

**Hétérogénéité et transversalité de l'art\***  
**(notes théoriques et historiques sur « le nouveau paradigme esthétique » de Guattari)**  
 Jean-Claude Bonne

Bien que Guattari ait déjà explicitement traité de l'art dans plusieurs textes co-écrits avec Deleuze<sup>1</sup>, il entend introduire, dans le chapitre 6 de *Chaosmose* (1992), l'idée d'un « nouveau paradigme esthétique » dont il n'est pas exactement facile de saisir la nature et la nouveauté. On en analysera d'abord les termes qu'on mettra en rapport avec quelques-unes des notions deleuzo-guattariennes nécessaires à sa compréhension<sup>2</sup>, avant d'en proposer un examen critique, à la fois théorique et historique.

On commencera par le mot « paradigme » que Guattari comprend de deux façons différentes sans les distinguer explicitement, ce qui engendre quelque flottement dans certaines formulations. « Nouveau paradigme esthétique » veut dire d'abord nouvelle conception *de* l'esthétique. Cette nouveauté réside dans le fait, qu'elle est devenue (ou doit devenir) un agencement processuel « immanent » dans une société post-capitalistique encore à venir. Sa nouveauté ne réside donc pas dans sa processualité matérielle et expressive dont, pour Guattari, le principe au moins n'apparaît pas sensiblement modifié par l'art contemporain<sup>3</sup>, mais dans l'immanence avec et en vue de laquelle elle doit opérer. Cette immanence tient à la façon dont l'esthétique en tant que domaine particulier, à côté notamment de la science et de la philosophie, découpe et constitue la consistance d'un plan de composition spécifique dans le plan d'immanence d'un « Un-Tout » qui n'est immanent qu'à lui-même et que la philosophie présuppose comme la virtualité mouvante et chaotisante qui « défait dans l'infini toute consistance », conditionnant ontologiquement toutes les déterritorialisations<sup>4</sup>, en particulier celles qui animent le mouvement incessamment créateur de l'art. Si cet agencement est nouveau, c'est que les deux agencements esthétiques qui, selon Guattari l'ont précédé, étaient arrimés, l'un, à des Univers de valeurs « transcendantes », comme il en va dans les sociétés anciennes ou traditionnelles qui se définissent par leur appartenance à des Territoires collectifs spécifiques et se réclament de fondements religieux, l'autre, arrimé à des Univers de valeurs « transcendantales », comme il en va dans les sociétés modernes occidentales qui se réclament de catégories supposées rationnelles et universelles, déterritorialisant les Univers de valeur précédents, mais, en tant que totalisantes, elles reterritorisent les siens en érigeant « chaque sphère de valorisation [...] en un pôle de référence transcendant », comme « le Beau du domaine esthétique », « le Bien de la volonté morale », la « Raison », et dans lesquelles, en fin de compte, « la valorisation économique du Capital a fini par emporter dans son orbite et surcoder de

---

\*Texte paru dans *Dynamiques post-structurelles. Essais sur le devenir des formes*, sous la direction d'Alessandro Sarti et Giovanna Citti, Spartacus-idh, Paris, 2024, p. 127-149.

<sup>1</sup> Notamment dans *Mille plateaux* et dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, ce dernier ouvrage ne précède que d'un an la publication de *Chaosmose*.

<sup>2</sup> Ce texte est d'abord un essai d'éclaircissement du chapitre 6, « Le nouveau paradigme esthétique », de l'ouvrage de Félix Guattari, *Chaosmose* (Paris, Galilée, 1992). Les numéros donnés directement entre parenthèses dans le texte ou les notes renvoient aux pages concernées.

<sup>3</sup> C'est ce qui ressort de l'entretien de Guattari avec Olivier Zahm, *Félix Guattari et l'art contemporain*, en avril 1992, texte paru dans *Chimères*, n° 23, été 1994 repris dans Guattari, *Qu'est-ce que l'écologie ?*, textes présentés par Stéphane Nadaud, abbaye d'Ardenne, éditions lignes/imec, 2013, p. 148-172.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Le plan d'immanence », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, les Éditions de Minuit, 1991, p. 38-59 (en particulier, p. 45 et 43 pour les citations).

son «Signifiant“ tous les autres univers de valeur » (143-144)<sup>5</sup>. En tant qu'immanent, le nouvel agencement esthétique doit donc être déterritorialisant de tout espèce d'univers de référence transcendant ou transcendantal<sup>6</sup> — et donc du Capitalisme. La réinscription ou refondation dans l'immanence de l'Univers de Valeur<sup>7</sup> auquel le nouvel agencement esthétique se trouve lié réside précisément dans la réévaluation contemporaine de l'immanence radicale et transversale du lien écologique qui unit la vie humaine à un Univers terrestre dont les ressources finies ne peuvent continuer à être soumises à une exploitation productiviste sans limite, dans des conditions socialement injustes et subjectivement asservissantes — pour reprendre les trois plans inséparables d'une « écologie généralisée » ou « écosophie » (128). C'est ce qu'exprime Guattari en qualifiant le nouveau paradigme d' « éthico-esthétique » (50)<sup>8</sup>.

Mais, en un second sens, il faut comprendre que ce nouvel agencement doit lui-même servir de « paradigme de référence au sein de nouvelles pratiques sociales et analytiques » (127). Guattari déclare en effet : « la puissance esthétique de sentir me paraît en passe d'occuper une position privilégiée au sein des Agencements collectifs d'énonciation de notre époque » (141) et même « une position clé de transversalité » (147) à l'égard des autres domaines philosophiques, scientifiques, politiques, ou autres. Mais comment « une puissance de sentir » pourrait-elle être trans-spécifique si elle est un sentir spécifiquement esthétique et/ou porte sur un domaine artistique ? Il semble que Guattari ait senti la difficulté puisqu'il s'avère que ce n'est pas sa dimension esthétique qui confère au dit paradigme sa transversalité mais le fait que « la machine esthétique », comme il dit aussi, est « la mieux à même de produire les dimensions les plus essentielles de la subjectivité » (149). La formule n'est pas absolument claire. Faut-il entendre que c'est seulement en tant que sa pratique constitue un modèle de subjectivation, et non pas en tant qu'esthétique, que l'esthétique serait un paradigme ? On ne voit pas que cela confère une transversalité à l'esthétique elle-même (quoi qu'il faille comprendre par là). Ou faut-il malgré tout attribuer une certaine dimension esthétique (mais laquelle ?) aux autres domaines pour qu'ils parviennent à leur plus haut niveau de subjectivité ?

Pour essayer d'apporter quelque éclaircissement dans ces difficultés touchant à la transversalité de l'esthétique, il est nécessaire de préciser comment son nouvel agencement immanent s'inscrit, ainsi qu'on a lu plus haut, dans un « agencement collectif d'énonciation », comme il en va pour les deux autres agencements esthétiques qui l'ont précédé, l'un arrimé à des Territoires collectifs, l'autre à des Universaux également transcendants. Le concept d'énonciation recouvre chez Guattari tous les modes d'être expressif des rapports des choses entre elles, il lui suppose donc une transversalité ontologique. Il en distingue trois grandes configurations dans l'histoire humaine (tout en admettant des chevauchements entre elles). Il les définit comme « modalités [expressives] de praxis et de subjectivation qui sont le fait aussi bien de la psyché, des sociétés humaines, du monde vivant, des mondes machiniques et [...] du Cosmos lui-même »

<sup>5</sup> « Le Capital c'est le référent de l'équivalence généralisée du travail et des biens ; le Signifiant, le référent capitalistique des expressions sémiologiques, le grand réducteur de la polyvocité ontologique » (*Chaosmose*, p. 48 sv.)

<sup>6</sup> Nous avons préservé ici la distinction entre « transcendant » et « transcendantal » que Guattari ne maintient pas toujours au profit du terme « transcendant » (sans doute plus facilement opposable à « immanent »).

<sup>7</sup> « Il devient impératif de refonder les axes de valeur, les finalités fondamentales des relations humaines et des activités productives. Une écologie du virtuel s'impose donc tout autant que les écologies du monde visible » (127).

<sup>8</sup> « Le nouveau paradigme esthétique a des implications éthico-politiques [...] » (149).

(151). L'agencement est qualifié de « collectif »<sup>9</sup> au sens où les modalités d'énonciation sont à la fois multiples, plurivoques et transindividuelles (comme les langues, les formes d'organisation du socius, les codages biologiques, les énoncés scientifiques, les algorithmes informatiques). Si, dans l'énonciation, Expression et Contenu sont inséparables, c'est qu'il faut supposer « l'existence d'une machine formelle transversale à toute modalité d'Expression comme de Contenu » qu'on peut donc qualifier de « machine déterritorialisée » ou « machine abstraite » (41-42)<sup>10</sup>. Les matières et les formes d'expression sont immanentes aux formes et aux matières des organisations humaines et non-humaines, elles s'étendent donc bien au-delà du langage, comme dans les arts plastiques ou musicaux, la médecine, les techniques, les rites, le sport, la mode, les manières et les usages, la magie ou les jeux..., tout cela est matière à des formes expressives. « Les substances énonciatrices » et « les instances exprimantes », même immanentes à des systèmes très structurés (comme l'armée ou l'école, le sport, le culte religieux, les techniques de pointe, les modèles de socialité), sont très hétérogènes entre elles (un club sportif est aussi une affaire de gestion économique, d'organisation de matchs, de communication, de juridiction, de médecine...), elles ne co-existent donc qu'au sein d'un agencement général dont la nature est « machinique » et non plus structurale. Ce qui distingue, au plus simple, le machinique (au sens guattarien) du structural, c'est l'agencement engendré par la rencontre déterritorialisante et la ré-articulation hétérogénéisante de composantes énonciatives hétérogènes. Les agencements machiniques sont à la fois le fruit et la source d'hétérogénèses.

Les agencements collectifs d'énonciation sont aussi des vecteurs de subjectivation et de re-subjectivation car « la subjectivité » n'est pas une donnée a priori, elle « est produite par des instances individuelles, collectives et institutionnelles » (11). La subjectivité est le « terminal » travaillant au carrefour de ces multiples strates organisationnelles et énonciatives en tant qu'inconsciemment travaillé par les différents Univers de référence dont elle dépend et qui lui permettent d'émerger sous formes de Territoires existentiels sui-référentiels, susceptibles de se positionner d'une façon constitutivement indissociables d'autres altérités subjectives (c'est en ce sens général qu'un agencement « individuel » n'en est pas moins « collectif »). Les Territoires existentiels sont les domaines d'appartenance sociale, spatio-temporelle, matérielle et immatérielle des individus ; ils sont branchés sur les Flux énergétiques et signalétiques des dynamiques humaines ou non-humaines avec lesquels ils ont des échanges ; flux qui dépendent eux-mêmes de l'évolution de toutes les espèces de machine (matérielle et immatérielle) qui les engendrent et les renouvellent en constituant des phylum machiniques (62). La subjectivité est donc polarisée entre des Territoires existentiels et des Univers de valeur incorporels, immensément plus complexes, plus diversifiés et donc largement inconscients qui le déterritorialisent (l'inconscient est machinique). Il y a donc trois grands agencements collectifs d'énonciation dans les mondes humains et ils sont caractérisés par l'articulation complexe de quatre dimensions : des Flux

---

<sup>9</sup> « Collectif n'est pas ici synonyme de groupal ; c'est une qualification qui subsume, pour une part des éléments de subjectivité humaine, mais aussi, pour une autre part, des modules sensibles cognitifs pré-personnels, des processus micro-sociaux, des éléments de l'imaginaire social. Il opère de la même façon sur des formations subjectives non humaines, machiniques, techniques, économiques. C'est donc un terme qui est équivalent à celui de multiplicité hétérogène. » (*Chaosmose*, 101).

<sup>10</sup> Ainsi, suivant une intuition de Hjelmlev, Guattari avance qu'« il y aurait [...] une transversalité entre la machine de discursivité phonématique et syntagmatique de l'Expression propre au langage, d'une part, et le découpage des unités sémantiques du Contenu [...] d'autre part » (*Chaosmose*, 42) — il en donne pour exemple les différentes classifications des couleurs ou des animaux.

matériels, énergétiques et signalétiques, des Phylums mécaniques, concrets et abstraits, des Univers de valeurs virtuel, des Territoires existentiels finis (172).

Il nous faut maintenant interroger la notion guattarienne d'esthétique ou de « puissance de sentir esthétique » (et de faire sentir). Guattari en fait une catégorie connexe à l'art. Dans *Chaosmose*, l'art est convoqué comme un *domaine* spécifique et privilégié de l'esthétique, sinon son actualisation par excellence (ce qui équivaut à une territorialisation de l'art sur l'esthétique). Pourtant le seul artiste contemporain invoqué par Guattari dans ce chapitre et dont on est en droit de considérer qu'il est lui-même un cas paradigmatique d'un nouveau paradigme est Duchamp qui a pourtant rompu de la façon la plus explicite qui soit avec l'esthétique : il produit des œuvres violemment an-esthétiques par destination — et anti-esthétiques par intention. En sorte qu'il inviterait plutôt l'art à muter vers des sémiotiques (a minima) post-esthétiques du sentir ouvertes par et à d'autres affects que l'on pourrait dire (avec Guattari) « problématiques »<sup>11</sup> en rendant possibles de nouvelles subjectivations et redessinant les « Territoires existentiels » en fonction du nouvel Univers de référence écologico-politique dont la mise en œuvre est bien aujourd'hui la chose la plus problématique.

Avant d'examiner la mise en crise du paradigme esthétique dans l'art contemporain, il faut revenir sur ce paradigme, en tant que sa nouveauté, au dire même de Guattari dans *Chaosmose*, demande à être comprise au regard des deux autres Agencements. C'est d'autant plus nécessaire qu'en définissant le premier type d'agencement ou d'énonciation esthétique, Guattari lui reconnaît une affinité avec le troisième et nouveau type d'agencement contemporain, ce qui l'amène à requalifier le « nouveau paradigme esthétique ».

Je vais donc examiner ce point théorique avant de prendre dans l'art médiéval un exemple du premier type de paradigme esthétique.

\*

L'historien et théoricien de l'art médiéval (que je suis) a toutes les raisons de s'intéresser à la façon dont, au début du chapitre 6 de *Chaosmose*, Guattari situe son « nouveau paradigme » dans un *rapport privilégié avec* les « Agencements territorialisés d'énonciation » du premier type (142). J'en décrirai plus précisément les spécificités telles que Guattari les définit fort bien quand j'en viendrai à l'examen de la transversalité de l'art médiéval, et plus précisément de l'art roman, à la société féodale. De ces Agencements propres aux sociétés archaïques (« sans écriture, ni état ») mais qu'on peut étendre aux sociétés traditionnelles dont l'Occident médiéval est un exemple évolué, il dit, en effet, qu'« ils ne constituent pas, à proprement parler, une étape historique particulière » (141), parce que certains de leurs aspects fondamentaux — tout spécialement le « même genre de subjectivité polyphonique, animiste, transindividuelle » — « conserveront un poids significatif dans les sociétés post-capitalistiques » (142), celles en vue desquelles il avance justement sa conception d'un nouveau paradigme esthétique immanent. (Raison pour laquelle il est légitime — sinon nécessaire — que le médiéviste se fasse autant qu'il se peut contemporainiste et réciproquement ; ce à quoi je m'essaie modestement). Mais, enchaîne Guattari, ces aspects « se retrouvent également dans le monde de la petite enfance, de la folie, de la passion amoureuse, de la création artistique », en sorte que cette dernière n'a pas le privilège de posséder seule les « aspects » retenus et que ceux-ci n'apparaissent plus liés, comme il le semblait, au premier et au

---

<sup>11</sup> F. Guattari, *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Galilée, 1989, p. 255. Sur ce point, nous ne pouvons mieux faire ici que de renvoyer à Éric Alliez, « Guattari avec Duchamp, ou d'un signe l'autre », *Chimères*, 2021/1, n° 98, p. 163.

troisième Agencements d'énonciation esthétique mais appartiennent, semble-t-il, à toute « création artistique ». À la suite et en conséquence d'une déclaration aussi englobante, et alors qu'il traite en principe des « Agencements territorialisés d'énonciation » et non pas d'abord ni exclusivement de l'Agencement dont relève l'art contemporain, mais naturellement avec lui en ligne de mire, Guattari est amené à modifier la conception de son paradigme en le qualifiant de « proto-esthétique »<sup>12</sup>. Et pour qu'on comprenne bien que le « proto- » du paradigme ne doit pas s'entendre au sens d'une antériorité purement historique ni d'une forme encore élémentaire d'esthétique mais en un sens archéologico-ontologique, il précise qu'il ne se réfère pas à l'art institué ni aux œuvres reconnues « mais à une dimension de création à l'état naissant, perpétuellement en amont d'elle-même, puissance d'émergence subsumant la contingence et les aléas des entreprises de mise à l'être d'Univers immatériels » encore virtuels (142). Autre formulation avancée : « C'est une tension pour saisir la potentialité créatrice à la racine de la finitude sensible "avant" qu'elle ne s'applique aux œuvres, aux concepts scientifiques, aux objets sociaux et mentaux, qui fonde le nouveau paradigme esthétique » (156).

La créativité proto-esthétique, pas plus que « le nouveau paradigme esthétique », n'a rien de spécifiquement esthétique. Qu'est-ce que Guattari met dans cette notion à laquelle il tient tant et dont l'art offre pour lui le modèle par excellence? Certes « l'art n'a pas le monopole de la création » mais « le heurt incessant du mouvement de l'art » contre ses limites et « sa propension à renouveler ses matières d'expression et la texture ontologique des percepts et des affects qu'il promeut<sup>13</sup>, opèrent, sinon une contamination directe des autres domaines [n'est-ce pas ce qu'on attendrait ?], du moins la mise en relief et la réévaluation des dimensions créatives qui les traversent tous ». Bref, il « porte à son point extrême une capacité d'invention de coordonnées mutantes... » et donc de subjectivation (147). Ou encore « Les machines esthétiques sont productrices de mutation de subjectivité, par extraction de percepts et d'affects déterritorialisés, d'affects mutants », il y a « extraction » car les percepts et les affects ne sont pas les perceptions et les affections ordinaire ou vécues mais des perceptions et des affections a-personnelles qui emportent celui qui les perçoit et les ressent au-delà de lui-même<sup>14</sup>. Ces percepts et affects s'organisent dans une œuvre selon un plan de composition qui engage « une dimension d'autonomie d'ordre esthétique » (27) ; Guattari invoque même Kant et la subjectivité du jugement de goût pour le beau qui est libre parce qu'il ne relève ni de l'agrément des sens ni des intérêts de la raison (27). Mais cette autonomie devient effective du fait que « certains segments sémiotiques [de percepts et d'affects] prennent leur autonomie et se mettent à travailler pour leur propre compte » (27). Il y a donc « autonomisation subjective relative de l'objet esthétique » (28) qui se détache du champ des significations dominantes et opère l'auto-poïèse d'une « singularisation existentielle ». Si on étend cette conception du paradigme esthétique à tous les processus créatifs, on obtient cette conséquence qui en résume la portée : « Le seuil décisif de constitution d[u] nouveau paradigme esthétique réside dans l'aptitude de ces [autres] processus de création à s'auto-affirmer comme foyer existentiel, comme machine autopoïétique » (148). Si toute autopoïèse, y compris celle qui est dite esthétique, est machinique, elle ne se soutient, par définition, que d'une

<sup>12</sup> Le préfixe « proto » est accolé à bien d'autres termes par Guattari (proto-subjectivité, proto-altérité, proto-éthique, proto-temporalité...), il renvoie à la composante (proto-)ontologique du pré-subjectif ou pré-individuel.

<sup>13</sup> C'est la conception de l'art avancée par Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (op. cit., p. 154 et sqq.).

<sup>14</sup> Sur cette extraction, voir *Chaosmose*, 125 et *Qu'est-ce que la philosophie ?* op. cit., p. 158.

hétéropoïèse singulière. Ce qui nous renvoie à la possibilité actualisée par l'art contemporain de soumettre le principe d'autonomisation de l'esthétique lui-même à une déterritorialisation. Mais l'art contemporain reste « cadré » disait Guattari dans l'entretien avec Olivier Zahm<sup>15</sup>. En réalité il ne saurait atteindre à une véritable autopoïèse hétérogénéisante et transversale qu'en se décadant et trouvant à se lier à ses multiples dehors (des « Territoires existentiels », eux-mêmes plongés dans des « Univers incorporels »), non pour s'y exhiber, s'y intégrer (à la manière de l'art qui se veut *in situ* et même *site specific*) ou s'y dissoudre (dans un illusoire *artivisme*) mais pour *faire machine* éthico-politique (et donc critique-clinique) avec eux.

Le terme « proto-esthétique » aura servi à Guattari de mot de passe pour *dire* le nécessaire passage d'un agencement créatif par une phase chaotique (126, s'agissant de l'art), processus d'involution ontologique<sup>16</sup>, plongée dans l'univers virtuel des possibles, sans nom ni domaine assignable, pour que les formes et les matières d'expression les plus diverses (et pas seulement « artistiques »), perdant leurs diverses signifiances ou puissances énonciatives établies et mises en devenir autres<sup>17</sup>, puissent donner naissance à un nouvel Agencement plus complexifié (ou autrement singularisant ?). En les mettant « en symbiose avec des complexions infinies » (159), la néantisation chaotique dissout les complexions incorporelles, et en virtualise des recompositions hétérogènes dans lesquelles « le glissement transmonadique » (autre nom de la transversalité) permet de cristalliser, en situation, de nouvelles complexions d'altérité. « C'est une tension vers cette racine ontologique de la créativité qui est caractéristique du nouveau paradigme processuel » (161) et lui confère sa dimension éthico-politique. Car l'articulation entre « le pli chaotique de déterritorialisation et le pli autopoïétique d'énonciation » avec « l'interface entre le grasping existentiel et le transmonadisme, plante au cœur du rapport sujet-objet, et en deçà de toute instance de représentation, une processualité créative, une responsabilité ontologique qui noue la liberté et son vertige éthique au cœur des nécessités éco-systémiques » (174-175)<sup>18</sup>.

\*

Ce nouveau paradigme suppose que l'art contemporain aille dans le sens de l'hétérogénéisation contre l'homogénéisation capitaliste qui colonise insidieusement la subjectivité au moyen des mass-médias. L'un des plus grands défis actuels, c'est en effet que, selon la problématique post-media envisagée par Guattari (135)<sup>19</sup>, les machines de plus en plus composites et de plus en plus trans-individuelles que le développement de nouvelles technologies met à la disposition de l'art (et du *socius*) soient en mesure d'hétérogénéiser les subjectivités de façon à leur donner les moyens de se singulariser, en devenant partie prenante, des processus de résistance contre la puissante

<sup>15</sup> « Entretien avec Félix Guattari par Olivier Zahm », *op. cit.*, p. 159.

<sup>16</sup> De « l'oralité machinique » (à la fois dévoration désagrégeante et flux articulatoire), Guattari dit qu'elle est « d'un même tenant, [...] complexité en involution chaotique et simplicité en voie de complexification infinie ». (*Chaosmose*, 123). L'involution n'est pas une régression, par exemple, elle n'est pas « un retour à une oralité originelle » (125), comme dans le freudisme, même si « le corps maternel » est un mode possible d'appréhension des composantes existentielles de la machine désirante artistique (132). « La chair de la sensation et la matière du sublime sont inextricablement mêlées » (133).

<sup>17</sup> Guattari reprend les principaux devenirs évoqués avec Deleuze dans les ouvrages qu'ils ont co-écrits — devenir femme, devenir plante, devenir animal, devenir cosmos, devenir machine, devenir mélodique...

<sup>18</sup> Guattari développe dans la suite de ces pages la façon dont sa « métamodélisation écosophique » à quatre dimensions des agencements d'énonciation permet de les cartographier pour « capter les points de singularité d'une situation » p. 178.

<sup>19</sup> *Ibid* p. 165.

machine d'homogénéisation collective des subjectivités au service visible ou invisible du capitalisme. Le moins qu'on puisse dire, c'est que le défi reste entier.

Le paradigme esthétique guattarien permet-il de le relever ? On notera d'abord qu'on peut douter de sa nouveauté. Ainsi Jacques Rancière date de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle la naissance d'un régime esthétique de l'art parfaitement immanent en ce qu'il associe paradoxalement la puissance d'affection vitale et non représentative inhérente à la matérialité sensible et rythmique des signes et la charge qu'ils conservent d'exprimer, par le jeu des métaphorisations qui fait accéder les sensations esthétiques au dicible, le sens et/ou l'absence de sens des choses de l'histoire, sans quoi l'œuvre ne prendrait pas consistance et risquerait de tomber dans le chaos ou dans le plat ressassement. « L'Art commence à se dire comme tel, non point en s'enfermant dans quelque autonomie céleste, mais au contraire en se donnant un sujet nouveau, le peuple, et un lieu nouveau, l'Histoire »<sup>20</sup> — une histoire de tout un chacun, des illustres comme des obscurs. C'est « le paradigme de la communauté nouvelle, celle des hommes libres et égaux dans leur vie sensible même »<sup>21</sup>. Ce régime met fin, en droit, à la normativité esthétique du « régime représentatif » qui imposait à l'art des formes convenables, parce que propres à donner corps aux convenances symboliques d'une société fondée sur un partage hiérarchique du visible. Mais le dit « régime esthétique » ne met nullement fin au partage hiérarchique du visible dans la société capitaliste, il s'oppose à son dit « régime représentatif » de l'art qui perpétue l'inégalitarisme en prétendant le nier par l'homogénéisation qu'on a dite (au nom de quoi il se prétend démocratique). En réalité, on ne voit pas que le « régime esthétique de l'art » rompe vraiment avec le « régime représentatif » mais seulement avec ses conventions formelles et hiérarchiques. Le régime esthétique égalitariste inclut donc dans sa constitution une visée politique : la promotion de formes de vie sensible libres auxquelles l'art voudrait s'égaliser — ce que l'autonomie, la plasticité, la diversité, les montages multiples de ses moyens, sans norme préétablie ou imposée, l'autorise à viser tout en lui interdisant de l'atteindre tenu qu'il est de rester dicible, une tension ou disjonction inclusive qui est le moteur de son dynamisme. Ce régime politico-esthétique de l'art implique le rejet du capitalisme comme de toutes les formes d'assujettissement du socius et de la subjectivité pour un spectateur émancipé et on ne voit pas que ce régime fasse obstacle par principe à la visée — mais à la visée seulement, dans des conditions esthétique-représentatives communes à Guattari et à Rancière — d'un partage écologique de la vie et du sensible.

En effet, si pour Guattari, l'esthétique n'est pas une affaire de rapports — de disjonction inclusive — entre des formes esthétiques et des formes dicibles, mais de devenir-intensif des formes (d'expression et de contenu) sous l'effet d'une plongée chaotique dans le virtuel qui en possibilise et en complexifie l'agencement tensif et s'il ne réduit pas l'énonciation à la discursivité linguistique mais l'ouvre à toutes sortes d'expression sémiotique, son paradigme esthétique n'opère néanmoins que dans le champ représentationnel auquel il ne se réduit pas. On « prend connaissance » des blocs esthétiques de percepts et d'affects à composition hyper-complexe « non par représentation mais par contamination affective » (129), mais « le paradoxe auquel nous confronte l'expérience esthétique consiste en ce que les affects, comme mode d'appréhension existentielle, se donnent d'une seule pièce, malgré, ou à côté du fait que des traits indicatifs, des ritournelles signalétiques soient nécessaires pour catalyser leur existence dans des champs de

<sup>20</sup> Jacques Rancière, *Aisthesis : Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p. 13-14.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 16.

représentation » qui « induisent des Univers existentiels aux implications imprévisibles » (129 sv)<sup>22</sup>.

La question se pose donc de savoir si on peut sortir d'un régime esthético-politico-représentatif de l'art. Si Guattari y est resté attaché, c'est faute d'avoir su ou pu prendre suffisamment en compte les nouveaux modes d'existence de l'art contemporain qui se détache de la (triple) notion d'*œuvre d'art esthétique* en s'ouvrant à une hétérogenèse nouvelle avec le socius, et corrélativement, faute d'être allé au bout de la notion même de machine artistique, jusqu'à la concevoir comme une machine diagrammatique produisant une signesthésie<sup>23</sup>, une puissance de sentir intensive capable de saisir et de cartographier les rapports de force réels et virtuels en jeu dans les divers territoires existentiels soumis aux nouvelles contraintes et exigences écologico-politiques suscitant des « affects problématiques » porteurs d'une déterritorialisation *multiplicante* de mouvements de subjectivation hors normes.

\*

Le machinisme artistique n'innove que par déterritorialisations successives, par « un constant renouvellement des recadrages esthétiques » (161) mais il est rarement mutant, c'est-à-dire capable de modifier les coordonnées constitutives du champ lui-même — du champ esthétique en l'occurrence — dans les limites duquel il innovait jusque-là, pour ouvrir un espace de possibilités radicalement hétérogène — par un décadage non plus esthétique mais (hors) de l'esthétique. Pour éclairer comment cette question théorique s'est posée et peut se poser, nous évoquerons trois cas de machinismes artistiques non cadrés esthétiquement ou décadant l'esthétique, – le premier touchant l'art médiéval (et plus spécifiquement l'art roman), en vue de comprendre comment il a pu se machiner transversalement avec le socius (féodal) dans une hétérogenèse intensive réciproque sans s'autonomiser esthétiquement, — le second en vue de voir comment cette transversalité a été reconnue et comprise par Matisse qui a cherché à la faire revivre au prix d'une mutation d'univers de valeur, — en troisième lieu en vue de voir comment Duchamp a rompu d'une façon brutale avec la forme-Art de l'art, ouvrant le champ de l'art à de nouvelles formes d'expression non-esthétique.

Dans les sociétés (comme celle de l'âge roman) où l'émergence d'une énonciation artistique est, avec toutes les autres formes d'énonciation, « arrimée aux Territoires collectifs » (151) et où il y a « interpénétration du socius avec les activités matérielles et les modes de sémiotisation », très peu de place est laissé « au dégagement d'une sphère esthétique distincte d'autres sphères économiques, sociales, religieuses, politiques » (138). Ou plutôt il y a place pour de « l'esthétique » dans presque toutes les sphères du socius mais pas de sphère esthétique. « L'individu se trouvait enveloppé de plusieurs identités transversales collectives » qui le territorialisaient sur la terre natale, les classes d'âge, les alliances, la filiation, le clan, la corporation, la religion... jusqu'au cosmos (passim 138-142). « La subjectivité collective territorialisée est hégémonique ; elle rabat les uns sur les autres les Univers de valeur dans un

<sup>22</sup> La notion guattarienne de ritournelle est définie dans *Chaosmose* (p. 17 sv) comme nœud ou module de synchronie existentielle, « foyer intensif de temporalisation » (32) servant de point d'accroche ou d'attracteur sur le Terrain du moi des composantes hétérogènes d'un agencement. Guattari vise préférentiellement les ritournelles hyper-complexes qui ne sont pas passéesistes ou obsessionnelles, mais dont le transmonadisme de leur composantes fait qu'elles peuvent ouvrir de nouvelles lignes de virtualité (sur l'indexation de tous les territoires sociaux et individuels du socius médiéval sur l'incarnation et la crucifixion christique, ou « la ritournelle de la croix » voir p. 90) .

<sup>23</sup> Éric Alliez, *op. cit.*, p. 128



mouvement général de repli » (143). Les identités subjectives s’y définissant par leurs attaches aux territoires existentiels où s’incarnaient ces différents Univers de valeur collectifs, elles étaient non seulement « transindividuelles », comme il en va de toute subjectivation, mais le psychisme y était « branché sur une gamme de registres expressifs et pratiques *en prise directe* sur la vie sociale et le monde extérieur » (138, nous soulignons). Une étroite intrication de l’art et de la vie du socius y était donc possible, soit une condition de l’art correspondant à l’une des quêtes obsessionnelles de l’art contemporain pour tenter de sortir du statut de pur objet d’exposition dans un espace aseptisé (le *White Cube*). Il est d’autant plus nécessaire que l’historien de l’art médiéval s’attache à déterminer *quel agencement machinique* particulier aura permis à cet art et donc à la « subjectivation territorialisée » qui lui était afférente et dont Guattari dit très justement qu’elle était d’ « une intensité stupéfiante » (142) d’être *en prise directe avec* la société féodale. C’est ce qu’on va chercher à déterminer.

Les territorialités médiévales (des nouveaux royaumes aux seigneuries locales) sont nées d’un éclatement — une déterritorialisation « barbare » — de l’empire romain, puis carolingien, et se sont formées, en principe, sur le modèle des sociétés divisées en trois ordres : les clercs qui prient (les *oratores*), les guerriers (les *miles*) ou seigneurs s’appropriant les terres pour bénéficier de l’exploitation économique du troisième ordre, les paysans (les *laboratores*). Mais ce modèle théorique aura été travaillé (et progressivement déterritorialisé) par le développement des corporations d’artisans et des échanges marchands amenés à déterminer, à terme, un nouvel ordre social. La foi *au et dans* le Christ, « le Seigneur des seigneurs », garant transcendant de la foi-fidélité dans les rapports entre les hommes exigeait la soumission du temporel au spirituel et celle des deux autres ordres aux *oratores*, garant ici-bas des rapports entre Dieu et les hommes.

Les divisions de ces nouvelles territorialités ont favorisé la très grande diversité des formes de l’art chrétien du Moyen Âge occidental (par différence avec l’art de l’empire byzantin de la même époque). Cet art s’est formé sur une déterritorialisation profonde du naturalisme réaliste ou idéalisé de l’art de l’Antiquité tardive dont il s’est aussi beaucoup nourri mais qu’il a mis en tension en adoptant des moyens formels d’évoquer l’efficace du spirituel dans le temporel et, par excellence, la double nature humaine et divine du Christ. Mais l’art médiéval n’était pas confiné à la seule fonction de figurer et d’émouvoir les subjectivités avec des images mémorielles, dogmatiques et édifiantes, sans autre prise sur le socius et ses valeurs que médiée par le monde des représentations iconographiques.

Pour aller au-delà de cette « vue », il faut d’abord souligner qu’il n’y a pas, au Moyen Âge, d’expression visuelle (plastique et chromatique) indépendante d’un lieu (au sens aristotélicien) et d’un objet-support dotés eux-mêmes de fonctions propres, liées à quelque rite religieux et/ou cérémonial laïc, auxquels peuvent naturellement répondre la thématique des images ou la nature des signes visuels (comme l’héraldique). La (pure) fonction « tableau » ou « objet d’art » n’y existe pas, mais il y a des objets (liturgiques notamment) qui possèdent des qualités artistiques. Réciproquement, il n’y a pas, en ce temps, d’objet et de lieu de quelque importance qui ne soit pourvu de signes visuels possédant ou non une fonction d’image. Car tout ne fait pas image dans les formes d’expression visuelle au Moyen Âge, tout n’y est pas représentationnel, au sens de figurer des référents réels, historiques, symboliques ou imaginaires composant une scène porteuse d’une signification. On en prendra pour exemple une enluminure figurant « la Nativité du Christ »

dans le *Sacramentaire de Limoges* (manuscrit liturgique qui a précédé le missel, enluminé vers 1100 et conservé à la BNF, sous la cote, ms. lat. 9438, folio 19 verso<sup>24</sup>).

Les structures visuelles qui soutiennent ce genre d'image possèdent un autre aspect, qui *s'intrique* plus ou moins étroitement à son aspect représentationnel, sans se confondre avec lui, et qui participe à la fonction de l'objet porteur en exprimant sa dignité, en anoblissant son aspect, en contribuant même à son efficace — ou à sa sacralisation — comme à celle des rites religieux ou laïcs, du lieu où ils se déroulent et, en dernière analyse, de l'officiant dont l'objet est l'instrument nécessaire à son office. Cette autre fonction, on la qualifiera de « décorative », comme il est de tradition, mais non pas au sens d'un ajout superficiel ou accessoire, car il s'agit de célébrer ou d'exalter par des marques formelles et comme il convient au regard des valeurs suprêmes du socius médiéval à la fois les images qui les évoquent et les objets porteurs de celles-ci, afin de doter le statut des unes (les images) et des autres (les objets rituels) de la dignité nécessaire à leur efficace. Et le mode d'expression sensible de la fonction décorative, c'est l'*ornementalité* (*ornamentum*, en latin, avant de signifier ornement, désigne ce qui est nécessairement requis pour le bon fonctionnement et la complétude d'une chose — de la voile pour le navire, aux objets liturgiques pour la messe, jusqu'à l'âme pour être un être spirituel). La beauté se dit en latin *decor*, en tant qu'elle convient en droit (*decet*) à la dignité (au *decus*) de ce que l'ornement (*ornamentum*), au sens « artistique » décore pour en *constituer* l'actualisation ou modalité sensible<sup>25</sup>. De même que le Beau est indissociable du Bien, la beauté n'a pas d'autonomie, elle est liée à la bonne fonctionnalité de l'objet — image ou chose — qui en est revêtu. L'*artificialité* de l'*ornemental*, qui ne fait pas image dans « l'image », aura permis à l'art roman de *machiner* en même temps — c'est toute la subtilité de l'intrication dont il a été question — l'exaltation visuelle de l'objet porteur de l'image et la dé-naturalisation sacralisante de celle-ci. L'image chrétienne d'un monde pensé comme Création divine ne pouvait, en effet, se réduire à une évocation plus ou moins mimétique des seules apparences empiriques. En somme, la même ornementalité fonctionne comme une machine décorative abstraite opérant transversalement sur deux réalités différentes parce qu'intriquées dans la même « image » et sur le même objet. Même si cela lui est possible, l'ornementalité n'a pas, en elle-même, pour vocation de faire image, elle est de produire un *effet* visuel affectant d'une façon *marquée* à la fois le représentant et, par lui, le signifié du représenté dans l'image, *et* l'objet-support qui porte « l'image ». Les objets peuvent recevoir des décors purement ornementaux comme des revêtements de marbre, de pierres et de métaux précieux ou d'émaux cloisonnés disposés selon des ordonnances abstraites, des peintures ou des gravures de motifs géométriques ou libres, végétaux ou zoomorphes, disposés en rinceaux, en ondulations, en entrelacs, en étoile, en chiasme, ou formant un « pavage du plan ».... Même si ces motifs ne forment pas une scène ou une composition thématique ils peuvent comporter des connotations symboliques (christologique, trinitaire, sublimante).

J'appelle *ornementalisation* de l'image un *modus operandi* artistique transversal parce qu'il fait corps et est dans un rapport constitutif avec les traits imageants de la composition visuelle. L'ornementalisation des images aura consisté, jusqu'à l'époque gothique qui renouera avec un naturalisme allant croissant jusqu'à la Renaissance, à traiter les figures dans un dessin schématique, ou plus exactement *générique*, souvent nourri de modèles traditionnels, et tel que, si

<sup>24</sup> Consultable en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8530222d/f46.item>.

<sup>25</sup> Je découple donc les notions du décoratif, entendu comme la fonction rapportant l'art à un milieu de vie, et celle d'ornementalité, entendu comme son mode opératoire sensible — ces deux notions sont habituellement confondues.

elles restent identifiables, elles se donnent et doivent donc être vues, d'une part, comme très artificieusement construites de parties ou d'éléments ayant un aspect abstrait ou peu figuratif marqué et, d'autre part colorées, dans les mêmes conditions d'artificialité, pour suggérer qu'elles relèvent d'un ordre transcendant. Quant au champ de l'image, il est d'aspect topologique et non métrique parce qu'il est aussi de nature symbolique. Ainsi, la scène de la Nativité du missel de Limoges est disposée sur deux registres hiérarchiques et non pas à deux niveaux empiriques, quant aux attitudes et aux mouvements des protagonistes, ils sont portés par le dessin au trait, noir ou coloré, des plissés vestimentaires traversant la poitrine, chevauchant les membres, tombant des bras ou entre les jambes en une cascade de courbes ou de chevrons emboîtés les uns dans les autres, ou finissant en un enchaînement de fronces angulaires et comme repassées, ou bien, au contraire, un drapé moule étroitement le ventre le réduisant à une forme ronde ou spiralée, tandis que la cuisse prend une forme ovalisée. Les fonds propres à des zones particulières, comme la couche de la Vierge, sont construits et animés de motifs abstraits : fines grilles, traits ondés, semis de points, de losanges, d'étoiles et autres textures purement conventionnelles (mais pas arbitraires). Il s'agit dans tous les cas de marquer les figures (ou les initiales des textes sacrés...) d'un formalisme insistant qui les rend remarquables tout en les hiérarchisant.

Mais l'opérateur d'ornementalité le plus puissant est au Moyen Âge la couleur dont la gamme est limitée par les pigments disponibles — ce qui favorise l'ornementalité en restreignant les possibilités figuratives. Les couleurs souvent saturées s'appliquent extensivement et sans mélange, sur les images, sur leur fond aniconique, sur les bordures (à l'époque la sculpture en était couverte mais elles ont disparu ou ont été repeintes depuis). Si les couleurs peuvent s'associer localement à quelque iconicité ou symbolisme motivé ou convenu (le rouge pour les pommettes, le noir pour le diable, le bleu pour la Vierge, l'or pour la lumière divine...), elles n'ont en elles-mêmes rien d'iconique ou de symbolique. Dans la scène de Nativité, qu'on a prise pour exemple, la Vierge Marie *se distingue* (au double sens du mot) par une tunique rouge vermillon chargée d'un semis de triplets de points jaunes et terminée par une bordure dorée, par-dessus une robe bleue couverte de triplets de petits points rouges, et elle est placée dans une couche inclinée (en forme symbolique de mandorle matricielle, sous un rideau dessinant l'initiale M de son nom) dont le fond d'un rouge plus sombre est tramé d'un fin quadrillage bleu. L'enfant Jésus, la tête nimbée d'une auréole dorée crucifère, est vêtu du même rouge vermillon à points jaunes que sa mère et la bordure dorée du tissu qui le drape dessine une croix en X, en sorte que la mangeoire d'un vert froid préfigure son tombeau et l'autel où l'on célèbre son sacrifice. Au registre inférieur qui figure l'Annonce aux bergers, l'arbre qui monte vers la Vierge est, lui aussi, rouge vermillon mais à veinures jaunes et il est sommé d'une trinité de fruits dorés dont celui du milieu est timbré d'une croix (entretenant « la ritournelle de la croix », selon le mot de Guattari, *Chaosmose*, 90) ; il est enraciné dans des mottes dorées (déterritorialisation qui en font une terre sacrée, comme les fruits que l'arbre peut porter). Les trois chèvres ont des postures et des couleurs contrastées qui allégorisent, celle qui est bleu pâle (comme l'âne de la crèche), l'abaissement animal, les deux autres cabrées, l'effort pour s'élever (mais elles n'atteignent pas l'étage des feuilles rouges), l'une est d'un brun clair (comme le bœuf), celle qui est par devant l'arbre est d'un rouge orangé qui l'apparente à sa couleur. Des lignes plus claires, parallèles aux contours des vêtements, dessinent des franges de lumière : elles sont blanches au bas de la robe de la Vierge, contrastant avec le bleu de celle-ci et le trait noir dessinant les plis et les contours ; elles sont jaunes sur la robe verte des bergers auxquels s'adresse un ange qui émerge à mi-corps d'un nuage triangulaire vert. De cet

ange, on ne relèvera ici que le pur artefact, en forme de pan flottant d'on ne sait quel vêtement, qui s'enchaîne (trait formel artistique) avec le contour sinueux et de la même couleur rouge du bord de son aile pour indiquer la direction descendante vers la terre de son message. Quant au champ qui sert de fond général à l'image, il est souvent aniconique. Dans la Nativité en question, on notera que ce champ est très *monté* dans un bleu saturé qui *intensifie* le contraste coloré avec le rouge vermillon. Sa planéité rigoureuse rapporte l'image au plan de la page sacrée du manuscrit sur laquelle l'image est peinte et où elle se donne comme telle grâce à la marge qui laisse apparaître le parchemin autour de l'enluminure (la page peinte est un *locus* sacré à la manière de la *pagina sacra* de l'Écriture). La Vierge n'est donc pas miraculeusement suspendue dans le vide, elle est portée ou soutenue par la dimension aniconique du sacré (invisible) commune à la page écrite *et* au fond de l'image. À gauche de l'arbre figure une tour étroite, qui ne comporte pas moins de huit couleurs et présente une surface strictement frontale à sa base mais devenant angulaire ou biface aux deux étages supérieurs, soit un procédé de *torsion du plan*, typique d'un espace topologique où les objets ne sont pas des solides euclidiens indéformables — ce qui permet d'*enrichir* l'image d'un objet en associant dans un même plan plusieurs de ses faces<sup>26</sup>. La succession et l'emboîtement des compartiments de couleur donnent à la tour une structure rythmique hyperbolique toute artificielle soutenant sa fonction symbolique de marqueur ascensionnel spirituel comme l'arbre, mais dans un monde où la tour est aussi un marqueur féodal et ecclésiastique de puissance et d'éminence. On pourrait étendre ce type d'analyse à tous les autres motifs de l'image et à toutes les enluminures du livre.

En somme, ce qui importe, ce sont les rapports qualitatifs d'accolement, de proximité ou d'éloignement (d'affinité, de séparation ou de repoussement), des rapports de participation et de positionnement gradués par rapport à des pôles (haut-bas, centre-périphérie...) et à des figures éminentes qui vectorisent toute la surface de l'image. Celle-ci ne cherche pas à décoller de sa surface d'inscription, comme dans un espace à profondeur perspectiviste, en sorte que les relations sémiotiques et énonciatives entre les éléments y sont de type scripturaire, plutôt que de type iconique ou narratif. L'image combine une construction topologique d'une série de signes sur une surface d'inscription qui invite à la reconstitution mentale et verbale de leurs relations (en s'aidant de l'Écriture et de l'exégèse). C'est la littéralité insistante et artificieuse du dessin et des couleurs qui fait l'ornementalité de ce qui fait image dans l'image, en se coulant et infusant dans ses formes.

Mais cette enluminure ne vient pas seulement imager en l'ornementalisant la Nativité, elle est située *à sa place* dans le livre liturgique où elle apparaîtra, *en son temps*, quand viendra le moment où l'officiant devra se reporter aux prières liées à la fête de la Nativité, que l'image ornementalisée vient célébrer plus solennellement que d'autres fêtes ou d'autres jours avec images ou sans image. L'officiant n'aura pas loisir de s'attarder à sa « beauté ». *Il ne la verra que dans sa fonction décorative*, c'est-à-dire dans l'adéquation à son lieu et à son temps liturgiques, en la faisant *passer* devant lui, en tournant la page où il reviendra plusieurs fois pour lire, au moment voulu, les prières inscrites sur le recto du folio suivant. Voir *en passant* — autrement dit, ici, en priant, en chantant, en s'inclinant, en processionnant, en encensant, en chorégraphiant les déplacements liturgiques autour de l'autel avec le livre, dans et autour de l'église... — c'est le mode de vision spécifique de l'ornementalité de quelque rituel que ce soit par des participants qui

---

<sup>26</sup> Ce procédé est très commun dans l'art roman et largement réinvesti par les peintres modernes (dont Matisse).

voient (quand ils le peuvent) mais ne s'arrêtent pas à contempler. Et ce qu'on en voit le plus, en passant, surtout de loin, c'est la couleur qui sacre l'objet.

En somme, s'inscrivant toujours sur des objets, des lieux et des personnes qui sont parties prenantes dans une action (à composante) rituelle, l'ornementalité médiévale, qui consiste à les mettre en valeur par des moyens sensibles en fonction de leur importance au regard du socius, est *en prise directe*, intrinsèquement *pragmatique* et largement *transversale* avec lui, mais elle permet aussi aux images qui lui sont associées de bénéficier de son fort impact formel et chromatique pour rayonner de son objet-support vers l'extérieur (une fonction expansive de l'usage décoratif des couleurs que retrouvera Matisse). Ce rapport direct de l'art ornemental avec un *dehors* qu'il ornementalise en faisant corps avec des objets qui font eux-mêmes corps avec des agencements collectifs d'énonciation subjectivante qui se vivent, se déterminent et agissent avec et par eux, est différent de la façon dont l'image ou tout autre mode de représentation esthétique vise une réalité matérielle-spirituelle qui lui reste extérieure et qui doit donc être intériorisée par son intermédiaire pour être comprise et, pour les fidèles qui la comprennent, « spiritualisée ». Autrement dit les valeurs ornementales, qu'elles soient graphiques, plastiques et plus encore chromatiques, *adhérant* à un objet et à « l'image » qu'il porte sont avant tout *intensives* et, en tant que telles, a-signifiantes, a-symboliques, a-figuratives, a-représentationnelles. Les commanditaires des décors ornementaux ou figuratifs qui ont pris les artistes-artisans à leur service ne pouvaient que les encourager à pousser la puissance intensive de l'ornemental dans les images et dans toutes sortes d'objets, pour faire valoir les valeurs suprêmes des actions rituelles qui assuraient leur domination symbolique (en visant celle du Seigneur). L'ornemental n'a en lui-même rien de symbolique mais il a été élevé à la plus haute intensité par la captation sociale et symbolique qui l'a associé aux objets porteurs d'images et constitutifs des pratiques qu'il sert à célébrer. C'est donc sous la condition historique mais non causale des rapports des forces matérielles, sociales et spirituelles dominantes dans la société féodale qu'il aura pu se développer avec une telle vigueur au Moyen Âge. La couleur se prête alors à discriminer, à hiérarchiser, à mettre en ordre, à définir les places. On avancera donc ici l'hypothèse que l'ornementalité aura fonctionné comme une machine intensive, abstraite, transversale à tout l'art des images qu'elle reconfigure (et déterritorialise) en les soumettant à la puissance de son formalisme et de son colorisme, puissance ornementalisante qui s'étend aux objets servant de support fonctionnel et énonciatif aux principales pratiques sémiotiques collectives et subjectivantes du Moyen Âge, au moins jusqu'à l'art roman — avant que l'art gothique et au-delà reprenne les voies d'une figuration plus naturaliste qui vient à son tour capter l'ornemental non plus pour dé-naturaliser et transcendantaliser l'image mais pour la sur-naturaliser et immanentiser le transcendant.

\*

Si l'on invoque ici Matisse, c'est qu'il a pleinement compris la possibilité remarquable que *le décoratif*, en tant qu'il est un mode de *rapport ornemental à un milieu*, offre à l'art d'être transversal, sinon d'une façon aussi extensive qu'au Moyen Âge, au moins à un environnement compris comme un milieu de vie purement immanent, dépouillé de toute référence à un monde transcendant. Et c'est ce qu'il a réussi à pratiquer surtout à l'époque tardive des papiers découpés. Mais il a très tôt été attentif à la leçon qu'il pouvait tirer de l'art médiéval (et des traditions décoratives de l'art byzantin ou musulman). Il a soutenu que la peinture devait se faire expressive

sur un mode décoratif « dans *toute* la disposition [du] tableau »<sup>27</sup>, qu'elle ne devait donc plus subordonner celle-ci à l'expression interne d'un sujet dont la composition picturale et thématique devait être vue pour elle-même, mais devait traiter tous les éléments sur le même plan, sur un même mode ornemental — personnages, pots de fleurs ou tapis — sans les subordonner à un principe unificateur et centralisateur, sans détacher les figures du fond, le négatif du positif, en les associant *transversalement* par un dessin et des couleurs dont les relations *quantitatives à la fois extensives et intensives* font leurs qualités (c'est la définition technique du fauvisme<sup>28</sup>) de façon que la construction résultante diffuse « une force d'expansion qui vivifie les choses extérieures qui l'entourent »<sup>29</sup>. Ce qui ne revient pas à dynamiser (le sujet de) l'image (comme fait Picasso, jusqu'à la violence), car la diffusion énergétique centrifuge du décoratif dans ce qui reste figuratif chez Matisse (qui entend se situer par-delà la distinction entre figuratif et abstraction) est d'autant plus forte et directe chez lui qu'elle ne recourt pas à la médiation d'une dynamique (celle-ci est centripète chez Picasso), ce qui ne doit pas toutefois revenir à faire du tableau le jeu interne de formes-forces couleurs fonctionnant esthétiquement comme vecteurs de flux d'intensité purs dans l'art abstrait ou traversant la vie des images. On a donc affaire avec Matisse à un vitalisme constructiviste dont la processualité décorative intensive-expansive a fini par trouver comment se machiner avec le dehors. Cela ne s'est pas fait d'un coup et pour toutes les composantes du tableau à la fois, il y a fallu beaucoup d'expérimentation, avec des doutes et mêmes des retours en arrière, particulièrement pour arriver à la synthèse quantitative qu'on a dite du dessin et de la couleur. La quête de toujours plus d'expansivité *intensive* d'abord menée de l'intérieur du tableau par la (com)pression réciproque des forces-formes-couleurs l'a conduit à sortir la peinture de ses cadres, à la déterritorialiser de la forme tableau et, corrélativement, à libérer non pas la picturalité de la couleur pour lui donner une qualité toute esthétique (comme on croit trop souvent), mais, inversement, à libérer la couleur, autant que faire se peut, de sa picturalité (une chose très difficile à *voir* pour des yeux modernistes), afin que, ne fonctionnant plus pour son propre compte (comme le disait Guattari de l'art), elle vienne s'articuler, se mettre *en prise directe* avec son entour, qu'elle se fasse architecturale (et pas simple peinture murale) dans un hétérogénéisme réciproque pour *intensifier* nos rapports avec lui<sup>30</sup>. C'est ce que, faute de commande qu'il regrettait pour des lieux publics (comme une piscine, une gare ou un hôpital), il a pratiqué, par exemple, dans la chapelle de Vence: le décoratif devenu immanent à l'ornemental y est proprement architecturant et réciproquement — façon de revivifier des qualités de l'art ornemental médiéval sur un mode immanent.

Cloué au lit dans la dernière partie de sa vie, il a surtout investi les pièces de son appartement de Nice avec des papiers colorés en aplats qu'il a découpé aux ciseaux, en éléments expansifs de type bio-énergétique (à la manière d'algues, de palmettes, d'acanthes mais sans leur assigner de référent précis ni surtout transposer leurs couleurs<sup>31</sup>), dessinant directement à vif dans et avec la couleur, puis il les épinglait sur les murs pour pouvoir les déplacer, les recombinaisonner, non sans esprit,

<sup>27</sup> Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, *Notes d'un peintre* (1908) p. 43 (italiques nôtres).

<sup>28</sup> « Au moment des "Fauves", ce qui faisait l'ordonnance sévère de nos tableaux c'était que la quantité de la couleur était sa qualité », *Entretien avec Tériade*, 1929, *Ibid.*, p. 98 ; Matisse a répété cette idée tout le long de sa vie.

<sup>29</sup> Henri Matisse, *Ibidem*, p. 43.

<sup>30</sup> Voir « Le Devenir-Matisse. Entre peinture et architecture » dans É. Alliez avec la collaboration de J.-Cl. Bonne, *Défaire l'image. De l'art contemporain*, Dijon, les presses du réel, 2013, p. 57-145.

<sup>31</sup> « Je dessine directement dans la couleur, qui est d'autant plus mesurée qu'elle n'est pas transposée », *Propos rapportés par André Lejard*, 1951,

avec les meubles, les radiateurs, le parquet, le tour des portes, les angles des murs et même la lumière et le paysage extérieurs<sup>32</sup>. En dépit des inévitables marqueurs sociaux de l'intérieur dans lequel il vivait et qui favorisait une composante quelque peu « distractive » de son art décoratif (mais, après tout, il devait aussi faire face à la maladie) au risque de se voir ré-esthétiser, Matisse a (ré)ouvert à l'art la possibilité non seulement de se porter au dehors sans s'y abolir, mais plus radicalement de se brancher *directement, d'œuvrer, mais sans faire « une œuvre »* et donc un objet autonome<sup>33</sup>, avec un environnement dans une profonde hétérogenèse mutuelle dont, le principe apparaît plus nécessaire que jamais pour une prise éthico-politico-écologique sur les enjeux d'aujourd'hui.

Travaillé par une propension inverse mais aussi mutante, Duchamp a entrepris une déterritorialisation violente de l'art en l'arrachant à l'attrait de l'opticalité esthétique, comme il pouvait la voir dans le post-impressionnisme, et à ce qu'il considéra comme « la physique picturale » de Matisse (ce qui était bien vu, mais à moitié seulement, puisque il a manqué la dimension expansive-environnementale de sa peinture). Le peintre qu'il a commencé par être a été induit dans cette voie par la décomposition des figures et la désaffection à l'égard de la couleur du cubisme. Il en a d'abord transposé radicalement le système en soumettant la représentation du mouvement d'une figure masculine/féminine, traitée dans une couleur (et comme une matière) bois, à une décomposition-recomposition en une série de plans de coupes qui ne sont ni un montage de faces sélectionnées pour leur intérêt compositionnel (au jugement d'un œil cubiste), ni une suite d'instantanés optiques (à la manière d'Étienne-Jules Marey), mais des prélèvements formels effectués comme par un scalpel agissant mécaniquement et répétitivement, selon un système de paramètres dont l'artificialité est celle du (mode de) dessin appliqué à la succession des positions de la figure. Cela permettait d'obtenir un *diagramme mécanique* du mouvement mais qui gardait, malgré tout, une certaine attache visuelle avec le sujet (*Nu descendant un escalier, n°2*, huile sur toile, 1912)<sup>34</sup>. Pour s'arracher davantage à cette attache, il s'est orienté vers une peinture aux figures de plus en plus artificiellement machinées avec et par une mécanique déterritorisant l'art de toute esthétique de l'image et de tout vitalisme.

Un pas décisif a été franchi, non plus avec la production de tableaux déterritorisant l'art (encore) de l'intérieur, mais avec *l'invention de l'idée* des readymades qui déterritorialisent radicalement l'Art *même* en le déplaçant vers un domaine mental<sup>35</sup> (l'objet ne présentant aucun intérêt visible ou sensible). Les readymades sont une première réponse tactique, et par principe non répétable dans une stratégie au long cours ouverte par la question posée par Duchamp dès 1913, après avoir renoncé à la pratique professionnelle de la peinture : « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ? »<sup>36</sup>. Les ready-mades sont des objets produits en série par l'industrie, comme un sèche-bouteille acheté dans un magasin, qu'il signait et sur lequel il portait une inscription sans rapport. Sur une pelle à neige, il a écrit : « En prévision du bras cassé (*In advance of the broken arm*) ». Retirés du circuit commercial et privés de toute fonction d'usage (première

<sup>32</sup> On peut consulter sur le site du Moma de New York des photos de l'intérieur de Matisse couvert de papiers découpés (<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/matisse/in-the-studio.html>)

<sup>33</sup> Guattari fait d'ailleurs observer « qu'il faudrait appeler autrement » une œuvre qui « peut être aussi bien absence d'œuvre » (134).

<sup>34</sup> Toutes les œuvres citées de Duchamp sont facilement consultables sur le web.

<sup>35</sup> Ce qui ne veut pas dire inconscient. Ou alors un *inconscient machinique* à la Guattari ?

<sup>36</sup> Duchamp, *À l'infinif* « Boîte blanche », dans *Duchamp du signe*, Paris, Champs Flammarion, 1975, p. 105.

déterritorialisation), n'ayant d'autre intérêt que de se présenter comme un nouveau paradigme purement idéal, anti-esthétique et an-artistique de l'art du non-art (deuxième déterritorialisation), ils étaient destinés à l'origine à prendre place *ironiquement* dans l'intérieur de Duchamp comme s'il s'était agi d'une (vraie) sculpture (troisième déterritorialisation). Leur caractère tout-fait prive le (non-)artiste de son statut de créateur (quatrième déterritorialisation). Duchamp précise bien ceci : « Il est un point que je veux souligner très clairement, c'est que le choix de ces *ready-mades* ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence *visuelle*, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait, une anesthésie complète<sup>37</sup> » (ce dont on pourrait discuter). Et pour la déterritorialisation (ou dé-définition) de « l'Art » que le ready-made induit ainsi, on peut retenir cette autre déclaration dont la simplicité et l'évidence perverses portent une pensée si radicalement innovante quelle aura été difficile à entendre : « Si nous acceptons l'idée d'essayer de *ne pas définir l'art*, ce qui est une conception très légitime, alors le readymade surgit comme une sorte d'ironie »<sup>38</sup>. Quant à l'inscription sur le ready-made, qui vaut nouvelle (et cinquième) déterritorialisation de ce que serait un titre afférent au sujet, il en dit ceci : « Cette phrase, au lieu de décrire l'objet comme aurait fait un titre, était destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales »<sup>39</sup>.

Duchamp partira donc dans une région transversalement verbale de et à l'art dans *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, (dit aussi le *Grand Verre* de 1915-1923). Il s'agit d'une construction dont autant les matériaux que le mode d'expression sensible d'un sujet censément « érotique » sont étrangers à tout « genre » artistique et à toute vision charnelle et esthétique de la Chose. Celle-ci ne se passe que dans la tête, car *ça* se présente sous la forme d'un machinisme hermétique à l'œil, qui s'applique à suggérer, faute de la mettre en scène, l'incommunicabilité entre des « célibataires » situés dans la partie basse et la « mariée » dans la partie haute, séparés par une barre infranchissable (mais où « l'impossibilité du rapport sexuel » n'apparaîtra pas comme l'effet d'un manque, comme chez Lacan<sup>40</sup>). Cette thématique ne prend forme et sens que dans une manière de « tableau » d'une opération physique dont les instruments sont pseudo-techniques (ça ne marche visiblement pas) et dont les énoncés sont pseudo-scientifiques (leur logique est de type pataphysique), tandis que les formes inidentifiables des éléments-acteurs n'ont qu'une identité purement nominal(ist)e (neuf « moules mâlics », pour les célibataires) et les mécanismes qui figurent le désir (moulin à eau, broyeuse de chocolat, pistons de courant d'air...) et les relient ne sont machinables qu'avec et par un langage qui, seul, ré-image mentalement l'œuvre, grâce aux jeux des mots... Si bien que rien n'est intelligible sans les notes de Duchamp laissées éparpillées et inachevées (comme le *Grand verre*) pour être mieux *mises en boîtes*.

Mais le *Grand Verre* s'inscrit dans une stratégie qui s'est confondue avec la vie même de Duchamp. C'est un des aspects par lequel son art s'hétérogénéise. Faute de pouvoir l'évoquer ici, nous dirons seulement que le trouble que Duchamp a introduit dans le genre et les genres de l'art, en l'ouvrant à un champ immense de pratiques sémiotiques qui ne sont plus confinées à l'artistique ni à l'esthétique, il en a fait un art de troubler le genre, son « propre » genre en jouant toujours

<sup>37</sup> Marcel Duchamp, *À propos des Ready-mades*, 1961, *Duchamp du signe*, p. 191 (italiques dans le texte).

<sup>38</sup> Marcel Duchamp *Speaks*, BBC – Third Program (series: *Art, Anti-Art*, octobre 1959). Italiques nôtres.

<sup>39</sup> Marcel Duchamp, *À propos des Ready-mades*, 1961, repris dans *Duchamp du signe*, op. cit., p. 191 (italiques nôtres).

<sup>40</sup> Il s'agit de « faire délirer et dérailler l'Éros comme *présentification du manque* » comme l'écrit Éric Alliez, « Guattari avec Duchamp, ou d'un signe l'autre », dans *Chimères*, 99, 2021/2, p. 260 (italiques dans le texte).



avec les déraillements (« a-signifiants ») du signifiant pour se déprendre du principe de contradiction au profit d'une « *Cointelligence des contraires* » et se construire un(e) alter-ego qui altère son identité ou plutôt la multiplie en l'incarnant dans divers *avatars* — un mannequin, des photographies, des photomontages, des étiquettes de flacons, des signatures... — sous le nom de R.r.o.se S.é.l.a.v.y (Eros c'est la vie)<sup>41</sup>. Cela vaut déprise de la phallocratie du symbolique, de même qu'on pourrait le montrer de la grande œuvre qu'il aura voulu posthume, *Étant donnés* (1946-1956)<sup>42</sup>. Faute de pouvoir le montrer ici, on invoquera un objet qui participe de l'élaboration de cette installation et qui le joue à sa manière. *Objet-Dard* (1951) évoque un phallus ou l'empreinte en creux d'un vagin, mais ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est un objet qui les ironise : il ne comporte pas d'ouverture à ses extrémités et, au lieu d'être droit, il bifurque sans rien perdre de sa vigueur. Il se détourne donc du Phallus symbolique auquel il fait, si l'on ose dire, un doigt d'honneur<sup>43</sup>. Les « machines célibataires » de Duchamp ne sont certainement plus des « machines esthétiques », ce sont des « machines désirantes » participant d'« échafaudages sémiotiques » au sens le plus guattarien qui soit.

En rompant avec la phénoménologie picturale de l'image esthétique, Matisse et Duchamp auront donc, chacun pour leur part, re-problématisé la question du lieu ontologique de l'art et de ses modes de sémiotisations en initiant des mutations fondamentales dont il faut certainement préserver l'hétérogénéité face au risque de ré-institutionnalisation auxquelles elles sont exposés et pour pousser ailleurs et plus loin, comme l'ont fait des artistes après eux, l'ouverture des virtualités inédites qu'elles portent avec elles. La déprise de l'esthétique qui a commandé ce parcours fait d'eux les pôles antithétiques de ce qui doit être pensé en termes d'archéologie de l'art contemporain<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Éric Alliez a su explorer la dimension queer de cet agencement en renouvelant la compréhension dans son récent *Duchamp avec (et contre) Lacan, Essai de mutologie queer*, Dijon, les presses du réel, 2022.

<sup>42</sup> Duchamp l'a prévu à destination du Philadelphia Museum of Art où elle a été installée en 1969, après son décès l'année précédente.

<sup>43</sup> Il énonce, comme dans *Le Grand Verre* et comme pour Lacan, « l'impossibilité du rapport sexuel », mais pas en tant qu'effet d'un manque. Il s'agit, en somme, de « faire délirer et dérailler l'Éros comme *présentification du manque* », ainsi que l'écrit Éric Alliez, dans « Guattari avec Duchamp, ou d'un signe l'autre », *Chimères*, 99, 2021/2, p. 260 (italiques dans le texte). Voir aussi *Id.*, *Duchamp avec (et contre) Lacan, op. cit.*, p. 109 et passim.

<sup>44</sup> Cf. l'Avant-Propos de É. Alliez à *Défaire l'image. De l'art contemporain, op. cit.*