfaces, les plans, les volumes, les formes et les figures perdent leur stabilité, quittent l'ordre statique au profit d'une force dynamique, du cosmos ; une œuvre portée sur une ligne de fuite qui ne cesse de la hanter. Une ligne ou mouvement qui peut s'ouvrir sur un espace dynamique, le chaos. C'est un espace cosmique. S'il y a un âge moderne, c'est, bien sûr, celui du cosmique, disait Deleuze, pour qui Klee se déclare anti-faustien pour cette raison. Une ligne qui opère dans un espace nomade afin de capter les forces non visibles et ouvrir sur les forces cosmiques. Mais ces forces cosmiques n'ont rien à voir avec la métaphysique ou le romantisme : « ce n'est pas hégélien , ce n'est pas de l'Esprit absolu », dit Deleuze, cela peut apparaître ainsi : « Et pourtant c'est, ce devrait être de la technique, rien que de la technique. » C'est pourquoi nous allons

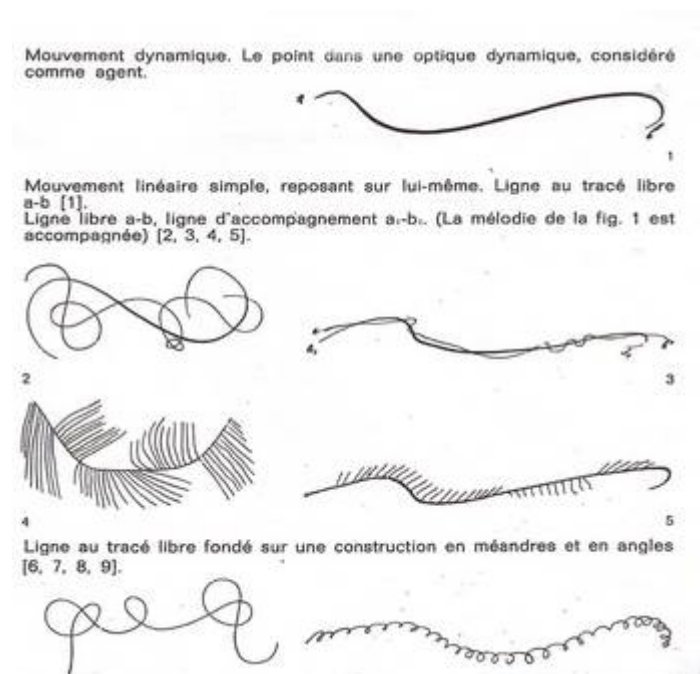
⁴²⁸ ENI2,, p. 153.

essayer de nous arrêter sur quelques unes de ces techniques, de ces procédés afin de mieux comprendre non seulement comment procède l'art plastique nomade dans sa création de l'espace nomade, mais aussi comme clés plastiques qui nous permettrons d'aborder l'œuvre et le projet artistique de Klee. Il invente des techniques nouvelles et il a aussi recours à toutes les techniques connues chez ses contemporains et dans l'histoire de la peinture ou dans d'autres domaines et les investit, d'une manière créative, pour créer un espace plastique nomade.

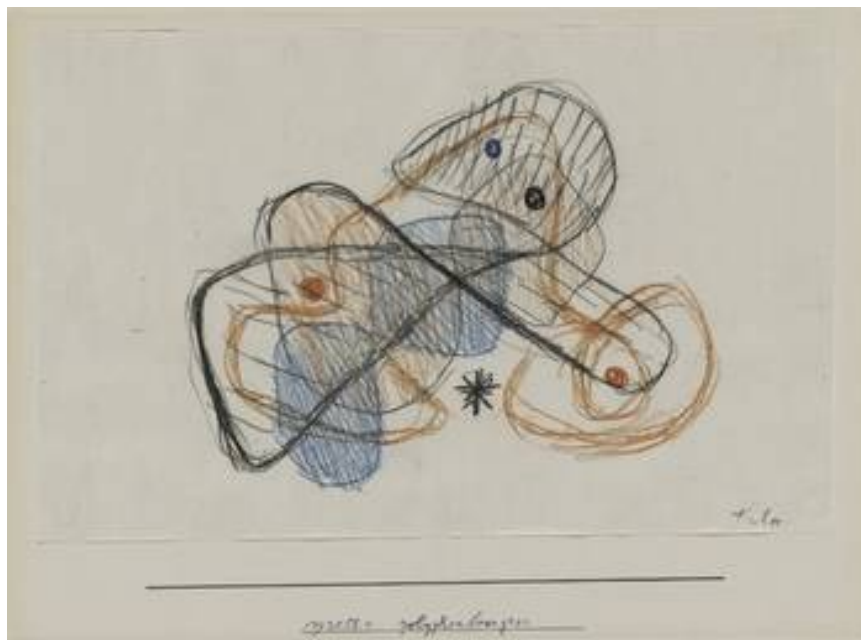
A- La ligne, la surface et le volume

Le premier procédé et le plus simple pour créer le mouvement par les moyens conceptuels de la peinture, est le tracé libre. Car le tracé de la ligne, c'est l'acte le plus rudimentaire, mais aussi l'acte originel, puisqu'il est le plus proche du point, du chaos. La ligne est le point mis en mouvement. Le parcours pratique de Klee reflète aussi sa conception de l'ordre des moyens, mais aussi son évolution dans l'emploi des moyens, dans sa technique, du plus simple vers le plus complexe. Il commence ainsi par le dessin, puis les tonalités et les couleurs, pour finir par la création des compositions plus complexes intégrant tous les moyens et les procédés de la peinture. En ce qui concerne le dessin, il exécute, au début, plusieurs essais d'après nature, et cela ne veut dire, dans l'expérience de Klee, qu'une chose : étudier les lignes de la Nature afin d'en dégager l'énergie linéaire, extraire les lignes des phénomènes de la Nature pour en faire des moyens picturaux. C'est pourquoi il trace et dessine des lignes d'après nature, puis il calque certaines lignes du dessin et renverse ensuite le dessin. La plupart de ces dessins sont libres et ne sont que des mouvements linéaires, ils n'ont plus rien à voir avec les phénomènes de la nature. Durant les premières années de sa résidence à Weimar (1921-1923), il expérimente très intensivement le procédé de calque. Des tableaux tels que *Fesselung* (« Dans les liens ») en 1920 ou *Lied des Spottvogels* (« Chant de l'oiseau moqueur ») en 1924 montrent concrètement les possibilités qu'offre cette nouvelle technique. Ce sont plutôt des études dans l'objectif d'en dégager des lignes nomades. Il crée un dynamisme de l'œuvre par le mouvement d'une ligne courbe et infinie qui ne fait jamais contour. Faire contour, forme, n'est toujours pas l'équivalent de faire Figure. Car nous avons plusieurs dessins qui renvoient à des Figures, mais ne font pas de contours, car la ligne ne cesse de faire circuler l'œil à l'infini sans le laisser s'arrêter

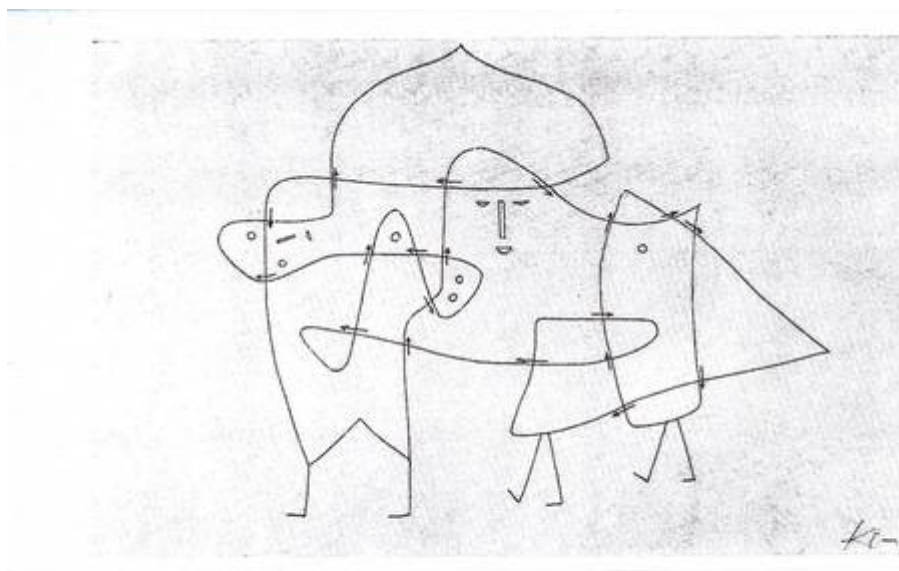
et se fixer sur un point. L'œil reste collé au tracé de la ligne et suit son mouvement circulaire, ne peut plus quitter la trajectoire, parce que le mouvement ne crée pas de relais, il n'y pas de point de repos. L'œil suit le parcours de la ligne, l'attention et le mouvement de l'œil sont concentrés sur la circulation, le trajet, mais après certaine distance et rapprochement effectué avec le monde que le spectateur peut se rendre compte qu'elle ressemble à une figure. Mais c'est plutôt la circulation, le trajet qui capte l'œil et l'entraîne dans un mouvement sans fin, à l'infini, sans commencement et sans fin (*femme, figure de femme*). Dans son œuvre Klee nous présente plusieurs types de lignes, en commençant par une seule ligne courbe, libre, nomade, qui déploie son énergie seule, sans but et sa accompagnement dans un parcours courbe qui ne se divise pas et cède pas aux discontinuités, sans motif et sans but. Mais cette ligne peut être accompagnée par d'autre lignes et établit des rapports différents avec elles. Des lignes qui ne sont pas nécessairement nomades à l'origine. Mais ces compositions de lignes sont toujours vues du point de vue du rapport statique et dynamique, lisse et strié, qui ouvre l'espace sur une ligne de fuite, pour créer un espace plastique nomade:



(Figure 13.)



(Figure 14.)



(Figure 15.)

Les plus simples compositions de deux moyens, ce sont les compositions entre deux lignes, des tracés de ligne de types et caractères différents. Klee cite plusieurs combinaisons entre un couple de la ligne :

- 1- Une relation quantitative entre les lignes qui se rapporte aux angles, par exemple : le contraste entre des mouvements zigzaguant à angles aigus et un tracé presque horizontal soulignant des expressions dont les résonnances sont fortement contrastées. (1)
- 2- La convergence, absolue ou effective entre deux lignes. (2)
- 3- La divergence et le point d'intersection entre lignes. (3)

(1)



(2)



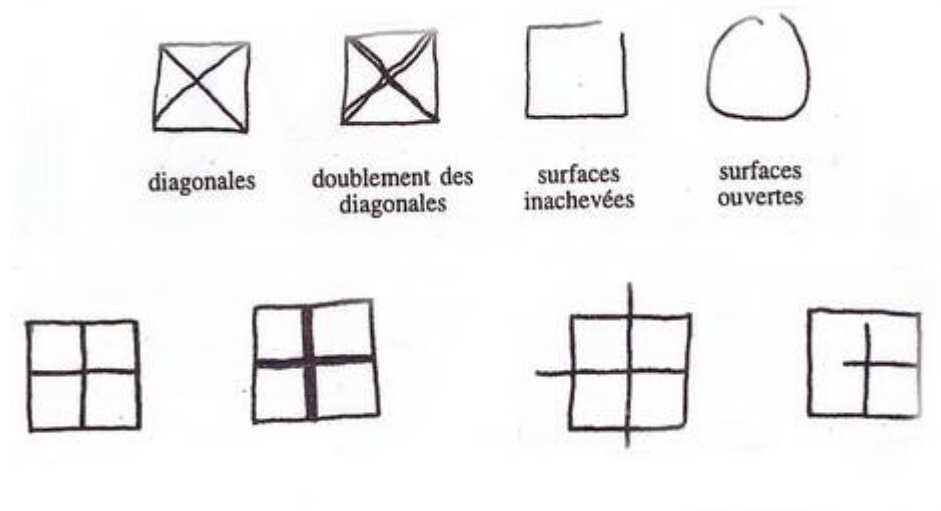
(3)

(Figure 16)

Cependant, la ligne risque toujours de faire contour et de devenir forme. Dans ce cas, il y a plusieurs moyens pour faire ouvrir la forme sur un mouvement dynamique. Ce sont des procédés simples. Klee nous propose plusieurs procédés pour empêcher la ligne de se figer, ceci en créant un simple déséquilibre. Par exemple, il y a la création du cercle, le carré ou de l'ellipse qui sont des lignes sans commencement ni fin, qui peuvent être perçus comme des lignes, s'ils ne sont pas achevés, mais comme surfaces s'ils sont achevés. Du point de vue de l'élément (en tant qu'acte effectué par la main), il s'agit encore, bien entendu, d'une ligne mais, lorsque la forme est achevée, la représentation linéaire se distingue immédiatement de la représentation plane. En même temps, le caractère mobile disparaît. C'est

pourquoi, il ne faut pas achever la forme, afin de conserver le mouvement de la ligne,

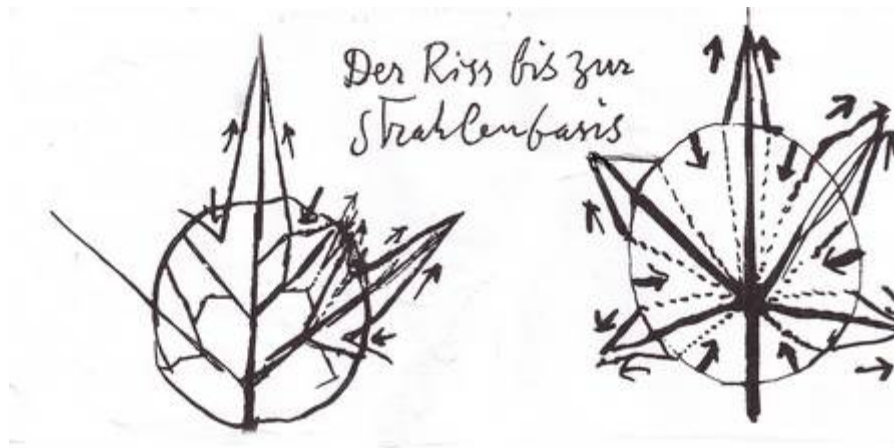
- 1- **Forme inachevée** : pour garder la ligne ouverte et en mouvement. C'est l'empêcher de faire forme, il ne faut pas achever la forme, la laisser ouverte. C'est un procédé qui consiste à arrêter le trait de la ligne avant son contact avec l'autre ligne, ou, à l'inverse en faisant déborder au-delà de sa frontière.
- 2- **Les diagonales ou le dédoublement de diagonales** : Dans une forme carrée considérée comme statique, les diagonales ajoutent un dynamisme⁴²⁹.



(Figures 17).

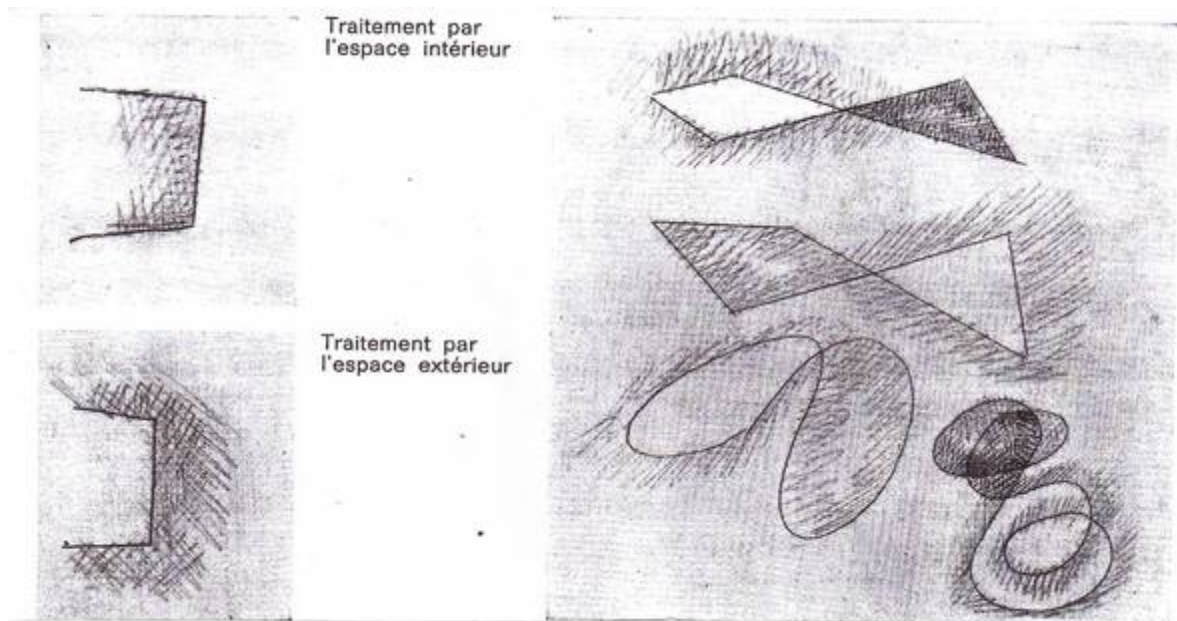
- 3- **Croissance et décroissance** : un rapport entre plusieurs lignes ou forme qui crée un mouvement de croissance ou de décroissance de ces lignes.
- 4- **Ligne active et surface passive** : il y a la ligne qui brise un espace homogène et le met en mouvement. A la suite de la combinaison entre une ligne et une surface, l'élément linéaire adopte un caractère nettement actif et la surface un caractère passif, opposé au premier.

⁴²⁹ EIZYKMAN Boris, *Balançoire (des mondes) introduction à l'analyse des images*, p 95



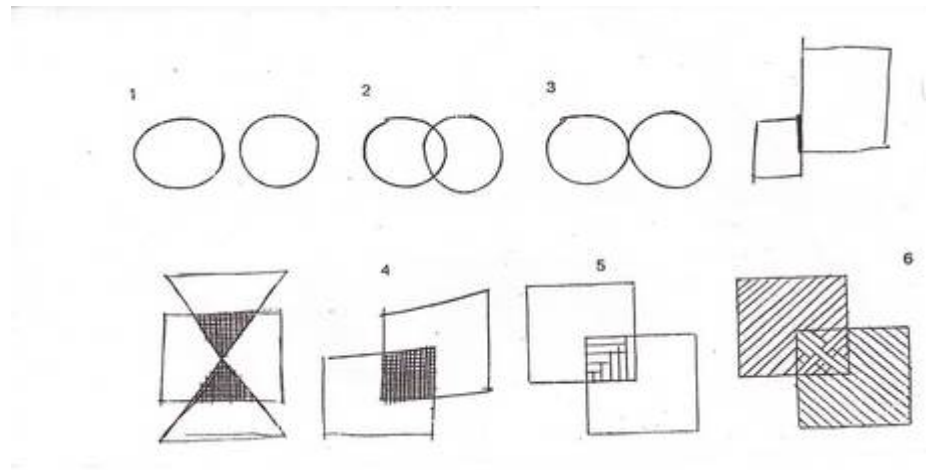
(Figure 18.)

- 5- Modification de la position de la forme : le carré, posé sur un de ses angles, passe du domaine statique au domaine dynamique ; car dans ce cas les tensions sont diagonales.
- 6- Accentuation de l'espace intérieur ou de l'espace extérieur. Alternance de l'accentuation sur l'espace intérieur et extérieur.
- 7- Accentuation graduée : une accentuation ou diminution de la tonalité qui confère un mouvement à la ligne. Une ligne qui commence du sombre et s'éclaircit au fur et à mesure.



(Figure 19.)

- 8- **Interpénétration, imbrication, contact unidimensionnel, contact de surface, pénétration réciproque, organisation de divergences :** compris comme recouplement polyphonique de différentes structures planes et de différentes orientations de mouvements.



(Figure.20)

- 9- **Irrégularité :** notion qui réside dans le fait d'accentuer ou de négliger tel ou tel élément par rapport aux autres. On obtient une libération fondée sur le mouvement et un mouvement fondé sur la liberté d'action.
- 10- **Rompre certaines lois : composition par division (division créatrice).** Il s'agit d'une, ou de plusieurs lignes, qui traverse l'espace sans faire contour ou sans prendre fin. Lorsque une ligne peut intervenir dans une forme, elle le fait de deux façons : soit elle divise en deux parties la forme considérée, ou bien, si elle atteint le stade supérieur, soit elle provoque un glissement entre les deux parties.
- 11- **Reproduction de la forme :** multiplication créatrice, forme en tant que somme, addition créatrice, combinaison par accumulation de plusieurs formes.
- 12- **Soustraction :** forme en tant que soustraction, soustraction créatrice de forme.

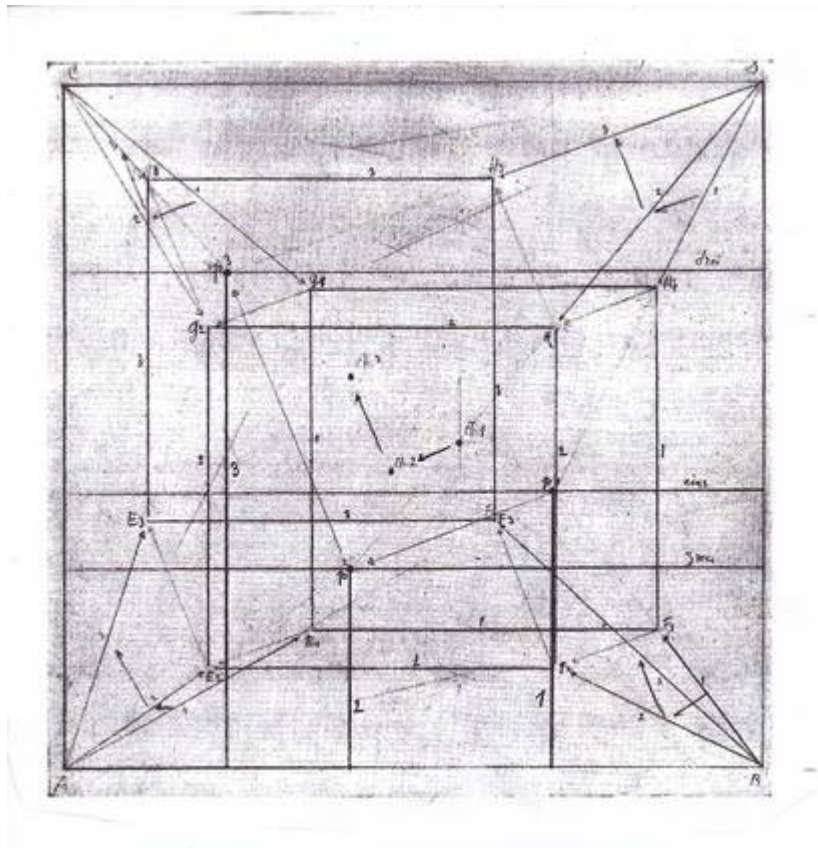
B- La perspective et le mouvement

Le sujet chez Klee se réduit au regard, l'homme est le support du regard. C'est pourquoi la perspective est subjective. Klee dénomme cette construction perspective de l'espace comme théorie subjective de l'espace⁴³⁰. A partir du regard, en jouant sur les principe de la perspective, il crée plusieurs procédés pour conférer un dynamisme à l'espace. Mais comme nous l'avons déjà dit au sujet de l'œuvre nomade, le regard n'est pas extérieur et n'est pas unique, il est inhérent à l'œuvre et multiple. La perspective nomade n'est pas la vision d'un sujet face à un objet, mais une construction libre de l'espace dont le sujet peut être intérieur et extérieur à l'espace, subjectif et objectif, ou les deux à la fois. Le regard est devenu comme une caméra dans le cinéma moderne, le mouvement de la caméra: il y a l'objet en mouvement et le regard (caméra) fixe. Mais il y a aussi l'objet immobile et la caméra mobile ; un objet et une caméra mobile et toutes sortes de rapports entre ces deux éléments qui créent le mouvement. Il y a aussi, non seulement un regard, mais plusieurs regards simultanés qui projettent plusieurs aspects d'un objet, donnent un aspect dynamique et créent ainsi le mouvement. Nous pouvons nous arrêter sur plusieurs procédés de perspective nomade que Klee les a cités dans ses cours et dont il s'est servi dans ses œuvres pour créer le mouvement.

1-Déplacement de l'angle optique : une figure est vue dans un déplacement spatial, dans le même espace plastique, le même tableau, et crée ainsi plusieurs angles optiques différents⁴³¹. Le sujet modifie son point de vision, il change d'optique, le regard glisse entre la gauche et la droite (point de vue de l'œil). C'est un déplacement des verticales suivant un angle optique s'orientant de la gauche vers la droite. Il obtient une image différente de celle perçue d'un autre point de vue, et crée le mouvement en agençant plusieurs vues. Mais ce n'est pas le spectateur qui se déplace, c'est un œil inhérent à l'œuvre. Dans l'œuvre nous constatons une figure vue de plusieurs points de vue, c'est un regard vertical qui se déplace sur une ligne horizontale.

⁴³⁰ EPC1, p.170)

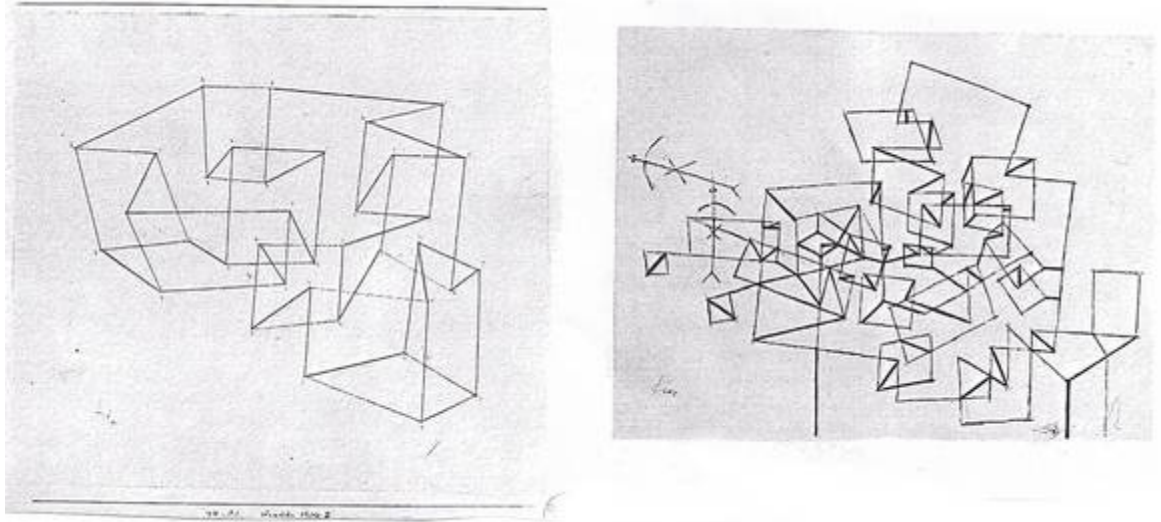
⁴³¹ P. 142.



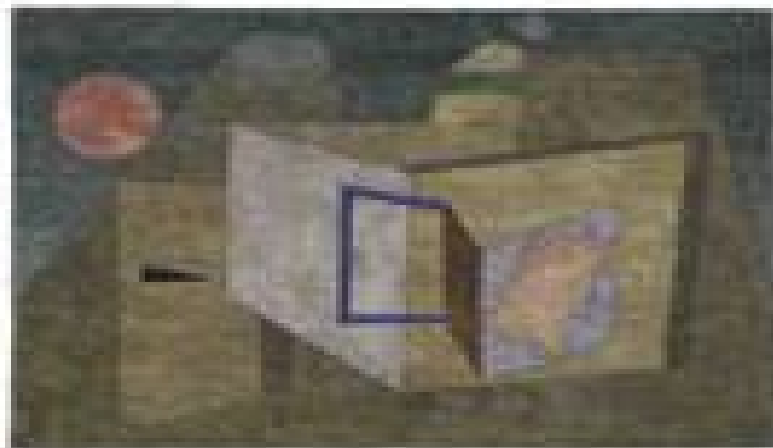
(Figure 21.)

2-Projection irrégulière : utilisation libre des principes fondamentaux de la perspective, simultanément et projections différentes avec un décalage répété du point de vue. Dans ce cas, une projection de l'objet représente une divergence, légère, par rapport à la norme de base, à la perspective mono-centrique. Il s'agit d'une projection en ce sens que le point de vue n'est pas strictement celui qui est défini par la règle, mais il se déplace légèrement et l'objet suit ce mouvement. Par exemple, les mouvements qui accompagnent les lignes normales de la construction⁴³².

⁴³² EPC1, p. 157.

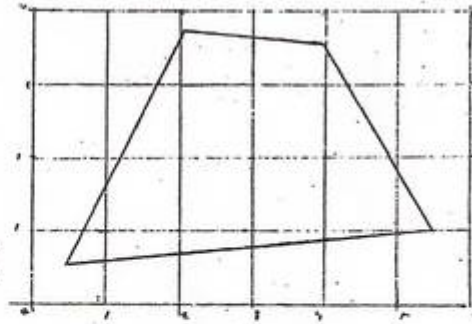


(Figure 22.)

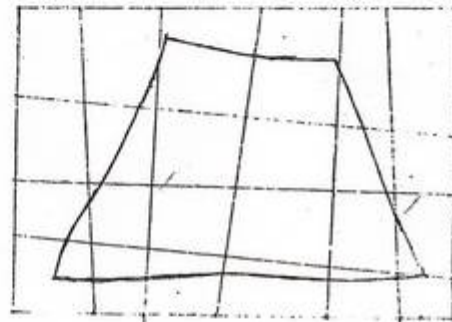


(Figure 23.)

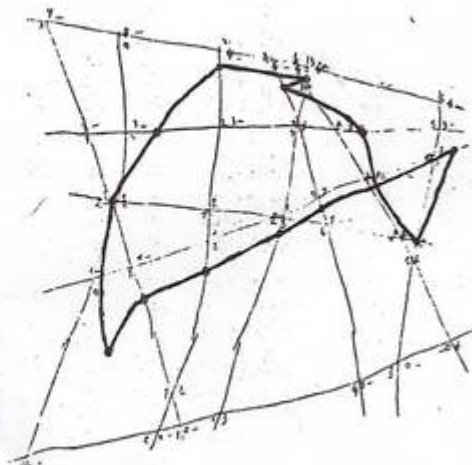
Quadrillage de la surface
et surface de base immobile.
Base constructive.



Régularité de la quadrature de soutien
et de la figure, division régulière
prise comme norme.



Un décalage par rapport à la norme
entraîne une certaine confusion
dans les lignes de soutien. Consé-
quence pour la figure ci-contre.



Les lignes de soutien sont totale-
ment pêle-mêle par suite de l'exten-
sion ou de la déformation du cadre
de base. Conséquence pour la
figure ci-contre.

(Figure 24.)

3- Abandon de la perspective centrale pure :

- a) Progressions décentrées.
- b) Position décentrée du point de fuite (point zéro).
- c) Perspective décentrée (jeux de construction et pierre à bâtir).

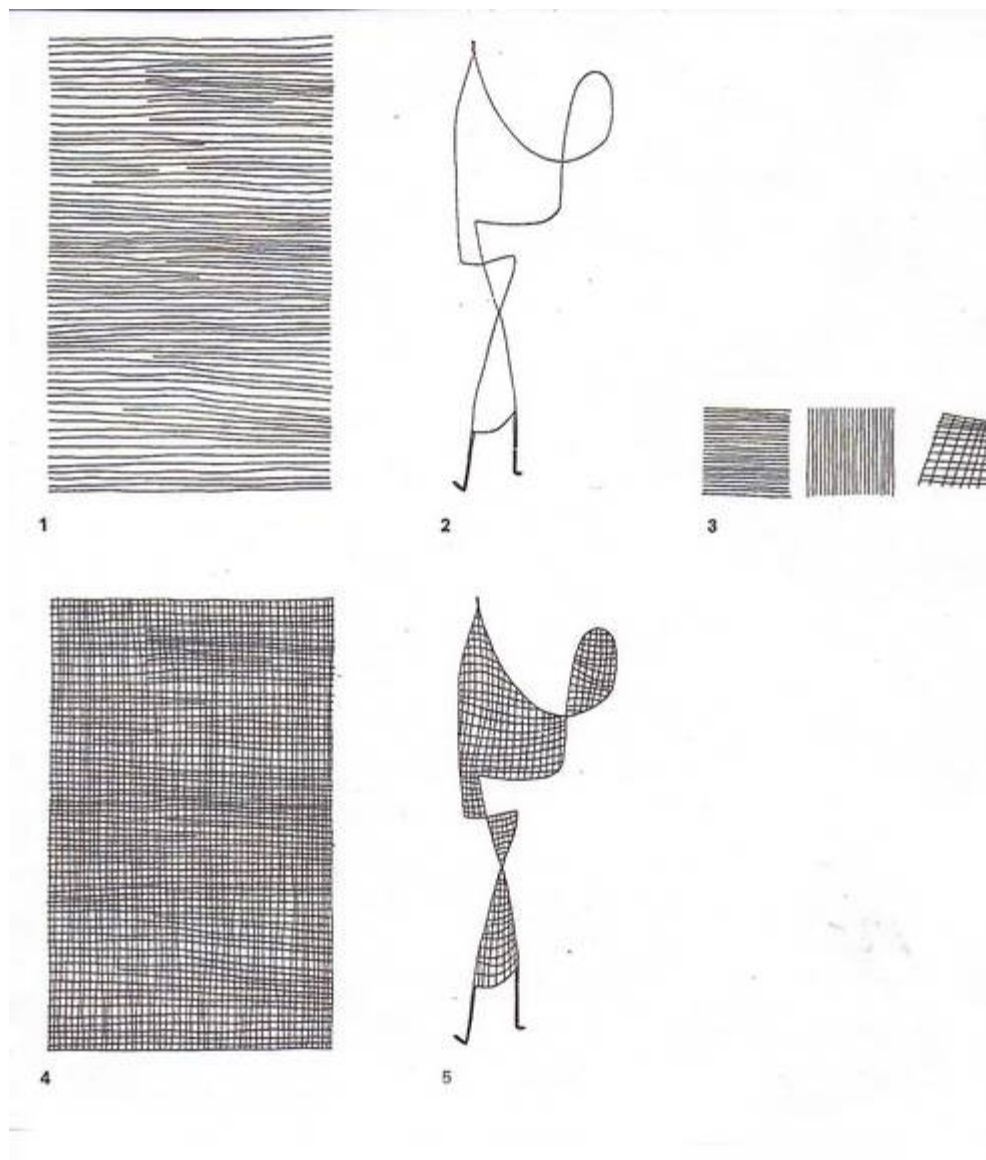
4- Existence de plusieurs angles optiques unifiés dans un lieu qui se modifie : plusieurs angles optiques et points de vue différents peuvent être unifiés et

rassemblés de façon à former un seul angle, un point de vue collectif moyen. Présence de plusieurs points de vue, plusieurs sujets dans l'espace qui sont reliés entre eux pour créer un point de vue synthétique. Déplacement du point de vue et de son angle.

- 5- Hauteur subjective : représente la mécanique des degrés subjectifs de la hauteur et de l'horizon. Le mouvement est engendré par la modification de la hauteur subjective, des degrés subjectifs de hauteur et du rapport entre la hauteur et l'horizon. Le rapport de la hauteur et de l'horizon subit des modifications, horizon plus haut = horizon plus large (horizon surélevé = horizon élargi).
- 6- Modification de la hauteur subjective et déplacement de l'optique : modification du niveau subjectif du regard et déplacement de l'optique de la gauche vers la droite. Représentent le mouvement ainsi que le contre-mouvement, et créent un équilibre du mouvement.
- 1- Alternance de la plongée et de la contre-plongée : perspective en vue plongeante et en contre-plongée. Elle n'est pas organisée autour d'un centre précis, mais elle se fonde sur un déplacement de l'optique animé d'un mouvement de bas en haut. On assiste à un glissement de l'axe vertical de la gauche vers la droite. L'équilibre qui naît entre un mouvement et un contre-mouvement crée également un équilibre dans la composition et rétablit, une impression de symétrie. Si l'on se place dans l'optique de la perspective centrée, prise en tant que norme de référence, le mouvement occasionne une déformation, corrigée à son tour par l'apparition d'un contre-mouvement. Construire à l'intérieur de l'espace un second espace permet au regard d'avoir sur sa face supérieure une vue plongeante. Une surface horizontale vue en contre-plongée se situe, par conséquent, au dessus du regard. C'est pourquoi il est préférable de parler plutôt d'un volume que d'un espace clos car il aboutit dans le champ visuel de l'œil, alors que les espaces réels débordent du champ visuel. Il s'agit donc d'un volume qui permet au regard d'avoir une vue plongeante sur sa face supérieure.

- 8- Distance subjective : moi très éloigné/moi pas encore très éloigné/moi très rapproché. La présence de différentes distances entre l'œil supposé et la figure qui crée un mouvement de rapprochement et d'éloignement de l'objet.
- 9- Conserver le point de vue et déplacer l'objet : dans ce cas nous constatons plusieurs objets, ou plutôt le même objet qui change de place sur le même surface.
- 10- Opérations combinées et projection selon une orientation qui diverge de la perspective centrale⁴³³.
- 11- Jonction organique des principales formes de la perspective : interpénétration du volume et de l'espace, simultanéité de la forme extérieure et de la forme intérieure. Représentation selon l'essence et l'apparence des choses.
- 12- Succession, pénétration ou imbrication des angles optiques : Une multiplicités de points de vue qui se succèdent, se pénètrent dans la même surface.
- A) Déplacement effectif ou éventuel de l'angle de vue : Combinaison de plusieurs emplacements.
- B) Représentation :
- a- De la surface (superficielle),
 - b- De l'espace en transparence,
 - c- Avec union de l'analyse interne et de l'aspect plastique externe en une « polyphonie transparente » (les volumes cubiques ou apparentés au cube s'interpénètrent en créant une transparence plastique, selon une construction mobile, en partie divergente de la norme et de l'accompagnement de ses mouvements), réunion du volume, de l'espace intérieur et de l'espace extérieur.

⁴³³ P. 155.



(Figure 25) *dividuel (1) et individuel (2) et leurs mélanges*

C- Le dividuel et l'individuel

Ce sont deux notions désignant deux types ou deux caractères de la structure. Elles occupent une place très importante dans l'œuvre de Klee et permettent de saisir et d'appréhender son expérience picturale et de savoir comment les notions de statique et dynamique peuvent être mis en œuvre. Pour bien définir la portée de ces deux notions, il faut garder à l'esprit la conception de la structure chez Klee, que nous avons déjà développée. La structure est une ligne courbe qui crée l'espace, elle est une actualisation de l'énergie, une matérialisation de la ligne idéale. Les deux notions de dividuel et individuel expriment deux rapports différents entre les lignes,

entre la ligne et la forme ou, autrement dit, entre la ligne courbe menée à l'infini et la ligne qui fait contour. « J'aimerais voir non seulement la mise en forme sur le mode vivant d'une proportion individuelle, mais je voudrais aussi voir traités les deux caractères de la structure, le caractère dividuel ou structural et le caractère supérieur.⁴³⁴ » Le dividuel et l'individuel sont deux types de structure dont le premier renvoie à un espace divisible, organisé, composé de plusieurs éléments, plusieurs unités, un espace strié et statique, et le deuxième renvoie à un espace à distribution nomade, mouvante, floue et en perpétuelle modification, il ne peut être divisé sans modifier sa nature : « on entend par "structure dividuelle" la plus petite unité divisible. Une forme est désignée par le terme de "formation structurale" lorsqu'elle est composée d'unités divisibles, sans atteindre néanmoins le niveau d'un organisme individuel indépendant. A un degré supérieur par rapport à la structure, se situe la structure individuelle (la construction structurale) d'un ensemble organique indivisible (dans un organisme en mouvement, par exemple) ». Lorsque la ligne se referme et fait contour, ce qui veut dire que la ligne crée un espace bien délimité, la forme peut être répétée et l'espace devient divisible : sous-organique et dividuel. Le motif ornemental, par exemple, n'a aucune relation rythmique avec les lignes de force internes et individuelles de la composition. Alors que l'individuel est indivisible, car il est une structure linéaire dans laquelle la ligne ne fait pas contour, ne se referme jamais, et il n'y a jamais de répétition ou de symétrie. L'individuel est simple, c'est un continuum qui ne se répète pas, une ligne qui ne se divise pas sans changer de nature. Quand l'énergie, la ligne, saute d'un point chaotique, le mouvement, la ligne courbe crée un espace. C'est dans ces plis de la ligne que l'espace se crée. Lorsque le tracé insiste sur le caractère linéaire et résiste à la fermeture, au contour de la forme qui se referme, c'est une structure indivisible : individuelle. Mais le caractère individuel et négligeable des rythmes structuraux comporte, d'autre part, l'avantage suivant : il constitue facilement un tout organique individuel qui sert de base à la nature même de l'organisme. Sans pour autant porter un préjudice quelconque : « Tout organisme est un individu, ce qui signifie étymologiquement indivisible. Autrement dit, on ne peut rien lui retrancher sans modifier automatiquement la totalité dans son caractère fondamental ou, en ce qui concerne les être vivants : sans troubler, voire entraver la fonction de l'organisme

⁴³⁴ ENI2, p. 181.

entier.⁴³⁵ » Les symboles de l'individualité sont : absence de répétitions, nombre confus, accentuation individuelle (au moyen de différentes couleurs, différentes tonalités ou leur gradation par exemple), accentuation négative de l'individuel (lacune, élimination) qui créent des rythmes individuels, structures individuelles. Ils ne peuvent pas être réduits à une unité ou à une série de chiffres de même espèce. Mais une énergie linéaire peut empêcher les lignes individuelles de se refermer ou de se former.

Klee nous propose plusieurs procédés pour individualiser le dividuel, plusieurs solutions dans lesquelles l'individu, où la ligne, s'impose sur le rythme structural dividuel, de la structure dividuelle, et met l'ensemble en mouvement : « Le chemin permettant de sortir du caractère multiple et déconcertant du type dividuel de la structure pour aboutir à l'individu peut être conçu de la manière suivante : quelques membres revêtent un accent particulier et acquièrent ainsi une position dominante. Ceci crée une organisation correspondant à une liaison des structures indépendantes. La division mineure acquiert un caractère véritablement individuel au sens figuré, lorsque ses composantes se caractérisent au-delà de la notion de rythmique.⁴³⁶ »

- 1- Il y a l'accentuation de la ligne individuelle au détriment de la structure dividuelle : individualisation de la structure par une accentuation de la structure linéaire.
- 2- Différence de la couleur entre les formes, les unités de l'espace dividuel : introduction d'un rythme par la couleur dans les divisions (les carrés). Opérations individuelles du traitement de la couleur. La couleur se met en mouvement et fait basculer la forme. La couleur domine l'espace, le modifie et fait bouger les formes figées ou les structures : « dans le domaine du clair-obscur et de la couleur, le mouvement s'exécute sur la base d'une harmonie entre les dimensions. Face à la figuration dividuelle de la mesure, se situent les opérations individuelles du traitement de la couleur.⁴³⁷ »
- 3- Figuration dividuelle de la ligne, variations sur un thème.
- 4- Traitement du thème en relief.

⁴³⁵ EPC1, P. 229

⁴³⁶ EPC1, P. 249.

⁴³⁷ P. 235.

- 5- Accentuation de l'espace extérieur et de l'espace intérieur.
- 6- Accentuation inégale.
- 7- Alternance de l'accentuation sur l'espace extérieur dans les éléments.

D- La lumière et la tonalité

- 1- Représenter des figures planes dans des tons de clair-obscur ou utiliser la couleur par gradation⁴³⁸ : mouvement du clair-obscur. Mouvement individuel structuré du blanc au noir.
- 2- Utilisation sur une large échelle de tous les tons entre le noir et le blanc, exprimant la force ou un mouvement profond d'inspiration et d'expiration.
 - a) Progression vers un seul pôle. Base noir.
 - b) Progression vers deux pôles opposés. Base moyenne grise (base de référence).
 - c) Progression vers un seul pôle. Base blanche.
- 3- Utilisation limitée de la moitié supérieure claire ou de la moitié inférieure sombre.
- 4- Partie centrale englobant les tons gris et qui exprime une faiblesse par excès ou par manque de lumière.
- 3- Demi-jour incertain situé autour d'un centre.

E-Le rapport des couleurs

- 1- La couleur en tant que contraste, clair-obscur : rouge sur rouge, par exemple, c'est-à-dire toute l'échelle des tons rouges depuis l'absence jusqu'à l'excès de rouge, ou une partie seulement de cette échelle des tons rouges.
- 2- Contrastes de couleurs selon leur disposition symétrique aux extrémités des diamètres, du rouge au vert, du jaune au violet, du bleu à l'orange : fractions de l'univers du contenu. Klee procède par la juxtaposition de deux couleurs complémentaires dans le mouvement, deux couleurs dont une juxtaposition crée un mouvement et se transforme en gris dans le mouvement.

⁴³⁸ (P. 249)

- 3- Progression chromatique le long des rayons du cercle en évitant le centre gris pur et en rencontrant successivement des tons de gris plus chauds ou plus froids.
- 4- Progression chromatique limitée à certains secteurs de la circonférence, par exemple, du jaune au rouge en passant par l'orange, du rouge au bleu en passant par le violet, ou comprenant au contraire la totalité de la circonférence.
- 5- Progressions chromatiques englobant la totalité des couleurs existantes, y compris le gris diamétral et l'échelle complète des tons du contraste noir/blanc.
- 6- Mouvement de couleurs par contraste de température : échauffement et refroidissement. Klee tente d'animer la surface en juxtaposant une multiplicité de nuances selon des rapports de gradation à partir d'une gamme de tons chauds qui évolue jusqu'à une gamme de tons froids, ou inversement. Leur juxtaposition assure une certaine mobilité de la surface.
- 7- Débordement de la surface par la couleur : le réseau linéaire reste complètement extérieur aux éléments qu'il régit (plans colorés) par l'effet d'un tracé très affirmé⁴³⁹.



(Figure 26)

⁴³⁹ NAUBERT-RISER Constance, *La création chez Paul Klee, étude de la relation Théorie-praxis de 1900-1924* p. 56.

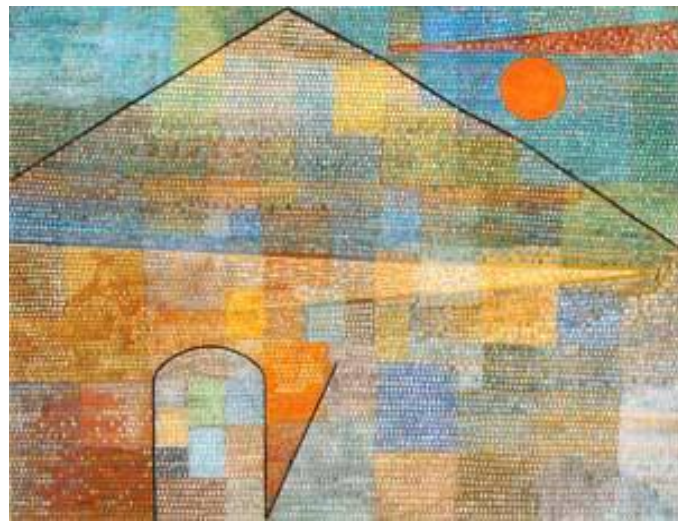


1. *Homage to Picasso*
1914, 1912
Huile sur carton
38 x 30 cm
Collection particulière

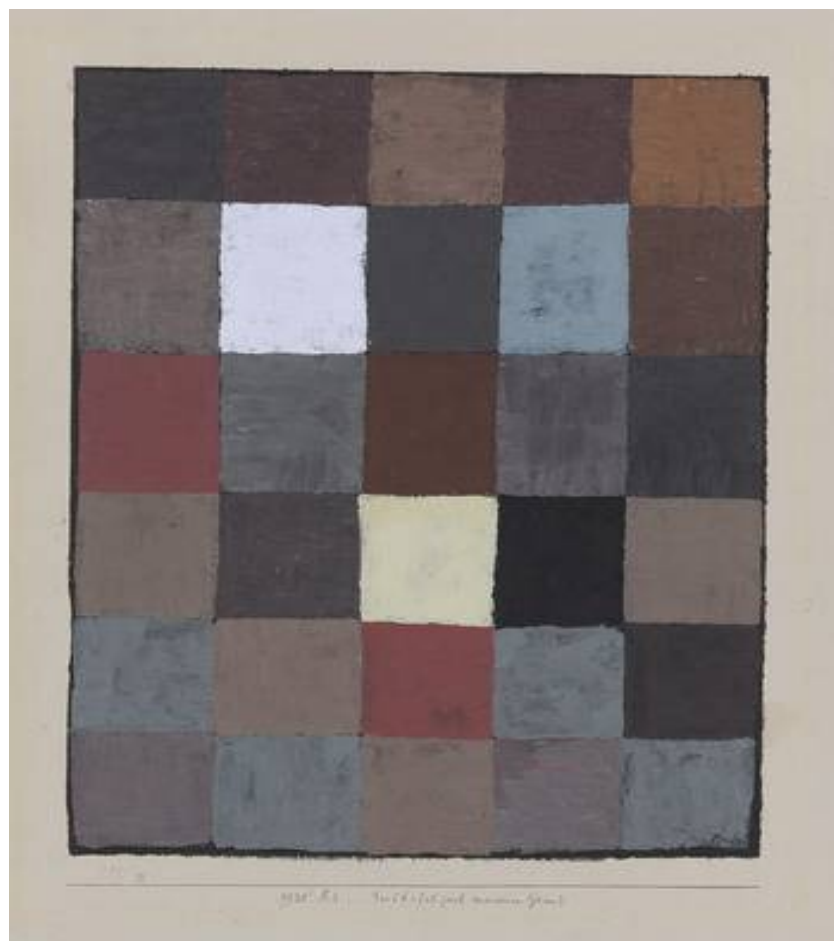
(Figure 27.)



(Figure 30.)



(Figure 31)



(Figure 32)

IX

Les pièces de l'art nomade

1-Les esthétiques de Deleuze

Nous avons souvent constaté, chez ceux qui ont traité l'esthétique de Deleuze, une réduction de celle-ci à ses idées et notions développées dans *Logique de la sensation* à partir de et sur l'œuvre de Francis Bacon⁴⁴⁰ ; ou, à l'inverse, ils se contentent de ce qu'il a développé dans *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, en critiquant toute autre approche comme non-conforme à l'esthétique deleuzienne⁴⁴¹. Mais le fait d'exposer un large éventail des idées et notions de Deleuze depuis ses premières réflexions sur l'art jusqu'aux derniers écrits, en les présentant dans leur totalité, comme son esthétique ou comme sa pensée sur l'art, ne peut non plus rendre compte du changement dans l'esthétique de Deleuze⁴⁴². Dans ce dernier cas, il est fait préjudice à Deleuze en montrant sa pensée comme une évolution et en lui conférant une unité à partir du principe du sujet, son nom, comme auteur et comme principe unifiant. Cela élude l'essentiel dans la pensée de Deleuze, et pour deux raisons principales. La première est que Deleuze considère la pensée comme devenir et non pas comme une évolution. La deuxième c'est qu'il n'y a pas d'unité ou d'homogénéité historique dans sa pensée, surtout esthétique, et le recours au principe du sujet unifiant, non pas à une multiplicité, des différences et un devenir, ne peut lui donner cette homogénéité. L'essentiel est alors négligé dans la pensée de Deleuze, à savoir qu'il y a chez lui, une rupture concernant l'art et l'esthétique. Mais encore plus grave, c'est que l'on aborde l'esthétique deleuzienne à partir d'un concept que Deleuze a toujours répudié, à savoir la forme⁴⁴³.

⁴⁴⁰ RANCIERE Jaques, « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? » O.C.

⁴⁴¹ VILLANI Arnaud, « De l'esthétique à l'esthétique : Deleuze et la question de l'art, » O.C.

⁴⁴² SAUVIGNARGUES Anne, *Deleuze et l'art*,

⁴⁴³ « De ce point de vue, on peut noter une évolution entre La logique de Sensation, qui privilégie l'œil et la main dans un figural « haptique » étayé sur le diagramme, et *Le Pli* ou *Qu'est ce que la philosophie ?*, ou l'abstraction et l'art en général rejoignent de près sur le plan-pensée et même le plan-virtuel, retrouvant en cela les énoncés sur les « cristaux de temps » des écrits sur le cinéma. » Christine Buci-Gluksmann. *Folie de voir , une esthétique du virtuel*, Paris, éd. Galilée, 2002. p 220

Ce que nous proposons ici, ce n'est pas d'aller chercher une éventuelle évolution dans la pensée esthétique de Deleuze. Au contraire de déceler un changement, une rupture dans cette esthétique, il s'agit plutôt d'exposer des esthétiques deleuziennes. Mais cette fois ce n'est pas en abordant les notions et concepts, chose que nous avons tenté de faire dans les chapitres précédents, mais en repérant ces esthétiques, l'occurrence de ses notions et la rupture qui se manifestent dans les exemples de ses références et des renvois à des œuvres et artistes. C'est à partir des œuvres et des artistes, ou même des époques et des « écoles » artistiques citées, et de ses remarques à leur égard, que nous pouvons mettre en exergue le changement dans l'esthétique de Deleuze. Cela nous révélera certaines conceptions esthétiques de Deleuze, le changement et la rupture dans ses concepts et notions. Les références picturales et les artistes que Deleuze mentionne, montre d'un côté la signification concrète de ses concepts et notions, ainsi que le changement, la rupture, dans la pensée de Deleuze sur l'art. Procéder de la sorte c'est détecter comment dans la peinture, dans des occurrences concrètes, dans les œuvres picturales se manifestent les notions de l'esthétique nomade. Il y a quelques noms principaux que Deleuze évoque ou qu'il analyse pour montrer comment fonctionne ses concepts et notions, à titre indicatif : Bacon, Pollock, Kandinsky, Klee, Cézanne et bien sûr beaucoup d'autres. Ce sont ses remarques et comparaisons, la disparition de certains noms et l'apparition d'autres, les observations techniques et stylistiques, qui nous aideront à mettre en évidence sa conception de l'esthétique et de l'art nomade. Ces exemples concrets éclaireront davantage le devenir de la pensée esthétique de Deleuze et la portée de ses notions et concepts. Et cela précisera ainsi où se trouvent le développement et la rupture dans ce devenir.

2-La ligne comme moyen et non pas comme fin

Lorsque l'on aborde l'esthétique chez Deleuze, Bacon est l'exemple le plus célèbre. Cependant Bacon va disparaître de la liste des artistes néobaroques et modernes que Deleuze cite à différents endroits dans ses livres *Le Pli*, *Leibniz et le Baroque* et *Mille Plateaux*. Cette disparition de Bacon (qui est également valable pour Cézanne dans certaine mesure) a un lien direct avec l'évolution de l'esthétique chez Deleuze, et montre son choix « définitif », ou sa définition, pour l'esthétique nomade. Dans *Logique de la sensation*, Bacon prend une place importante parce

qu'il occupe justement une place moyenne, en tant qu'artiste figural, désignation empruntée à Lyotard, entre deux extrémités, la figuration et l'informel. Bacon a été préféré par son emploi de la ligne contour. Toutefois, une conception dualiste de l'art y domine : un rapport entre l'image, où la forme, que Deleuze appelle Figure, parce qu'elle n'a aucun rapport avec sa référence extérieure, et un être chaotique comme essence de l'Etre. Dans ce cas chez Deleuze, la ligne n'est pas nomade. C'est une ligne qui fait contour entre deux éléments picturaux, la Figure et l'aplat. C'est par cette fonction de la ligne, quand elle fait contour, que la forme ou l'image cesse d'avoir un rapport avec un objet, ou avec d'autres formes ou images et devient ainsi une Figure. Mais la ligne conjure aussi le danger en venant de l'aplat de couleur considéré comme chaos. La ligne qui fait contour et qui cerne la Figure empêche le chaos de ravager la Figure, elle fait barrage à l'espace chaotique et interdit l'aplat de couleur, l'espace lisse d'envahir tout le tableau. Le contour empêche la catastrophe : « Si l'on s'en tient au plus simple, le contour qui commence par un simple rond, on voit la variété de ses fonctions en même temps que le développement de sa forme : il est d'abord isolant, ultime territoire de la Figure ; mais ainsi il est déjà le "dépeupleur", ou le "déterritorialisation", puisqu'il force la structure à s'enrouler, coupant la Figure de tout milieu naturel.⁴⁴⁴ »

La peinture figurale a été privilégiée, parce qu'à travers Bacon, elle évite deux dangers qui guettent l'œuvre d'art : d'un côté la représentation et l'abstraction formelle et d'un autre côté une abstraction chaotique, chez Pollock, que Deleuze ne va pas manquer d'exclure, par rapport à Bacon et à l'art qu'il représente. Il exclut les procédés de Pollock qui représentent cette phase extrême, dangereuse : « avec Pollock, ce trait-ligne et cette tache-couleur vont jusqu'au bout de leur fonction : non plus transformation de la forme, mais une décomposition de la matière qui nous livre ses linéaments et ses granulations. C'est donc en même temps que la peinture devient une peinture-catastrophe et une peinture-diagramme.⁴⁴⁵ » Dans cet expressionnisme abstrait, et même dans l'art informel, l'abîme ou le chaos se déploient au maximum. Un peu comme une carte qui serait aussi grande qu'un pays : « le diagramme se confond avec la totalité du tableau, c'est le tableau tout entier qui est diagramme. La géométrie optique s'effondre au profit d'une ligne

⁴⁴⁴FBLDS, p. 25-26.

⁴⁴⁵FBLDS, p. 68.

manuelle, exclusivement manuelle⁴⁴⁶ ». Mais cette extrémité picturale offre ensuite à Deleuze des éléments essentiels à l'art nomade : « en effet, la découverte incomparable de cette peinture, c'est celle d'une ligne (et d'une tache – couleur) qui ne fait pas contour, qui ne délimite rien, ni intérieur ni extérieur, ni concave ni convexe : la ligne de Pollock, la tache de Morris Louis. C'est la tache septentrionale, c'est la "ligne gothique" ⁴⁴⁷ ». C'est plus tard que Deleuze se penchera, avec ces mêmes mots, sur l'expressionnisme abstrait, l'informel, dans lequel l'œuvre est une tabulation sans aucune fenêtre sur l'extérieur, même si chez Bacon, il s'agit d'une fenêtre qui a coupé tout lien avec l'extérieur.

3-Klee et Kandinsky

Paradoxalement, Deleuze n'aborde pas l'œuvre plastique de Klee, le plus musicien des peintres⁴⁴⁸, excepté quelques phrases ici et là au sujet de son œuvre ou quelques évocations de certaines œuvres⁴⁴⁹, ce qui ne peut être considéré comme une analyse. Il se réfère à lui plutôt comme un appui théorique, pas seulement dans le domaine esthétique, ou lorsqu'il parle de l'art, mais aussi pour des concepts et notions appartenant à d'autres registres, comme le point gris, le chaos, la ligne, le cosmos, etc.⁴⁵⁰ Klee, plus que tout autre un artiste, est pour Deleuze une référence théorique, de la même valeur que Maldiney, Worringer. Il est l'artiste de référence pour Deleuze, comme une valeur constante sur laquelle Deleuze peut s'appuyer dans sa conception esthétique que ce soit dans *Logique de la sensation*, *Mille Plateaux* ou *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Klee a toujours gardé auprès de Deleuze sa place comme une figure artistique de référence⁴⁵¹. L'étoile du nord.

⁴⁴⁶ FBLDS, p. 68.

⁴⁴⁷ FBLDS, p. 68.

⁴⁴⁸ MP, p. 372.

⁴⁴⁹ MP, p. 381 (le tableau de Klee ; *La Machine à gazouiller*). Ainsi pour « le point gris » que l'on identifie au « trou noir ».

⁴⁵⁰ MP, p. 416, Klee, les trois sortes de lignes dans le pli.

⁴⁵¹ « C'est Paul Klee qui a montré si profondément ces trois aspects, et leur lien. Il dit "point gris", et non trou noir, pour des raisons picturales. Mais justement le point gris est d'abord le chaos non dimensionnel, non localisable, la force du chaos, faisceau embrouillé de lignes aberrantes. Puis le point "saute par-dessus lui-même" et fait rayonner un espace dimensionnel, avec ses couches horizontales, ses coupes verticales, ses lignes coutumières non écrites, toute une force intérieure terrestre.... Le point gris (trou noir) a donc sauté d'état, et représente non plus le chaos, mais la demeure ou chez-soi. Enfin, le point s'élance et sort de lui-même, sous l'action de forces centrifuges errantes qui se déploient jusqu'à la sphère du cosmos : "on exerce un effort par poussées pour décoller de la terre, mais à l'échelon suivant on s'élève réellement au-dessus d'elle (...) sous l'empire de forces centrifuges qui triomphent de la pesanteur." » (*Mille Plateaux*, p. 383).

Cependant, à l'opposé d'une présence positive de Klee dans la pensée de Deleuze, il y a son approche plutôt « négative » de Kandinsky. Deleuze exclut Kandinsky de ses réflexions esthétiques à deux reprises. Lorsqu'il s'agit de l'art figural, Deleuze considère l'art de Kandinsky comme une abstraction formelle où les formes fonctionnent comme un code, une langue. Mais il sera aussi éloigné lorsqu'il s'agit de la ligne baroque courbe dans laquelle le point d'inflexion souple, comme chez Klee, alors que chez Kandinsky les angles sont durs. Les quelques atténuations, dans *Mille Plateaux* et *Qu'est-ce que la philosophie ?* ne changent pas grand-chose : « chez Kandinsky, il y avait des lignes nomades sans contour, à côté des lignes géométriques abstraites. Chez Kandinsky, les maisons sont une des sources de l'abstraction qui consiste moins en figures géométriques qu'en trajets dynamiques et lignes d'erre, "chemin qui marchent" aux alentours.⁴⁵² » Et dans *Image-Mouvement* fait l'éloge de Kandinsky envers le Romantisme: « Worringer et Kandinsky (Du spirituel dans l'art). Tous deux dénoncent chez Goethe et dans le romantisme un souci de réconciliation Esprit-Nature, qui maintien l'art dans une perspective individualiste et sensualiste. Ils conçoivent au contraire un « art spirituel » comme une union avec Dieu, qui dépasse les personnes et tient la Nature à l'écart, les renvoyant au chaos d'où l'homme moderne doit sortir.⁴⁵³ »

« Comment Paul Klee présente-t-il ce dernier mouvement, qui n'est plus une "allure" terrestre, mais une "échappée" cosmique ? Et pourquoi un mot si énorme, Cosmos, pour parler d'une opération qui doit être précise ? Klee dit qu'on "exerce un effort par poussées pour décoller de la terre", qu'on "s'élève au-dessus d'elle sous l'empire de forces centrifuges qui triomphent de la pesanteur". Il ajoute que l'artiste commence par regarder autour de lui, dans le créé, de la nature naturante dans la nature naturée; et puis, s'installant "dans les limites de la terre", il s'intéresse au microscope, aux cristaux, aux molécules, aux atomes et particules, non pas pour la conformité scientifique, mais pour le mouvement, rien que pour le mouvement immanent ; l'artiste se dit que ce monde a eu des aspects différents, qu'il en aura d'autres encore, et qu'il y en a déjà d'autres sur d'autres planètes ; enfin, il s'ouvre au Cosmos pour en capter les forces dans une "œuvre" (sans quoi l'ouverture au Cosmos ne serait qu'une rêverie incapable d'élargir les limites de la terre), et pour une telle œuvre il faut des moyens très simples, très purs, presque infantiles, mais aussi les forces d'un *peuple*, et c'est cela qui manque encore. » (*Mille Plateaux*, p. 416)

« S'il y a un âge moderne, c'est, bien sûr, celui du cosmique. Paul Klee se déclare anti-faustien, (*Mille Plateaux*, p. 422)

« Le matériau-force pour capter les forces, rendre visible l'invisible (...) Il s'agit maintenant d'élaborer un matériau chargé de capter des forces d'un autre ordre : le matériau visuel doit capturer des forces non visibles. *Rendre visibles*, disait Klee, et non pas rendre ou reproduire le visible » (*Mille Plateaux*, p. 422).

⁴⁵² Qph, P174.

⁴⁵³ DELEUZE G., *Image-Mouvement*, Cinéma1 p80 en marge.

4-La ligne all-over: Pollock

Le romantisme, selon Deleuze dans *Mille Plateaux*, ne va pas plus loin que le classicisme baroque⁴⁵⁴, mais il va ailleurs, dans une autre direction. Ici, Deleuze définit le baroque comme une sorte ou une variation du classicisme. C'est l'art gothique comme paradigme et la ligne abstraite gothique qui représentent une certaine conception de l'art moderne et de l'esthétique nomade. « En effet, le gothique est inséparable d'une volonté de construire des églises plus longues et plus haut (...) Mais cette différence n'est pas simplement quantitative, elle marque un changement qualitatif : le rapport statique forme-matière tend à s'estomper au profit d'un rapport dynamique matériau-forces. C'est la taille qui fera de la pierre un matériau capable de saisir et de composer les forces de poussée, et de construire des voûtes toujours plus hautes et plus longues. La voûte n'est plus une forme, mais une ligne de variation continue des pierres. C'est comme si le gothique conquérirait un espace lisse, tandis que le roman restait partiellement dans un espace strié (où la voûte dépendait de la juxtaposition de piliers parallèles).⁴⁵⁵ » Nous avons déjà une première définition qui servira pour le néobaroque : la ligne remplace la forme, et le matériau-force se substitue à la matière-force. Nous avons déjà ce caractère distinctif, dans le domaine de la musique entre le classique, le romantisme et l'art moderne. Le gothique remplace ici l'art moderne, et cela va de soi car les deux sont des pendants de l'art nomade.

C'est au sujet de l'art gothique, la ligne gothique abstraite dès l'origine, que Pollock, qui était exclu auparavant pour son extrémisme et sa ligne chaotique, va intégrer un nouveau clivage esthétique chez Deleuze : « D'une certaine manière, tout art est abstrait, et le figuratif ne fait que découler de certains types d'abstraction. Mais, d'une autre manière, s'il y a ainsi des types de ligne très différents, géométrique-égyptienne, organique-grecque, vitale-gothique, etc., il s'agit de déterminer laquelle reste abstraite ou réalise l'abstraction comme telle. On peut douter que ce soit la ligne géométrique, dans la mesure où celle-ci trace encore une figure, même abstraite ou non représentative. La ligne abstraite serait plutôt celle que Michael Fried définit d'après certaines œuvres de Pollock : multidirectionnelle, sans intérieur ni extérieur, sans forme ni fond, ne délimitant rien, ne décrivant pas

⁴⁵⁴ *MP*, p. 419.

⁴⁵⁵ *MP*, p. 450-451.

un contour, passant entre les taches et les points, emplissant un espace lisse, brassant une matière visuelle haptique et proche.⁴⁵⁶ » Tous les éléments de cette définition constituent la base pour son développement du Baroque et du pli qui va à l'infini. Bien entendu, Deleuze a à l'esprit les tableaux de Pollock connus sous l'appellation de *drip painting*, exécutés durant les années 1947-1951⁴⁵⁷. Pollock laisse s'égoutter de la couleur très diluée sur des toiles de grands formats posées par terre, sur lesquelles des lignes de différentes couleurs s'entrecroisent, s'entrelacent, sans aucune possibilité d'apercevoir la totalité de l'œuvre, sans laisser aucune possibilité de créer un rapport visuel avec le monde extérieur. Ce sont des œuvres dans lesquelles il n'y a plus de compositions centrées, ni point de fuite ; ce sont des compositions spontanées, les couleurs sont appliquées simultanément, se mélangent, se fondent. C'est cette ligne même que Deleuze considère comme un diagramme-chaos, une ligne non codifiée, qui se déploie de façon maximale sur la toile. Ainsi en va-t-il pour le travail de Pollock et l'école de l'*action painting*. Cet art informel crée un agencement de lignes chaotiques qui rappelle à Deleuze les analyses de Worringer consacrées à l'art gothique. L'expressionnisme abstrait est un art du geste, dans lequel la main du peintre domine complètement les fonctions visuelles et spirituelles jusqu'à produire une sorte de catastrophe optique. Tout ici est affaire de lignes brisées, errantes et non codifiées qui se superposent à l'infini.

Cependant dans *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, le Baroque et le néobaroque vont prendre toutes ces notions pour leur compte et ainsi intégrer Pollock dans un nouvel agencement esthétique, il sera inclus dans une nouvelle liste d'artistes appelés néobarokes, dans laquelle bien sûr Klee a toujours sa place. Cette fois, Pollock est invoqué au sujet du rapport entre la monade leibnizienne et le monde extérieur. Deleuze invoque des situations de l'art moderne qui pourraient « faire comprendre ce qu'était l'entreprise baroque (...) »⁴⁵⁸. Parmi ces situations modernes, il cite Pollock et Rauschenberg, chez lesquels un tableau ne comporte pas de fenêtre sur l'extérieur : « ou plus simplement la ligne à l'inflexion infinie, qui vaut pour une surface, comme on la trouve chez Pollock, chez Rauschenberg, précisément chez Rauschenberg, on a pu dire que la surface du tableau cessait d'être une fenêtre sur le monde pour devenir une table opaque d'information sur laquelle s'inscrit la ligne

⁴⁵⁶ *MP*, p. 624.

⁴⁵⁷ SRING J., *Jackson Pollock*, traduction de Christiane Piot, éd. de la Martinière, Paris, 1998

⁴⁵⁸ *Le Pli*, p. 38.

chiffrée. Au tableau-fenêtre se substitue la tabulation, la table où (l'objectile).⁴⁵⁹ » Chez ces deux artistes le tableau n'est pas une fenêtre-monde comme dans la représentation, mais une table, une tabulation et une ville dans lesquelles les lignes et les Figures émanent d'un intérieur sans extérieur.

Christine Buci-Gluksmann intègre la théorie de la sensation pure chez Deleuze au sein d'une pensée de l'art comme abstraction. La sensation pure, au lieu d'être une figure de l'expérience, devient le plan où cette abstraction se constitue comme réel. Elle définit le projet de Deleuze comme « expressionnisme abstrait ». Elle part de la question posée par Deleuze qu'est ce que l'abstrait dans l'art moderne pour le définir comme ligne nomade. « Et la ligne abstraite ne peut pas être définie comme géométrique et rectiligne. En découle la question : que doit-on appeler abstrait dans l'art moderne ? Une ligne direction variable, qui ne trace aucun contour et ne délimite aucune forme...⁴⁶⁰ » Car l'abstraction, pour BUCI-GLUCKSMANN, n'est ni une essence ni une idéalité géométrique métrique constituée. Elle agit comme une extraction, un ensemble d'opérations sur des forces⁴⁶¹. Le XX^{ème} siècle a cessé d'opposer deux types d'abstraction, une abstraction euclidienne, la grille avec ses angles droits et ses espace métriques et strié et autre abstraction plus organique, pratiquant une ligne courbe, pour engendrer un troisième type, « une abstraction ni cristalline ni organique : la ligne-pli, la ligne boucle.⁴⁶² » C'est une abstraction qui privilégie le processus, l'instable, des abstractions projectives qui sont des topologies et capture des flux abstraits.

Deleuze définit l'expressionnisme dans le cinéma, qui est valable pour la peinture aussi: « L'expressionnisme peut se réclamer d'un cinétique pur, c'est un mouvement violent qui ne respecte ni le contour organique ni les déterminations mécaniques de l'horizontale et de la verticale ; son parcours est celui d'une ligne perpétuellement brisée, où chaque changement de direction marque à la fois la force d'un obstacle et la puissance d'une nouvelle impulsion, bref, la subordination de l'extensif à l'intensité. C'est Worringier le premier théoricien qui a créé le terme "expressionnisme", et l'a défini par l'opposition de l'élan vital à la représentation organique, invoquant la ligne décorative "gothique ou septentrionale" : ligne brisée

⁴⁵⁹ *Le Pli*, p. 38.

⁴⁶⁰ *MP* p.624.

⁴⁶¹ BUCI-GLUCKSMANN C. *La folie du voir, une esthétique du virtuel*, Paris, éd. Galilée, 2002. p220

⁴⁶² *ibid.* p.240

qui ne forme aucun contour où se distinguaient la forme et le fond, mais passe en zigzag entre les chose, tantôt les entraînant dans un sans-fond où elle se perd elle-même, tantôt les faisant tourner dans un sans-forme où elle se retourne en “convulsion désordonnée”⁴⁶³».

5- D'autres néobaroques : l'architecture et la ligne matériau-force

Deleuze cite plusieurs artistes considérés comme baroques, il les désigne à partir d'un point qu'ils partagent : leur négation de la forme comme principe artistique et l'absence de forme qui caractérise leur œuvre, car : « Le Baroque est l'art informel par excellence : au sol, au ras du sol, sous la main, il comprend les textures de la matière (les grands peintres baroques modernes, de Paul Klee à Fautrier, Dubuffet, Betancourt (...))⁴⁶⁴ ». L'œuvre d'art chez ces artistes nomades est créée à partir d'un espace amorphe, l'espace lisse du patchwork qui « montre assez que “lisse” ne veut pas dire homogène, au contraire : c'est un espace *amorphe*, informel, et qui préfigure l'*op'art*.⁴⁶⁵ » La forme chez ces artistes est remplacée par une nouvelle fonction de la ligne et de la tache de couleur qui dissolvent et décomposent les formes. Comme la tache de couleur chez Morris Louis ou la ligne baroque chez Hantai, comme « une possibilité de Hantai » ou « le peint et le non-peint ne distribuent pas comme la forme et le fond, mais comme le plein et le vide dans un devenir réciproque.⁴⁶⁶ » Il s'agit de micro-perceptions dans lesquelles les représentants du monde sont ces petits plis dans tous les sens, plis dans des plis, comme dans un tableau de Hantai⁴⁶⁷.

Chez Dubuffet, il y a d'abord la substitution de la forme par le matériau-force sur laquelle Deleuze insiste. Il n'y a plus de forme mais un matériau-force comme chez Dubuffet, comme dans le Baroque : « C'est le couple matériau-force qui, dans le Baroque, remplace la matière et la forme (...)⁴⁶⁸ ». Mais aussi un nouveau rapport avec le matériau, la texture : « l'art informel a poussé très loin ces nouvelles puissances de texture, cette montée du sol avec du Dubuffet ; et aussi

⁴⁶³ DELEUZE G., *Image-mouvement, Cinéma.1*, p76.

⁴⁶⁴ *Le Pli*, p. 49.

⁴⁶⁵ *MP*, p. 595.

⁴⁶⁶ *MP*, p. 50.

⁴⁶⁷ *MP*, p. 115.

⁴⁶⁸ *MP*, p. 50.

l'expressionnisme abstrait, l'art minimal, en procédant par imbibitions, fibres, feuilletés, ou en usant de la tarlatane ou du tulle, de telle manière que le peintre puisse peindre derrière son tableau, dans un état de cécité.⁴⁶⁹ » En outre, Dubuffet est considéré comme baroque, plus précisément comme néobaroque parce que dans le Baroque et chez Leibniz, la ligne et le pli distinguent un intérieur sombre d'un extérieur clair, l'étage d'en bas de l'étage d'en haut, la matière de l'âme, la façade de la pièce close. Ceci est exprimé dans la musique et dans la monade par la clôture harmonique et l'ouverture sur une polytonalité. C'est que la ligne d'inflexion est une virtualité qui ne cesse de se différencier : elle s'actualise dans l'âme, elle se réalise dans la matière, chacune de son côté. Alors que dans le néobaroque : « l'habitat musical de Stockhausen, l'habitat plastique de Dubuffet ne laissent subsister la différence de l'intérieur et de l'extérieur, du privé et du public : il identifie la variation et la trajectoire, et doublent – la monadologie d'une "nomadologie"⁴⁷⁰ », une « polyphonie de polyphonies.⁴⁷¹ »

6-L'art minimal

L'art minimal est une sorte d'expression d'une œuvre d'art totale, qui mélange des moyens, de matières et de manières entre plusieurs arts comme la structure, l'architecture et la peinture. C'est de ce point de vue que Deleuze considère l'art minimal : « Peut-être retrouve-t-on dans l'informel moderne ce goût de s'installer "entre" deux arts, entre peinture et sculpture, entre sculpture et architecture, pour atteindre une unité des arts comme "performance" et prendre le spectateur dans cette performance même (l'art minimal est bien nommé d'après une loi d'extrême).⁴⁷² » Toutefois, le minimalisme dans la peinture est abordé chez Klee par une économie des moyens. Car les éléments de l'œuvre rentrent, selon Klee, en relation, mais la profusion et la ramification chargent l'œuvre et empêchent l'énergie de se développer. C'est pourquoi Klee ne veut pas charger l'œuvre d'éléments. Il montre ainsi un type de fonctionnement fondé sur l'efficacité maximale à partir du minimum. La pratique picturale de Klee le montre : il a un souci primordial, c'est que l'œuvre reste au plus près de la ligne et l'empêche de

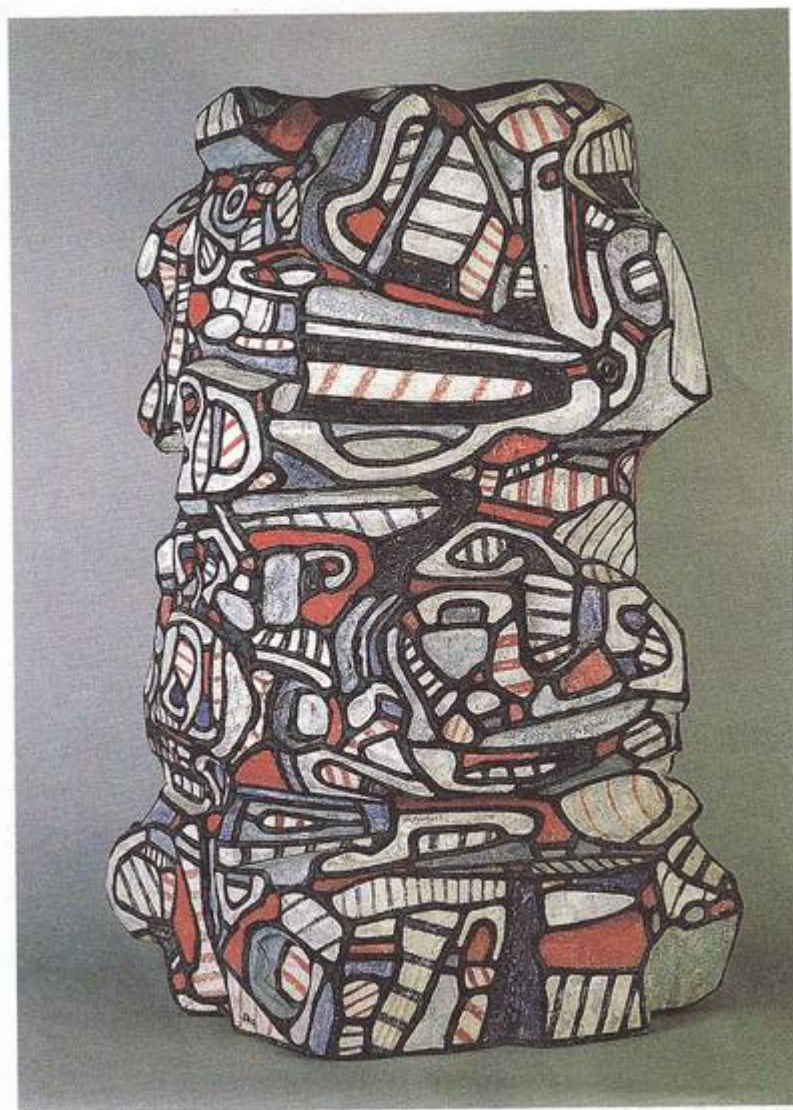
⁴⁶⁹ *Qph* ; p. 184.

⁴⁷⁰ *MP*, p. 189.

⁴⁷¹ *MP*, p. 112.

⁴⁷² *MP*, p. 168.

faire forme. Lorsque il y a profusion de ramifications, les formes apparaissent à la surface, elles commencent à se former, ce qui mène à l'épuisement et à la disparition de la ligne en tant qu'énergie : « les éléments sont petits à donner le vertige et ne sont plus perçus comme énergies linéaires, mais comme éléments de la surface.⁴⁷³ » C'est là que se greffe l'idée de réduction, nécessaire à l'art « de l'économie des moyens face à la prolixité de la nature.⁴⁷⁴ »



Tour aux figures, transfert sur polyester, 100 x 50 x 50 cm, 1967.

(Figure 33)

⁴⁷³ ENI2, p7

⁴⁷⁴ NAUBERT-RISER C., *La création chez Paul Klee, étude de la relation Théorie-praxis de 1900-1924* p. 32.



(Figure 34)



30
Number 34, 1949, 1949
 Enamel on paper mounted on composition board
 22 x 30 1/2 inches (55.9 x 77.5 cm)

(Figure 35)



PEINTURE, 1953. HUILE SUR TOILE.
 100 x 177,5 cm. 1953.

(Figure 36)

X

La voie de Zarathoustra

1-Le créateur :

Lorsque Zarathoustra sortit de sa caverne il demanda à ses disciples de le suivre, non pas pour plagier ce qu'il disait et faisait, mais afin de l'accompagner sur le chemin de la création, le chemin de l'art et de la vie en créant leurs propres valeurs : « C'est des compagnons vivants qu'il me faut qui me suivent parce qu'ils veulent se suivre eux-mêmes, pour aller là où je veux (...) ce n'est pas à la foule que Zarathoustra doit parler mais à des compagnons. Zarathoustra ne doit pas devenir le berger et le chien d'un troupeau.⁴⁷⁵ » Il leur demande de suivre le chemin de la créativité, de l'éternel retour et de créer de nouvelles valeurs, leurs propres valeurs. C'est un appel à la création et à la différence. Car Zarathoustra est l'artiste-créateur par excellence, celui qui détruit les anciennes valeurs et en crée de nouvelles à l'image de l'éternel retour. Le créateur est celui qui a la volonté de puissance, « celui qui brise les tables de leurs valeurs, le destructeur, le criminel, - mais celui-là, c'est le créateur (...). Ceux qui créent avec lui c'est eux que le créateur cherche, ceux qui inscrivent des valeurs neuves sur des tables neuves (...)»⁴⁷⁶. C'est ce chemin que Deleuze emprunte et celui sur lequel il appelle à le suivre. Deleuze prend, en tant que compagnon créateur, le chemin souhaité et tracé par Nietzsche, en assignant à la philosophie, comme à l'art, la tâche de la création de nouvelles valeurs. L'artiste et le philosophe sont des dionysiaques qui se moquent de toute valeur éternelle, à l'exception de la création, et n'ont d'autres soucis que de créer. C'est pourquoi Deleuze insiste sur la fonction de la philosophie comme pure création de concepts, comme création de la culture : une destruction d'anciennes valeurs et une création de nouvelles. La philosophie pour Deleuze, c'est une création de concepts, elle n'est pas de l'ordre de la communication, elle n'est pas à la recherche de la vérité : « Si nous nous demandons : qu'est-ce que le contenu de la philosophie ? il est tout simple.

⁴⁷⁵ NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 32

⁴⁷⁶ NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 33

C'est que la philosophie est une discipline aussi créatrice, aussi inventive que toute autre discipline. La philosophie est une discipline qui consiste à créer ou à inventer des concepts.⁴⁷⁷ » La philosophie devient un art de création de concepts, et les concepts ne renvoient pas à une vérité, mais sont créés parce qu'il y a un besoin vital de créer, parce que la création est l'essence de l'Être. Comme chez Bergson, auquel Deleuze renvoie souvent, la nouveauté, l'invention et la création ne se réalisent pas par ressemblance. Le virtuel s'actualise en se différenciant de telle façon que l'actualisation est création de nouveauté, d'individuation, de différences, ou production de divergences, selon un modèle biologique et vitaliste qui suppose un champ intense de singularités pré-individuelles. Deleuze oppose à la dialectique hégélienne, la volonté créatrice, volonté de créer des formes, des valeurs nouvelles. Il veut une métaphysique de l'acte et non de l'Être, parce que l'acte ne cesse de créer. C'est ici que se révèle le projet deleuzien. Hegel cherche à penser l'unité du multiple, à ramener l'autre au même, alors que Deleuze est attentif à la différence, à l'événement. L'événement est toujours quelque chose de nouveau. Il faut réhabiliter les concepts comme l'immanence, le multiple, le devenir, le flux, à l'image de l'Être : Il faut une philosophie nomade.

Ce qui relie l'art à la Nature, selon Klee, c'est précisément la créativité. Car la Nature est par essence créative. La créativité est la Loi, la fonction et l'essence de la Nature, de la Vie. Elle est une perpétuelle destruction et un renouvellement. Si l'art est à l'image de la Nature, ou si l'artiste a un lien perpétuel avec celle-ci, c'est justement par le biais de cette créativité. La créativité, c'est l'expression de l'essence de l'Être comme différence, devenir, mouvement, durée, dont la nouveauté est l'essence de l'Être. La créativité c'est la destruction, le dépassement du statique pour le dynamique, la libération du flux de toute organisation de la vie non organique et de la mort. Klee a toujours insisté sur l'aspect de mouvement et de devenir, sur la mise en forme (*Gestaltung*) de l'œuvre d'art. Mettre de l'ordre dans le mouvement, c'est le contraire du repos, c'est pousser l'ordre vers le mouvement et ramener le mouvement pour s'exprimer spatialement dans un espace plastique en perpétuel devenir.

⁴⁷⁷ DELEUZE G, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis - 17/05/1987. dans *Deux Régimes de Fous*,

L'essentiel dans la conception de la création chez Deleuze et Klee, c'est son essence comme création de nouveauté et comme devenir. Ils vont exaucer le souhait exprimé par Nietzsche qui dit, lorsqu'il revient sur son livre *La Naissance de la tragédie* : « la tâche même que le livre audacieux avait osé pour la première fois c'est d'entreprendre d'exprimer la science dans l'optique de l'artiste, mais l'art dans celle de la vie.⁴⁷⁸ » Si nous explicitons ce que Nietzsche veut dire par la vie, car elle va expliquer le reste, elle signifie une volonté de puissance, de l'éternel retour et le devenir. Ce chemin, l'acte et le processus de la création, constitue l'essence même de l'entreprise de Deleuze et de Klee. Ils disent, chacun à sa façon, qu'il faut suivre les maîtres non pas en les calquant, plagiant, paraphrasant ou développant, mais en créant de nouveaux concepts, plans et personnages, comme ils l'ont fait eux-mêmes. Et ils n'ont pas cessé de créer. Deleuze et Klee n'ont jamais fait d'école de philosophie ou de peinture, chacun dans son domaine respectif ; nous ne pouvons que suivre leur chemin, celui de la créativité. Ils n'ont pas de dogmes, clichés ou discours fermés qui créent ou peuvent créer de disciples. Ils n'invitent pas à croire, adopter, adhérer ou même s'opposer, ils n'ont qu'une idée à suivre c'est d'être différent, d'inventer et de créer. Même si l'on peut se servir de quelques éléments ou applications de leurs concepts, cependant ils diffèrent totalement. Ils ont libéré l'art de tout ce qui tente de s'en servir, la sociologie, la psychologie, la politique et la croyance religieuse pour lui assigner sa « vraie » fonction, celle d'exprimer la vie et rien d'autre, la vie en tant que mouvement, devenir et création perpétuelle. La peinture et la pensée trouvent ainsi leur autonomie. Ils n'ont pas théorisé, dans le sens de la création de discours qui peut apporter des explication à tout, mais ils ont pratiqué un art et un discours ouvert, l'art et la philosophie étaient pour eux une expérimentation. Le Moi, chez eux, cède la place à un devenir, devenir autre, devenir chaos, à une multiplicité, à un pronom au pluriel. Car le Moi chez eux est imperceptible, il habite une zone d'indiscernabilité, c'est un Moi chaotique ou divin. Il est toujours couvert par un nous ou par un autre. Deleuze a toujours pratiqué le fait d'écrire avec, comme sa collaboration avec Guattari, ou à partir d'un autre. Lorsque dans ses livres il écrit « Nous », ce n'est pas une instance, scientifique, politique ou bureaucratique, ce n'est pas un seul qui parle au nom des autres, nous ne savons même pas qui parle, est-ce Guattari ou Deleuze, mais un devenir

⁴⁷⁸ NIETZSCHE F., *Naissance de la tragédie*, essai d'autocritique §.II. p16.

multiplicité, une meute. Lorsqu'il a signé par seulement son nom, c'est sous la couverture d'un autre, que ce soit Nietzsche, Spinoza, Bergson, Proust, Kafka, Foucault ou Leibniz. Même la lecture d'autres textes est une occasion pour créer de nouveaux concepts. Il est clair pour Klee dès le début que l'art est du ressort de la subjectivité et de la différence, que la confrontation des forces et la création de nouvelles valeurs sont l'essence même de l'Etre.

Quand nous avons dit que nous allions procéder « à la Deleuze », que nous allions appliquer le procédé deleuzien à Deleuze lui-même et à Klee, nous ne faisons, nous avons essayé du moins, que suivre leur chemin de la création, que chercher la problématique de leurs concepts. Ce chemin de la création constitue l'essence de l'art et fait de la philosophie un art. L'art c'est la création et la différence perpétuelles. Réunir Deleuze et Klee dans une même étude, c'est déjà dépasser tous les cadres, historiques, disciplinaires, subjectifs ou stylistiques qui peuvent jouer un rôle dans l'aliénation.

2-La créativité nomade

Ce qui distingue l'art nomade et son originalité, c'est le concept même de la créativité. Mais cette créativité ne renvoie pas à une substance ou à une essence transcendante, immanente, Dieu, Moi, Esprit ou fond originel, dans lesquels le créateur se réduit, comme le dit Heidegger⁴⁷⁹, à un artisan. La créativité selon la conception nomade renvoie au devenir, au mouvement, à la durée. Puisqu'elle a la force comme objet, elle est en rapport direct avec le chaos, le devenir. La créativité constitue donc l'essence de l'esthétique nomade du point de vue de son rapport avec l'essence de l'Etre en tant que différence et mouvement. En définissant l'essence de l'esthétique nomade par la créativité, Klee et Deleuze n'apportent rien de nouveau, dirait-on, car l'art est depuis toujours considéré comme un domaine de la création, défini comme création. Cela est vrai si nous nous plaçons dans la conception classique de la création, mais dans l'esthétique nomade il s'agit d'une nouvelle conception de la création, elle est totalement différente des conceptions traditionnelles

⁴⁷⁹ HEIDEGGER M., *L'origine d'œuvre d'art*, dans *Chemin qui mène nulle part*.

C'est pourquoi il faut, afin de définir la créativité du point de vue de l'esthétique nomade, recourir à Bergson, qui distingue la conception de la création comme nouveauté, innovation et expérimentation, des autres conceptions. Il s'agit d'exclure surtout la conception mythique ou religieuse, la création du néant, de l'ex-nihilo, de Dieu créateur universel de toutes les choses qui sont hors de lui et de la création abstraite philosophique comme pensée, par l'intelligence. La création est alors immédiatement perçue, dans cette conception biblique, comme une relation de causalité, comme le génie romantique derrière la création de l'œuvre d'art. La création nomade, il ne s'agit pas de l'invention de nouvelles formes. Nous avons déjà insisté sur le fait que les formes, dans cette esthétique nomade, sont tout ce qui est non artistique dans l'art, elles ne sont pas l'essentiel dans l'art. L'artiste nomade justement se distingue sur ce point de l'artiste classique. La créativité n'est pas une organisation du chaos comme la création chez l'artiste classique, que Deleuze a critiqué comme nous l'avons mentionné. Elle ne renvoie même pas à un artiste, un moi créateur comme l'artiste classique, qui se place en tant que dieu qui crée, organise, harmonise le chaos, affronte le chaos, ou comme l'artiste romantique, le génie qui fonde. La création ne se définit par l'acte d'informer une matière informelle, une substance, ou l'institution d'un fondement comme chez les romantiques, mais l'acte, le processus de la formation lui-même, le mouvement et la procédure. Dans cette perspective, Nietzsche détruit toute unité du sujet qui justifie le style d'un artiste, d'un philosophe ou d'un écrivain. Ainsi l'artiste se dépasse, il détruit les limites et les valeurs que lui-même a créées auparavant. Cette nouveauté est alors le signe que la pensée ne détient pas elle-même les conditions de son exercice, mais elle dépend de quelque chose qu'elle ne peut ni déduire, ni construire, mais seulement rencontrer et qui, en l'affectant, la force à penser, autrement dit, l'engendre. La création de la pensée se déroule dans une passivité fondamentale. La création est ainsi un événement, un accident au sein de l'Etre univoque. C'est sur cette part de l'événement dans l'œuvre d'art que Maldiney voulait insister en critiquant les concepts de style et d'école, qui éludent la part de l'événement dans l'œuvre. Un événement est toujours une nouveauté. La création comme nouveauté est comme l'inflexion de la ligne active : plier, déplier et replier à l'infini. C'est une nouvelle ligne, ou plutôt un nouveau pliage de la ligne.

3-La création et la différence

Klee nous met en garde contre une conception simpliste du rapport de la création à la nouveauté. Car la mémoire joue un rôle essentiel et intervient dans le choix de la nouveauté au détriment du mouvement, de la vie. Elle réduit ainsi la nouveauté à un rapport entre formes, elle ne donne aucune importance à ce qui est naturel, au vivant, dans l'acte de la création : « la mémoire des expériences passées doit simplement nous garder de rechercher désespérément la nouveauté aux dépens du naturel.⁴⁸⁰ » La nouveauté est essentielle à la création, mais cela ne veut pas dire que la création se réduit à l'invention de quelque chose de nouveau par rapport à une mémoire humaine, mais par rapport à l'essence de l'Être comme devenir, mouvement et éternel retour. Car dans la mémoire, la différence se rapporte à la représentation, à la forme. Or, la création s'identifie au devenir, elle est l'essence de l'Être. On peut résumer en trois points ce qui est important dans l'acte de la création chez Klee et Deleuze, dans l'esthétique nomade.

A- La création est à l'image de la vie et du devenir, elle est procédure, acte et mouvement : « impulsion, même à la production, comme il en est dans la Nature, il en est de même pour nous, la Nature est créatrice et nous le sommes aussi.⁴⁸¹ » C'est pourquoi la création est considérée par Klee comme de l'ordre du mystère, parce qu'elle s'identifie à la vie et au devenir. L'origine de ce mystère nous est inconnue, nous ne pouvons pas la sonder, car nous ne pouvons pas connaître les origines de la vie qui crée et enfante. La création, ou le devenir, est inhérente à tous les aspects et aux confins de la vie. Là où il y a mouvement, devenir et vie, il y a création, elle est « déjà à l'œuvre dans le devenir, le plus bref d'une ligne.⁴⁸² » Deleuze va résumer tout cet acte de la création dans la notion de la vie, une puissance de vie non organique.

B- La créativité est en désir de forme en sommeil au sein de la vie. C'est un désir de créer de la forme, d'inventer sans cesse. Le désir de forme ne se réduit pas

⁴⁸⁰ EPC1, p. 8.

⁴⁸¹ ENI2, p. 259

⁴⁸² ENI2, p. 254

au désir d'un sujet qui veut créer des formes, la forme dans le désir de forme est une tendance, une orientation jamais atteinte. Il n'y a pas un sujet qui désire et de l'autre une forme désirée. La forme est une tendance du désir même, la forme est inhérente au mouvement du désir. C'est une sorte de volonté de puissance qui affecte la vie. La vie pour Klee est déjà énergie et puissance. Comme chez Nietzsche, la volonté de puissance veut plus de puissance, c'est une volonté de création. Le désir de créer de la forme est immanent à la vie, ce n'est pas un désir ou une volonté d'un individu, c'est un désir qui ne fait qu'un avec la vie, c'est le mouvement énergétique : « Saisis nous-mêmes par le mouvement normal, il se forme en nous une disposition créatrice. On est animé d'un mouvement et l'on se met donc plus facilement soi-même en mouvement.⁴⁸³ » Klee nous donne l'exemple de la graine, dont la volonté de créer, le désir de devenir arbre attend les circonstances propices. Cet acte de création, qui fait l'essence de la vie, se caractérise par son caractère infini, éternel.

C-La création comporte un danger : Les phénomènes élémentaires de la vie ont, selon Klee, de par leur nature « une existence dont ils tirent leur origine ; leur essence correspond à une fonction exacte, définie par rapport à Dieu (s'il est encore permis de l'appeler par ce nom) » Par son jugement, l'homme arrive à s'en approcher, « à une proximité merveilleuse » ou « encore à une certaine distance ». La création s'ouvre sur ses origines secrètes, mais faute d'avoir le courage de les dévoiler, nous nous contentons d'aborder ses frontières. « Quelle est l'origine de ce mystère ? nous n'avions pas l'audace de vouloir dévoiler cette origine secrète de la création, nous nous aspirons à nous en rapprocher le plus possible.⁴⁸⁴ »

Cette phrase nous rappelle le héros tragique de Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Lorsque le héros tragique risque sa vie pour aller à la découverte du mystère de la vie, pour aller chercher le sens de la vie, il finit par accéder à la folie ou au suicide, les thèmes préférés des romantiques. Pour découvrir le dionysiaque, il nous le présente couverte d'un voile apollinien. Mais la nouveauté c'est de l'ordre de l'événement. Chercher l'origine c'est une illusion. La création c'est l'invention du nouveau, une expérimentation, comme un devenir dans l'acte de création. Mais cela comporte toujours un danger.

⁴⁸³ ENI2, P. 254 .

⁴⁸⁴ ENI2, P. 254

Deleuze emprunte à Malraux le thème de la fonction de l'art, c'est-à-dire la création comme résistance, un acte de résistance : « Malraux dit une chose très simple sur l'art, il dit : c'est la seule chose qui résiste à la mort.⁴⁸⁵ » Même si toute œuvre d'art ne peut pas être considérée comme un acte de résistance « pourtant, d'une certaine manière, elle l'est (...) seul l'acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art, soit sous la forme d'une lutte des hommes.⁴⁸⁶ » Mais l'œuvre d'art n'est pas une résistance contre la mort dans le sens étroit du mot. Elle résiste contre toutes sortes de morts : dans l'opinion ou les clichés, c'est ce qui résiste, mais ce n'est pas la seule chose qui résiste. D'où le rapport tellement étroit entre l'acte de résistance et l'œuvre d'art. C'est ce qui relie l'œuvre d'art à la lutte des hommes, dans la résistance.

Cette conception de la création nous la trouvons chez Bergson. La création telle que Bergson la conçoit est un défi à l'intelligence (comme habitude) : elle est une invention, pas encore découverte. En fait, on pourrait résumer la thèse de *l'Evolution Créatrice* ainsi : la vie, telle qu'elle se présente dans notre expérience, ne renvoie pas seulement à une création « transcendante », à une création « immanente » et pure, mais à une création limitée ou « finie », qui rencontre en outre des obstacles même tels qu'ils la renversent dans une direction absolument opposée et qui la rendent presque impossible à concevoir. La création est contraire à la découverte. La découverte postule une existence cachée ; il y a une continuité entre l'avant et l'après. L'origine de la nouveauté ne se trouve pas dans le passé, même pas à l'état rudimentaire. Dire que les origines de la nouvelle création existent dans une autre création dans le passé, n'est que le fruit de l'habitude, c'est un acte rétroactif. Bergson nous donne l'exemple du romantisme, dès qu'il a existé, on s'est mis à chercher ses éléments dans le classicisme : « A toute affirmation vraie nous attribuons un effet rétroactif que ce soit dans l'art ou la Nature. En fait, ces côtés dans le passé et le futur, n'existeront comme côté que lorsque notre attention l'a isolé, et l'a créé. C'est pourquoi nous cherchons des aspects romantiques chez les classiques, mais l'aspect romantique du classicisme n'est dégagé que par l'effet rétroactif du romantisme une fois apparu.⁴⁸⁷ » Ce que critique Bergson, c'est que lorsque nous cherchons l'origine du romantisme dans le passé, nous en enlevons son

⁴⁸⁵ DELEUZE G., *Qu'est-ce que l'acte de création ?*,

⁴⁸⁶ DELEUZE G., *Qu'est-ce que l'acte de création ?*

⁴⁸⁷ *MP*, p.16

côté nouveau, comme s'il était toujours là quelque part et ne pas une irruption du nouveau. L'invention donne existence à ce qui ne l'était pas, c'est l'imprévisible nouveauté. La création n'est pas un acte fait au préalable, c'est un acte toujours en cours, et surtout à reprendre, en vue de sa retombée possible, de sa perte ou de sa destruction. Bergson dans *L'Evolution créatrice*, dont l'objet premier est l'évolution et la vie, considère l'évolution comme création. Elle n'est absolument pas le fait d'un sujet transcendant, mais au contraire elle est immanente à l'évolution : « Le mystère répandu sur l'existence de l'univers vient pour une forte part, en effet, de ce que nous voulons que la genèse s'en soit fait d'un seul coup, ou bien alors que toute matière soit éternelle.⁴⁸⁸ » Bergson pense que ceci est contradictoire avec l'idée de création, qui implique l'idée de nouveauté, de surgissement, d'imprévu dans l'expérience même. C'est cette création là que Bergson fait ressortir dans le vivant en général. Certes l'idée qu'il y aurait un principe, dans la vie, temporel et conscient, peut paraître effectivement périmée. Mais c'est plutôt l'idée que la vie est émergence, qu'elle est une histoire, qu'elle n'est que transformation. Pour Bergson, la nouveauté radicale est l'essence de la durée qui la fait se distinguer d'un arrangement du préexistant⁴⁸⁹. La durée est envisagée comme évolution créatrice.

C'est une réalité qui ne relève pas d'une explication rationnelle. La création n'est pas intelligence mais expérience. L'art, comme la philosophie et la science, est création. Deleuze critique l'opinion répandue définissant la philosophie à partir de la fonction de réflexion. La philosophie n'est pas réflexion mais création. Elle crée des concepts. Deleuze développe le concept de la création comme une invention, comme faire quelque chose d'absolument nouveau. C'est sur ce point que la philosophie et la science rejoignent l'art. Elle n'est pas information, elle n'est pas un instrument de communication, mais une contre-information comme résistance, comme une résistance qui est à la recherche d'un peuple.

4-Le peuple à venir

L'art et la philosophie se rejoignent pour Deleuze, c'est la constitution d'une terre et d'un peuple qui manque au créateur, comme corrélat de la création. Le peuple renvoie à la minorité, car un devenir est par nature ce qui se soustrait

⁴⁸⁸ BERGSON H., *L'Evolution créatrice*, éd. Quadrige PUF, 11^e édit., 2008, p. 241.

⁴⁸⁹ MP, p13

toujours à la majorité. Il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse appel à un peuple qui n'existe pas encore. Le rapport le plus étroit et le plus mystérieux pour Deleuze, c'est exactement « ce que Paul Klee voulait dire quand il disait “Vous savez, le peuple manque”.⁴⁹⁰ » Le peuple manque et en même temps, il ne manque pas. Le peuple manque, cela veut dire qu'il n'est pas clair et il ne le sera jamais : « Nous en avons trouvé les parties, mais pas encore l'ensemble. Il nous manque cette dernière force. Faute d'un peuple qui nous porte. Nous cherchons ce soutien populaire ; nous avons commencé, au “Bauhaus”, avec une communauté à laquelle nous donnons tout ce que nous avons. Nous ne pouvons faire plus.⁴⁹¹ »

5-Résumé et horizon : l'esthétique nomade

1- Selon Rancière Deleuze aurait refusé radicalement l'esthétique traditionnelle comme savoir sur les œuvres basé sur la thèse suivant laquelle l'œuvre constitue une partie d'un tout, comme organicité, pour la transformer en un mode de pensée qui se développe à propos des œuvres et qui les prend à témoin. L'œuvre comme fragmentaire, comme vie non organique, pourrait être priver de totalité et d'organicité. La nouvelle conception de l'œuvre, dans l'esthétique nomade, comme capture de forces qui existe en soi, qui exclut tout savoir, peut être pensée uniquement à partir d'une conception de la sensation pure, élever ainsi la puissance de l'œuvre à celle d'un sensible pur, d'un sensible a-signifiant et a subjective. Ainsi, l'approche de l'art chez Deleuze devrait, selon Rancière, dissoudre les catégories, non seulement de la philosophie de l'art en tant qu'ontologie de l'objet créé, mais aussi de l'esthétique en tant que théorie de l'expérience de ces objets. L'esthétique chez Deleuze, est une pensée de l' « *aisthesis* ». Une ontologie de la réception pure de l'œuvre. Gilles Deleuze appellera cette nouvelle esthétique « apodictique » qui démontre et ne raconte pas d'histoire. L'artiste est un architecte de l'espace des événements, un ingénieur, il sculpte le virtuel⁴⁹².

Mais Deleuze ne veut pas nier toutes possibilités d'une construction théorique du sensible. Il l'a conditionne à une fusion entre les deux esthétique. L'esthétique nomade se propose d'accomplir la tâche de dépasser une dualité déchirante dont

⁴⁹⁰ DELEUZE G., *Qu'est-ce que l'acte de création ?*

⁴⁹¹ TAM, p. 33.

⁴⁹² RANCIERE J., « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? » dans *Deleuze, Une vie Philosophique*, (dir.) E. Alliez P. 526-536.

souffre l'esthétique. Cette dualité, scission, a été causée, selon Deleuze, par la proposition des concepts élémentaires de la représentation comme catégories esthétiques, qui présume ainsi d'établir les conditions générales de toutes les expériences esthétiques, mais sont tellement larges pour le réel qu'elles englobent toutes les expériences possibles sans aucune considération de l'œuvre d'art réelle. Cette dualité s'est manifestée d'une part par une théorie de la sensibilité comme forme de l'expérience possible qui retient du réel que sa conformité à l'expérience possible; d'autre part la théorie de l'art comme réflexion de l'expérience réelle. Ce que Deleuze reproche à la représentation, c'est d'en rester à la forme d'identité, sous le double rapport de la chose vue et du sujet voyant. Pour que les deux sens de l'esthétique se rejoignent, tout doit changer lorsque nous déterminons des conditions de l'expérience réelle, qui ne sont pas plus large que le conditionné, et qui diffèrent en nature des catégories : les deux sens de l'esthétique se confondent, au point que l'être sensible se révèle dans l'œuvre d'art, en même temps que l'œuvre d'art apparaît comme expérimentation : « Il faut que les conditions de l'expérience en général deviennent elles-mêmes conditions de l'expérience réelle ; l'œuvre d'art, de son côté, apparaît alors réellement comme expérimentation.⁴⁹³ » Se réunissant ainsi les conditions de l'expérience réelle et les structures de l'œuvre d'art : divergence de séries, décentrage de cercles, constitution du chaos qui les comprend, résonance interne et mouvement d'amplitude, agression des simulacres. Quand l'œuvre d'art moderne, au contraire, développe ses séries permutantes et ses structures circulaires, elle indique à la philosophie un chemin qui conduit à l'abandon de la représentation. Il ne suffit pas de multiplier les perspectives pour faire du perspectivisme. Il faut qu'à chaque perspective ou point de vue corresponde une œuvre autonome, ayant un sens suffisant : ce qui compte c'est la divergence des séries, le décentrement des cercles, le « monstre ». L'ensemble des cercles et des séries est donc un chaos informel, l'identité de la chose lue se dissout, comme l'identité du sujet lisant⁴⁹⁴. De tels systèmes, constitués par la mise en communication d'éléments disparates ou séries hétérogènes, sont fort ordinaires en un sens. Le signal est une structure dans laquelle se répartissent des différences de potentiel, et qui assure la communication des disparates ; le signe est ce qui figure entre les deux niveaux de bordure, entre les deux séries communicantes.

⁴⁹³ Deleuze, *Logique du Sens* p.300

⁴⁹⁴ DR. P94

2- Une esthétique nomade se définit par l'espace dynamique qu'elle crée. C'est de l'ordre de la géographie. Elle a pour caractéristique fondamentale une nouvelle conception de l'espace, une nouvelle distribution dans l'espace, un nouveau rapport à l'espace. C'est un autre mode de spatialisation, une nouvelle manière d'être dans l'espace. Dans cet espace nomade, l'espace local est absolu, le strié est traversé par le lisse, et le statique est toujours bouleversé, bousculé et mis en vibration par le dynamique. Ce n'est pas un espace dimensionnel mais directionnel, il n'y a que des vecteurs, orientations et des tendances. L'espace n'est pas habité par les formes mais par les Figures, les heccités ou les structures linéaires, les points d'inflexion, les plis. Ce qui caractérise cet espace c'est sa distribution nomade qui définit un espace de perception haptique, de vision rapprochée et tactile, un espace du corps sans organes, du milieu, du trajet. Il n'a ni passé ni avenir, c'est un espace des devenirs : devenir-femme, devenir-animal, devenir-cheval. C'est un espace de promenade dans la ville ou la nature, dans lequel les lieux ont de multiples entrées et sorties qui changent à chaque fois. Les trajets ne sont pas définis au préalable. Une promenade est un parcours nomade dans un espace lisse. La promenade est comme une expérimentation, une vie. C'est un espace de voyage (*Kleist*), qui se distingue par le rôle respectivement du point, de la ligne et de l'espace. C'est voyager dans le lisse, un espace lisse d'expérimentation et d'amnésie. C'est tout un devenir. Il y a dans cet espace des points, des lignes et des volumes, mais les points dans l'espace nomade sont subordonnés au trajet, au mouvement. Dans cet espace nomade, cette anarchie couronnée, les éléments ne sont pas des formes ou des images, mais des événements, des heccités. Ce sont des Figures, des formes floues ou vagues, en perpétuel devenir, des mises en forme : *Gestaltung*.

3- Ce n'est absolument pas en recourant à des notions comme la forme, l'image, le style, l'expression, le code ou l'époque, qui risquent toujours de réduire l'œuvre aux fonctions traditionnelles de la représentation et du langage, que l'esthétique nomade aborde l'œuvre d'art. L'esthétique nomade cherche à remplacer le couple matière-forme, la forme variation et le fond indifférencié, indéterminé, par la ligne abstraite sans fond, qui dissout les matières et défait les modelés. L'esthétique nomade renvoie à un concept clé, à la ligne nomade. C'est une ligne abstraite, virtuelle, infinie, un devenir, un mouvement et non une essence (forme, image). La ligne est une opération, une fonction et non une essence ; elle est un

processus, un chemin et non un objectif ou une fin. C'est une ligne courbe, qui ne cesse de créer des plis, des événements. La ligne nomade va à l'infini comme « le trait du baroque, c'est le pli qui va à l'infini⁴⁹⁵ ». Elle n'a ni commencement ni fin. La ligne est simple et univoque, elle se distingue du fond sans que le fond ne s'en distingue. Elle ne fait pas contour. Elle est en rapport de frottement avec le chaos, comme un espace de sable ou du feutre. La ligne est un mouvement, une durée, une différence, comme l'essence de l'être, un perpétuel devenir. C'est la ligne même de la pensée, « ligne de sorcière », c'est la ligne du Dehors chez Foucault et Blanchot. C'est le recours à un concept clé, un concept opératoire, à une fonction opératoire, la ligne nomade, qui permet de considérer cette nouvelle esthétique nomade. Pourquoi la ligne ? Parce qu'elle crée un espace sans fond, ou plutôt un espace dans lequel le fond ne se distingue pas de la surface, de la ligne, parce que la Figure est à la fois la « forme » et le « fond », ou comme dit Klee, l'unité du phénomène et de la fonction, c'est un est un matériau-force. Elle dépasse l'essentialisation de l'image ou de la forme comme principe de l'art (pictural). L'image ou la forme ne sont plus les principes de l'art, mais elles sont l'effet d'une certaine actualisation de la ligne comme mouvement et devenir. L'art nomade combine la force au matériau, c'est le matériau-force : « C'est le couple matériau-force qui, dans le Baroque, remplace la matière et la forme (les forces primitives étant celles de l'âme).⁴⁹⁶ » La ligne crée un espace représenté par la texture d'un feutre, un tapis ou une surface de sable dans lesquels les Figures apparaissent suite au pliage, au gré du vent. C'est ce qui est plus lointain que le monde extérieur, mais aussi ce qui est plus proche que le monde intérieur. La pensée vient du Dehors et elle y retourne, elle consiste à l'affronter.

4- L'artiste n'est pas une source de signification, un sujet ; et le spectateur n'est pas un récepteur ou un décodeur. C'est une ligne de devenir, qui réduit ou même annule, par son opération, l'espace qui sépare le monde et le sujet, elle permet au sujet de joindre le mouvement total de l'existence. L'art, ou plutôt l'œuvre d'art, c'est le lieu de la vérité en tant que devenir, mouvement. L'art nomade pose l'art comme une relation avec l'essence de l'Etre en tant qu'éternel retour et chaos originel. Elle se débarrasse des notions de beauté, laideur, expression, forme, image, signification et sens. Ce qui différencie l'esthétique nomade des autres esthétiques traditionnelles, c'est d'abord qu'elle met fin à la substantialisation des ces trois

⁴⁹⁵ *Le Pli*, p. 5.

⁴⁹⁶ *Le Pli*, p. 50

éléments : le moi (l'artiste, le spectateur), le monde (la vérité) et l'œuvre (l'art). Elle établit un nouveau rapport structurel entre eux. Cependant ces éléments ne sont pas des substances, ce sont des multiplicités, des heccétés et des fonctions. Il n'y a pas d'un côté l'artiste et d'un autre côté la vérité et l'œuvre, mais une multiplicité, un devenir artiste par rapport à l'œuvre, à l'exercice artistique et au monde. L'œuvre est alors comprise comme une multiplicité, le monde ou la vérité comme devenir. C'est une esthétique sérielle, de séries divergentes. Il s'agit de l'univocité de l'Etre : il n'y a plus d'intérieur et d'extérieur, de haut et de bas, l'art ne reflète plus une vérité extérieure ou intérieure, elle est elle-même la vérité comme devenir. L'œuvre d'art n'est pas le reflet d'un monde transcendantal ou d'une nature face à l'homme. L'œuvre nomade n'a pas de fenêtre. Elle est comme une monade qui tire ses principes d'elle-même. La monade inclut, chez Leibniz, son monde, cependant elle en exprime ou en éclaire une partie seulement. C'est une pièce intérieure baroque : elle n'a pas de fenêtre donnant sur un extérieur, et la lumière ne vient pas directement de l'extérieur. L'œuvre nomade crée son monde.

5- La distribution nomadique de l'espace ne se reconnaît pas dans le clivage représentatif, abstrait ou figural. Toutefois il s'agit d'un espace abstrait à l'origine, et l'abstraction et la figuration en sont les effets. Cette esthétique nomade dépasse les normes traditionnelles de clivage, devenues aujourd'hui moyens principaux de classification entre la figuration et l'abstraction. En revanche, elle pose autrement le problème de la représentation, ce qui permet de mettre fin à la hiérarchisation de valeurs entre les deux pôles, l'abstrait et le figuratif. Car la figuration et l'abstraction sont une conséquence, un résultat qui vient de certaines caractéristiques de la ligne.

6- L'esthétique nomade assigne à l'œuvre d'art, en tant qu'événement, la fonction d'établir un lien avec le chaos, une capture des forces de la vie. L'œuvre ne précède pas l'acte de création, elle ne renvoie à aucun modèle préétabli, elle est totalement expérimentale. L'œuvre est un lieu de capture de forces, de l'énergie. Elle a pour fonction de nous porter jusqu'aux limites de ce chaos, d'aller vers la catastrophe, l'hystérie et le désert. Dans l'expérience esthétique nomade on devient autre, on devient animal, imperceptible on devient chaos. La ligne nomade est une force immense qui opère dans un espace infinitésimal afin de capter les forces non sonores, non visibles, non pensables et d'ouvrir sur les forces cosmiques. Le concept

de la ligne renvoie à un espace plastique du devenir absolu, par lequel le sujet, comme ligne ou mouvement, peut s'ouvrir sur un espace dynamique, le chaos. C'est un espace cosmique. S'il y a un âge moderne, c'est, bien sûr, celui du cosmique, et c'est pourquoi, d'après Deleuze, Klee qui se déclare anti-faustien. Mais ces forces cosmiques n'ont rien à voir avec la métaphysique ou le romantisme : « ce n'est pas hégélien, ce n'est pas de l'Esprit absolu », dit Deleuze, « Et pourtant c'est, ce devrait être de la technique, rien que de la technique ».

7- L'art selon l'esthétique nomade est une expérimentation créatrice, un devenir, et elle a un rapport avec le devenir. Ce n'est ni le modèle réel ou imaginaire, ni l'artiste, ni le spectateur, c'est l'acte de la création même, l'expérience de la création qui est essentielle. C'est le chemin, comme dit Klee, et non le but qui est essentiel. Ce qui en résulte c'est que l'œuvre d'art devient un monument, dans le sens où il existe en soi et ne dépend pas d'autre chose pour exister.

En résumé, dans l'esthétique nomade il n'y a plus de dichotomies classiques. Il n'y a plus de sujet ou d'objet, encore moins de forme ou de contenu. Il n'y a plus d'image qui se définit par rapport à une réalité. Il n'y a plus ni extérieur ni intérieur. Il n'y a plus un artiste qui octroie à l'œuvre sa signification ou un spectateur passif qui reçoit les expressions d'une œuvre d'art. Il y a un devenir, une ligne qui trace dans ce mouvement les formes, les sujets, les objets, les affects et les formations. C'est une esthétique nomade. S'il est permis de parler d'une tâche, on peut définir la tâche de Deleuze et de Klee comme une façon de rendre la philosophie et la peinture à l'image de la Vie. C'est une esthétique de la ligne, du devenir, du chaos, de la force, qui ne renvoie pas à la forme ou à un style, ne fait pas de distinction entre figuratif et abstrait, ne renvoie pas à un extérieur ou à un intérieur, au monde ou au sujet. Elle ne procède pas comme la langue, elle est un signifiant sans signifié, un signe. C'est une esthétique de l'expérience.

Foucault a cette fameuse déclaration : « un jour peut-être, le siècle sera deleuzien. » Une remarque dont il faudrait tirer les conséquences maximales. Dans l'art, le siècle a été marqué par l'esprit de Klee, et il le restera encore pour longtemps. Car comme dit Herbert Read, Klee « fut sans doute l'intelligence la plus grande de toute l'époque moderne. » Nous pouvons dire de Klee et de Deleuze, de la même façon dont Deleuze parle de Nietzsche et de Spinoza, qu'ils « sont des philosophes dont la puissance critique et destructrice est inégalable, mais cette

puissance jaillit toujours d'une affirmation, d'une joie, d'une exigence de la vie contre ceux qui la mutilent et la mortifient.⁴⁹⁷ »

⁴⁹⁷ *L'Ile déserte et autres textes*, on relit un entretien avec Jeannette Colombel (*La Quinzaine littéraire*, 1^{er} mars 1969)

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre de Deleuze

Hum, sa Vie, son Œuvre, Paris, P.U.F., 1952 (avec André Cresson)

Empirisme et subjectivité. Paris, PUF, 1953.

Nietzsche et la philosophie. Paris, PUF, 1962.

La Philosophie critique de Kant. Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1963.
Réédition en 1997.)

Marcel Proust et les signes. Paris, PUF, 1964. (édition augmentée, 1970 et 1973)

Nietzsche. Paris, PUF, 1965.

Le Bergsonisme. Paris, PUF, 1966.

Présentation de Sacher-Masoch., Paris, Éd. de Minuit, 1967.

Spinoza et le problème de l'expression. Paris, Éd. de Minuit, 1968.

Différence et répétition, Paris, PUF, 1968.

Logique du sens, Paris, Éd. de Minuit, 1969.

L'anti-Œdipe (avec Félix Guattari), Paris, Éd. de Minuit, 1972.

Kafka - Pour une littérature mineure (avec Félix Guattari), Paris, Éd. de Minuit, 1975.

Rhizome (avec Félix Guattari). Paris, Éd. de Minuit, 1976.

Dialogues (avec Claire Parnet). Paris, Flammarion, 1977.

Superpositions (avec Carmelo Bene). Paris, Éd. de Minuit, 1979.

Mille plateaux (avec Félix Guattari). Paris, Éd. de Minuit, 1980.

Spinoza - Philosophie pratique, Paris, Éd. de Minuit, 1981.

Francis Bacon : logique de la sensation (2 vol.). Paris, Éd. de La Différence, 1981.

Cinéma 1 - L'image-mouvement, Paris, Éd. de Minuit, 1983.

Cinéma 2 - L'image-temps. Paris, Éd. de Minuit, 1985

Foucault, Paris, Minuit, 1986

Le Pli, Leibniz et le Baroque, Paris, Minuit, 1988

Périclès et Verdi, Paris Minuit, 1988

Pourparlers, Paris, Minuit, 1990

Qu'est-ce que la philosophie ? , (avec Felix Guattari). Paris : Minuit, 1991

L'Epuisé, Post-face à Samuel Beckett, Quad, Paris : Minuit, 1992.

Critique et Clinique, Paris, Minuit, 1993.

L'île Déserte et Autres Textes. Textes et entretiens 1953-1974, (édition de David Lapoujade), Paris, Minuit, 2002.

Deux régimes de fous, Textes et entretiens, 1975-1995, édition préparé par David Lapoujade, éd. de Minuit, Paris, 2003

Gilles Deleuze, Les Intellectuels et le pouvoir, entretien Michel Foucault et Gilles Deleuze, recueilli par Catherine Clément, in *Gilles Deleuze*, collectif éditions inculte, 2005, p. 25

Articles et entretiens

Magazine littéraire n° 257, septembre 1988, entretien avec R. B. et F. O.

« Sed Perseverare Diabolicum », *L'Arc*, N° 49, « Deleuze », 1972, pp.23-24

« Les Intellectuels et le Pouvoir », *l'ARC*, N° 49, « Deleuze », 1972, pp.23-24

« pourquoi en être arrivé là ? »(interview avec J.P.Gene), *Libération*, 17 mars, 1980, p.4, (avec François Chatelet).

« Pour une Commission d'Enquête » ,) *Libération*, 17 mars, 1980, p.4, (avec François Chatelet ET Jean-François Lyotard).

« Foucault, Historien du Présent », *Magazine Littéraire*, N° 257, Septembre 1988, pp.51-52.

« Désir et Plaisir », *Magazine Littéraire*, N° 325, octobre 1994, pp.59-65.

« L'immanence une vie... » *Philosophie*, N°47 , 1995, pp.3-7

Support Audio et vidéo

L'Abécédaire de Gilles Deleuze, discussions filmées en 1988 avec Claire Parnet. Produit et réalisé par Pierre-Andre Boutang. Version DVD, 3 vol., Paris, éditions Montparnasse, 2004.

Site internet :

Cours et conférence de Deleuze, site (www.vebdeleuze.com)

SUR DELEUZE

ALLIEZ Eric, *La signature du Monde*, Paris, éd. Du Cerf 1994.

ALLIEZ Eric, « Deleuze, Philosophie Pratique », dans Gilles Deleuze. *Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro- S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, éd. Par Eric Alliez, Le Plessis/ Robinson, Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp.243-265

ALLIEZ Eric, « Sur la Philosophie de Gilles Deleuze : une entrée en Matière », Rue Descartes, « Deleuze. Immanence de Vie », N°20, Mai 1998, pp. 49-57

ANTONIOLI Manola, *Deleuze et l'Histoire de la philosophie (ou de la philosophie comme science fiction)* Paris, Kimé, 1999.

ANTONIOLI Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Pari, L'Harmattan, 2003.

BADIOU Alain. *Deleuze. La clameur de l'être*. Paris, Hachette, 1997.

BUCCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voire, une esthétique du virtuel*, Paris Galilée 2002.

BUYDENS Mireille., *Sahara l'esthétique de Gilles Deleuze*, Librairie philosophique, J. VRIN « Pour Demain », 1990.

CRESSOLE Michel, *Deleuze*, Paris, éd. Universitaires, 1973.

LAPOUJADE David, « Du Champ Transcendantal au nomadisme Ouvrier. William James », dans Deleuze. *Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro- S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, éd. Par Eric Alliez, Le Plessis/ Robinson, Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp.265-275.

LECLERC Stefan, *la réception posthume de l'œuvre de Gilles Deleuze*

JAMESON Frédéric, « Les Dualismes Aujourd'hui », dans Deleuze. *Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro- S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, éd. Par Eric Alliez, Le Plessis/ Robinson, Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp.337-390.

MARTIN Jean-Clet, *La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, éditions Payot et Rivages, 1993. (Lettre-préface de Gilles Deleuze)

MONTEBELLO Pierre, *Deleuze*, éd. Vrin, paris 2008

NANCY Jean-Luc, « Pli Deleuzien de la Pensée », dans *Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro- S. Paulo*, 10-14 Juin, 1996, édi. Par Eric Alliez, Le Plessis/ Robinson, Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp.115-125.

PINHAS, Richard, *Les Larmes de Nietzsche. Deleuze et la Musique*, Paris, Flammarion, 2001.

POMOBO NABAIS Catarina , *L'esthétique en tant que philosophie de la nature*, thèse, Paris VIII. sous la direction de Rancière J., 2006,

PRADO Bento Jr., « Sur le Plan d'Immanence », dans *Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro- S. Paulo*, 10-14 Juin, 1996, éd. Par Eric Alliez, Le Plessis/ Robinson, Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 305-323.

PROUST François, « La ligne de Résistance », Rue Descartes, « *Deleuze. Immanence de Vie* », N°20, Mai 1998, pp.35-48

RANCIERE Jaques, « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? » dans *Deleuze, Une vie Philosophique*, (dir.) E. Alliez P. 526-536.

SAUVIGNARGUES Anne, *Deleuze et l'art*, Ed. P.U.F., –Lignes d'art 2005 novembre.

SCHERER René, *Regards sur Deleuze*, Paris, Kimé, 1998.

STENGERS, Isabelle, « Entre Collègues et Amis », dans *Gilles Deleuze*, éd. Par Pierre.

VERSTRAETEN et Isabelle STENGERS, Paris, Vrin, 1998 PP.155-174

VERSTRATEN Pierre, « De l'Image de la Pensée à la Pensée sans image », dans *l'Image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, éd. Verin, par Thierry Lenain, Paris, 1998.

VIDAL Eduardo, « Hétérogénéité-Deleuze-Lacan », dans *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro- S. Paulo*, 10-14 Juin, 1996, éd. Par Eric Alliez, Le Plessis/ Robinson, Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp.459-510.

VILLANI Arnaud, « Deleuze et l'Anomalie Métaphysique », dans *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro- S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, édi. Par Eric Alliez, Le Plessis/ Robinson, Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp.43-54

VILLANI Arnaud, « De l'esthétique à l'esthétique : Deleuze et la question de l'art, » in *Gilles Deleuze, Héritage Philosophique*. Dans Beaulieu Alain, *Gilles Deleuze, Héritage Philosophique*,

ZOURABICHVILI François, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, éd. Ellipse, 2003.

ZOURABICHVILI François, *Deleuze. Une Philosophie de l'évènement*, Paris, P.U.F., 1994

Principaux écrits de Klee

Paul Klee. *Journal*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, éditions, Bernad Grasset, Paris 1959. *Tagebücher von Paul Klee, 1898-1918* (Cologne, 1957)

Lettres d'Italie, édit Tours. 2002

Théorie d'art moderne, édition et traduction établies par Pierre-Henri Gonthier, éd. Denoël, Paris, 1985, p. 27.

Cours de Bauhaus Weimar 1921-1922m Contributions à la théorie de la forme picturale. éditions Paris F. Hazan 2004

Lettres de l'époque de Bauhause 1920-1931, édition Tours, Ferrago Paris : L. Scheer 2004

Ecrits sur l'art, Histoire naturelle infinie, textes recueillis et annotés par Jurg Spiller ; traduction française de Sylvie Girard éditions Paris : Dessin et Tora 1977p

Ecrits sur l'art, pensée créatrice, textes assemblés et annotés par Jurg Spiller, traduction française de Sylvie Girard, volume 1, éd. Dessin et Tora, Paris, 1973.

Über die moderne Kunst (Berne, 1945).Traduction. française dans : *Paul Klee par lui-même et par son fils Félix Klee*, les Libraires associés, 1963.

Le Temps des inventions, lettres 1903-1905 édition Tours, Farrago 2005.

Catalogues d'expositions

Marionnettes, sculptures, reliefs, masques, théâtre, édition : Neuchâtel, Galerie suisse de Paris 1979,

Klee, exposition, éditions Martigny, Fernand Pierre Giannada. 1985, p259.

Paul Klee 1879-1940, exposition, éditeurs Saint-Etienne : Musée d'Art Moderne 1988,

Paul Klee et la nature de l'art, une dévotion aux petits choses, expositions Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, 26 mars 20 juin 2004, éditions Paris F Hazan, Strasbourg : Musée de Strasbourg 2004-

Le néo-impressionnisme de Seurat à Paul Klee, expositions, musée d'Orsay du 14 mars à 10 juillet 2005. éditions : Réunions des musées nationaux 2005.

Paul Klee, le théâtre de la vie, exposition, Bruxelles, palais des Beaux-arts, 1^{er} mars-11 mai 2008. éditeurs Bruxelles, acte sud 2008

4-SUR KLEE

BONFAND Alain, *L'Ombre de la nuit : la Mélancolie et l'angoisse dans les œuvres de Marion Sironi et de Paul Klee entre 1933 et 1940*. Paris 2^{ème} édition 2005. 212 p

BONFAND Alain, *Paul Klee. Le geste en sursis*, Paris, Hachette littéraire, 2008 94 P.

BONFAND Alain, *Paul Klee l'œil en trop*, avant propos de Jean-Luc Marion, Paris éditions de la Différence 2008, 287p

BOULEZ Pierre, *Le Pays fertile, Paul Klee*, Paris 2008, Gallimard nouvelle édition.

CHALUMEAU , Jean-Luc, *Klee: 1879-1940*, éd. Paris Cercle d'Art, 2005.

CARPELA N. Bo, *Le titre du tableau peint par Klee, Poème en rose*, édition Montpellier édit Grèges 2007.

DUVIGNARD Jean , *Klee en Tunisie*, éd. Tunis, Cérés 1980.

EIZYKMAN Boris, *Balançoire (des mondes) introduction à l'analyse des images*, Montréal, Balzac-le Goriot 1997.

FERRIER, Jean-Louis , *Paul Klee*, éditions Paris, Terrail 1998 207 p.

FRONTISI, Claude, Klee, « *Anatomie d'Aphrodite* » le Polyptique, démembré, éditions Paris A. Biro 1990.

GEELHAR, Christian, Klee, *Dessins*, Editions Paris, Du Chêne 1975 221 p.

GEELHAR, Christian, *Paul Klee et le Bauhaus* éd. , Bibliothèque des Arts, Neuchâtel Paris, 1972.

GROHMANN, Will, *Paul Klee*, traduit de l'allemand par Lucienne Netler, Paris, éditions Cercle d'Art 1968

MROCZKOWSKI, Stéphane, *Paul Klee, temps du Peintre : avec Mondrian, Soulages, Chillida Stella*, édition : Paris, Budapest, Torino, l'Harmattan 2002, 144 p.

MROCKOWKI Stéphane, *Paul Klee [temps du peintre] avec Mondrian, Soulages, Chillida, Stella*, Paris, L'Harmattan, 2002.

NAUBERT-RISER Constance, *La création chez Paul Klee, étude de la relation Théorie-praxis de 1900-1924* / éditions 1978 Klincksieck Paris de l'université d'Ottawa.

THURLEMANN Félix, *Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures*, éditions l'âge de l'Homme 1982 Suisse, Lausanne.

Klee et la musique, Paris, édit du Centre Pompidou 1985 98 p.

Autres supports :

www.paulkleezentrum.ch

AUTRES.

ARISTOTE, *De l'âme*, établi par A. Jannone, traduction et notes de E. Barbotin, Gallimard 1994.

BERGSON, H. *La Pensée et le Mouvant*, Essais et Conférences, éditions PUF/Quadrige, Paris 15éditions 2006.

BERGSON, H., *Durée et simultanéité, à propos de la théorie d'Einstein*, 3^{ème} éditions PUF/Quadrige, Paris, 2007.

BERGSON, H., *L'Evolution créatrice*, éd. Quadrige PUF, 11^e édit., 2008.

BLOESSE, Georges, *Voix, Regard, Espace dans l'art expressionniste*. Ed. L'Harmattan, Paris, 1998.

CHATEAU, Dominique, *La Question de la question de l'art, Note sur l'esthétique analytique (Danto, Goodman et quels autres)*, éd. Presses Universitaires de Vincennes, Paris.

CHATEAU, Dominique, *Qu'est-ce que l'art ?* , éd. L'Harmattan, Paris, 2000.

FOUCAULT Michel, *ceci n'est pas une pipe*, Paris, éditions Fata Morgana 1986

FOUCAULT Michel, *Archéologie du Savoir*, Gallimard, 1969.

GOTHE, *La métamorphose des plaintes*, Paris, Triades, 1975.

HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui mène nulle part*, traduit de l'Allemand par Wolfgang Brokmeir, éditions Gallimard, tel. 1962. nouvelle édition 1980.

HEIDEGGER, Martin, Nietzsche, traduction P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1971. 2 volumes.

JIMENEZ, M., *Qu'est-ce que l'esthétique*, Gallimard, 1997.

KANDINSKY, V., expositions, publication centre Pompidou, Paris 2009,

KANDINSKY, V., *Regards sur le passé et autres textes*, Hermann, 1974, Paris,.

KANT, E., *Critique de la Faculté de Juger*, traduction et présentation par Alain Renault, Paris, éd. Flammarion, 1995.

LACAN, Jacques, *Du regard*, séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* 1964, Paris, Seuil, 1973

LYOTARD, J.- F., *Discours, Figure*, éd. Klincksieck, Paris, 1971

MARC Franz, *Ecrits et correspondance* , Paris ; école nationale Supérieure des Beaux Arts-2007 515 p.

MALDINEY Henri, *Regard, Parole et Espace* , Editions de L'âge de l'Homme, Lausanne 1973 2^{ème} édit.

MALDINEY Henri, *Art et Existence*, Paris, Klincksieck, 1985, 244.p

MALDINEY Henri, *L'art, l'éclaire de l'être*, Comp'act : diff. Distique 1993.

NIETZSCHE F., *La Naissance de la tragédie, enfantée par l'esprit de la musique*, établi par Giorgio Colli et Mezzino Montinari, traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard,

NIETZSCHE F., *Crépuscule des idoles*, établi par Giorgio Colli et Mezzino Montinari, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Gallimard 1974.

NIETZSCHE F., *La Volonté de puissance*, texte établi par Friedrich Wurzbach, traduit par Geneviève BIANQUIS, Paris, Gallimard, 1995

NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Georges Arthur Goldschmidt, paris, librairie générale, 1983

PANOFSKY, Erwin, *Idéa, Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* ; éditions Gallimard, Paris 1989 284 P.

PLATON, *République*. Traduction et notes par R. BACCOU, éd. Garnier-Flammarion, Paris, 1966.

ROQUE G., *Art et science de la couleur*, éd. Gallimard, Paris, 2009.

SERRES, P., *Kandinsky, philosophe de l'abstraction*, éd. Albert Skira, Genève, 1995.

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire Esthétique*, Editions Presse Universitaire de France (PUF), Paris 1990.

SCHAEFFER , Jean-Marie, *L'Art de l'Âge Moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècles à nos jours*. Gallimard/nrf essais 1992.

SHERRINGHAM M., *introduction à la l'esthétique philosophique*, Paris, Ed. Payot, 1992,

SPINOZA, *Œuvres*, Traduction, notices et notes par Charles Appuhn, éditions Garnier-Flammarion, Paris, 1964.

SRING J., *Jackson Pollock*, traduction de Christiane Piot, éd. de la Martinière, Paris, 1998

WORRINGER , Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung, Contribution à la psychologie du style*, présentation Dora Vallier, traduit par Emmanuel Martineau, édition Klincksieck 1978.

WORRINGER, Wilhelm, *L'art Gothique*, Traduction D. Decourdemanche, Paris Gallimard 1967.

THEVOZ, Michel, DUBUFFET , éditions Skira, Grnève 1986.

WOLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*. Traduit par Claire et Marcel Raymonel, édit. Borionne 1984.

Jakson Pollock et le Chamanisme Paris, Pinacothèque 1. vol. 266 P direction marc Restellini.

LISTES DES ILLUSTRATIONS

Figure 1. (P.35) TAM.

Figure 2. (MP. p.592) *Crazy en bands*, Vermont 1865, in Jonathan Holstein, *Quilts*, Musée des Arts décoratifs, Paris, 1972

Figure 3. (p.62) Le Pli, P.167

Figure 4. (p.97) ENI2 P.47

Figure 5. (p.128) ENI2 P.47

Figure 6. (p.151) EPC1. P.45

Figure 7. (p.157) œuvre de Klee (*Le funambule*) 1923.121. Lithographie, 48,7x31,3/32,2 cm.

Figure 8. (p.159) EPC1. P.205

Figure 9. (p.164) Klee, *Journal* p. 333

Figure 10. (p.170) EPC1. et TAM

Figure 11. (p.170) œuvre de Klee de Klee (*Le forgeron*)

Figure 12. (p.182) page des cours de Bauhaus, voir *Cour de Bauhaus*.

Figure 13. (p.190) EPC1. P.117

Figure 14. (p.190) Klee, *Mouvements polyphoniques*, 1930, 274 (OE 4) craie sur papier sur carton 20.9 x 32.9 cm Zentrum Paul Klee, Bern

Figure 15. (p.191) *Enlacé en un groupe*, 1930/j7, Dessin à l'encre EPC1. P.340

Figure 16. (p.191) EPC1.

Figure 17. (p.192) extraites du *Balançoire (des mondes)*, P.95

Figure 18. (p.193) EPC1.

Figure 19. (p.194) EPC1. p.51

Figure 20. (p.194) EPC1. P.173

Figure 21. (p.196) EPC1.

Figure 22. (p.197) EPC1.

Figure.23 (204) Paul Klee, *Ouvert*, 1933, 306 (A 6), Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern

Figure 24. (p.198) Klee P. Analyse formelle de 1935/3 : *Danse de la grille*. EPC1.p 285

Figure 25. (p.201) EPC1.

Figure 26. (p.205) EPC1.

Figure 27. (p.206) Klee, *Hommage à Picasso*, 1914,192, huile sur carton 38x30, C.P

Figure 28. (p.207) Klee, *Séparation nocturne*, 1922.79 Aquarelle 33,5x23,2 cm.. Suisse.

Figure.29.(p.207) Klee, *Equilibre instable*, 1922.159, Aquarelle 31,4x15,7/15,2. Kunstmuseum. Berne.

Figure 30. (P.208) Klee, Quartier résidentiel, 1926,223

Figure 31. (P.208) Klee, *Ad Parnassum*, 1932,274

Figure 32. (P.208) Klee, Planche de couleurs (sur gris) 1930, 83(R3), Pastel sur papier sur carton, 37.7x30.4 cm, ZPK, Bern.

Figure 34. (p.219) œuvre de Dubuffet, *Tour aux figures*, transfert sur polyester, 100x50x50 cm, 1967

Figure 35. (p.220) œuvre de Dubuffet J., *Sans titre*, feutre et stylobille sur papier,25x16,5 cm,1984.

Figure 36. (p221) œuvre de Pollock J., *Numéro 34*, 1949, 1949, papier monté, 55.9x77.5 cm.

Figure 37. (p 221) Œuvre de Hantaï S. *Peinture* 1957, huile sur Toile 1938x177,7cm. MNAM

Index des noms

Aristote	: 58, 63, 64, 68, 87, 96, 146
Bacon	: 8, 9, 50, 75, 78, 90, 91, 105, 209, 211
Delaunay	: 74, 79, 123, 125, 148, 176, 177
Dubuffet	: 217,218
Heidegger	: 63,115,129
Kandinsky	: 31, 40, 49, 74, 77, 96, 154, 161, 171, 175, 181, 186, 210, 213
Kant	: 28, 64, 65, 114, 174, 237
Lacan	: 142, 160,
Leibniz	: 8, 9, 11,25, 53, 78, 93,94, 90, 116, 154, 171, 209, 212, 218, 224, 235
Maldiney	: 12, 15, 19, 52, 71, 73, 131, 139, 142, 212, 226
Nietzsche	: 12,65, 76, 116, 125, 153, 160, 169, 223
Pollock	: 53, 76, 91, 210, 212, 214, 215
Riegl	: 40, 42, 52, 81, 143
Spinoza	: 8, 9, 12, 13, 18, 104, 116, 120, 123, 134, 137, 153, 224, 236
Wölfflin	: 12, 19, 42, 79, 80, 155,
Worringer	: 12, 19, 37, 40, 42, 49, 51, 52, 53, 80, 81, 94, 95, 212, 215, 216