

Déparler la matière

Jean-Michel DURAFOUR

Postface à Jean-François Lyotard, Écrits sur l'art et les artistes contemporains. Vol. 4. Textes dispersés I : esthétique et théorie de l'art, dirigé par Herman Parret, Presses Universitaires de Louvain, 2012, p. 240-251 (version corrigée)

Veillant, s'en défendant, en peine d'abord de trouver dans les textes présentés dans cet ouvrage, écrits sur près de trente ans, sur presque tous les arts, une évidence cobalt, tant s'exhorte dans ces pages denses un regard si détonant sur l'art à la balistique improbable, invérifiable, établi labié de la couleur, fenil atrocement voluptueux de la coulure, mansarde vertébrale de la poussière déclinée, on y touchera enfin, patiemment, au heurtoir d'une trouée méridienne : la pensée de Jean-François Lyotard aura été, empressée pour chaque fête, la sentinelle escarpée de la *matière* en régime artistique.

L'une des plus profondes originalités de l'entreprise esthétique de Lyotard peut se résumer d'une phrase : *passer d'une esthétique des formes à une « anesthétique » de la matière*. Et pour cela, la ligne n'aura finalement jamais faibli : dégager le regard des discours, exposés, déductions, configurations : toutes « formetures », soit le formé-fermé qui camisole le *sensible* (apparaissant) rabattu sur le *sentí* (toujours déjà apparu : galvaudé, gelé). L'art, au contraire, consiste à empêcher de voir, d'entendre (reconnaître, identifier), consiste à jouer l'événement de l'*apparition*, « sédition du sensible² », contre les *apparences* venues et attendues, « à navrer à mort les objets » « jusqu'à ce que le scandale éclate »³, à « affranchi[r] la vision incarcérée dans la vue⁴ ». C'est que « l'œuvre donne à regarder quelque chose – ce geste qu'elle est – qui excède ce que le regard peut recevoir (percevoir)⁵ ».

Deux paramètres auront, plus que d'autres, porté la stricte attention de Lyotard tout au long des districts de la matière : 1/ le *matériel* – puisque, avec les nouveaux arts visuels et leurs appareillages technologiques (photographie, cinéma), les artistes se retrouvent « soumis à la règle de la définition ou de la détermination des paramètres les plus fins (menus) de la *matière* même (du *matériau* du signifiant) de l'œuvre⁶ » ; 2/ le *matériau* – car, tandis que l'image classique « s'abandonne aux bienséances de la perspective planimétrique⁷ », il y a désormais, avec le développement de la chimie synthétique, une matière de plus en plus effrontée, éprouvante : pâte, grumeaux, caillots donc, mais aussi alkyde, acrylique, mousse polyuréthane, élastomères, lumière, etc. Ni le

¹ Voir Heidegger et « les juifs », *Leçons sur l'Analytique du sublime* ou *Lectures d'enfance*.

² Dans *Texte dispersés II*, « Flora danica », p. 626-642.

³ *Ibid.*, « Parce que la couleur est un cas de la poussière », p. 654-666.

⁴ *Ibid.*, « La peinture, anamnèse du visible », p. 562-592.

⁵ *Ibid.*, « Flora danica », p. 626-642.

⁶ Dans ce volume, « De deux sortes d'abstraction », p. 196.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1992, p. 211.

matériel ni le matériau ne sont plus « effacés », alors, mais deviennent – terminologie kantienne – plus *déterminants*, d'une détermination qui, nouvelle ou pas, atteint une telle intensité qu'elle ne peut plus être tenue pour rien, du dos de la main ou du jugement (comme pouvait le faire encore la *Critique de la faculté de juger*, réservant à l'art la seule *réflexion* ; mais la production des œuvres d'art, il est vrai, n'avait pas retenu l'interrogation kantienne). La matière s'impose, matériau, matériel, comme le scandale de l'art, son piège, son « attrape », le reste à penser en *matière* d'art, là où le kantisme n'était pas expressément allé, mais qu'on rejoindra en partant de conclusions majeures de la troisième *Critique* : en esthétique, il n'y a rien à savoir, il n'y a pas matière à enseigner, à connaître quoi que ce soit.

D'abord, il aura donc fallu le risque d'une majestueuse rupture flagrante, déflagrante avec le canon philosophique sur la matière. Même Aristote, qui fit de la matière une cause, dont la philosophie du « composé hylémorphique » comme *ousia prôté* aura finalement été plutôt bien disposée dans son principe à l'endroit de la matière, l'aura somme toute toujours prise à contre-pied et maintenue à l'écart des trois autres causes, la formelle, la motrice, la finale, repliées *in fine* les unes sur les autres dans la perspective téléologique, autrement dit aura nié à la matière toute efficence positive sinon au titre de *co-efficient de résistance* (ou de contingence), comme « représailles » du vassal, à sa détermination par la forme (comme dans la monstruosité, exceptionnelle) : seulement « ce en quoi » est la chose, mais, illimitée, nullement « ce par quoi » elle est. L'infini, l'indéfiniment divisible, ne peut faire (dé)definition (unité, identité). La matière ne *change* rien au concept, elle ne fait que l'individualiser plus ou moins adéquatement. Et Aristote, quand on y pense, oui, aura été de cette tradition peut-être l'un des plus excentrés, tant pour d'autres la matière à l'entour n'aura tout au plus dit que la salissure, la souillure, la déchéance, la compromission, la confusion, l'inessentialité auxquelles il n'est pas même question d'accorder plus d'importance qu'elles n'en méritent... La sanction est notoirement idéaliste, certes (Berkeley : la notion de matière est contradictoire), mais les empiristes l'auront majoritairement reconduite, s'accordant en cela avec les idéalistes : pas de pouvoir propre, sans additif, de la matière, diront tout autant Descartes et Leibniz que Hume. Et, parallèlement, la traduction qu'on sait en art où le terme *figura*, au destin exemplaire, s'est de plus en plus éloigné de sa racine originaire (*fig-* : faire avec la main) pour désigner, par le truchement de son sens dérivé d'« aspect extérieur » (le visage), de « manière » (la figure de style), la *forma*, copie, dessein, idée (*eidōs, idea*). Focillon, avant Lyotard, s'était déjà proposé, dans sa *Vie des formes* (1934), de penser l'art autrement que dans la reconduction du maître-préjugé de la forme, que la nouvelle abstraction européenne d'un Kandinsky ou d'un Mondrian venait de porter à l'exposant : c'est que la matière, non contente de seulement retarder voire contrecarrer la forme, « impose sa propre forme à la forme⁸ », peut agir, dirait-on, « au meilleur de sa forme ». Ainsi tel matériau n'est pas anodin pour tel projet artistique, équivalent à n'importe quel autre, selon la souplesse ou les effets recherchés ; ainsi tel outil dans sa matérialité, et non dans sa forme ni le geste qui le manipule (le dessein de l'artiste), contribue à faire la forme finale de l'œuvre. Mais n'est-ce pas encore ici l'exigence de ne pas réduire la forme au diagramme qui conduit à penser la « vie des formes » dans la matière, l'objectif

⁸ Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1993, p. 51.

avoué, et ce bon vieil embarras qui était déjà celui de Hegel célébrant dans l'art l'alliage de l'absolu et du sensible, l'idée débarrassée de sa transcendance pour se réaliser dans l'union de l'infini et du fini, tout en faisant prédominer l'élément spirituel tant « l'idée n'existe, selon sa vérité, que dans l'esprit » ?

Lyotard comme *matérialisateur*, et radicalement : telle est, en différend, la « forme » que prend sa méfiance à l'encontre du *rationalisme* (qui a fini par dévaster le monde et l'homme : camps d'extermination nazis, désastre écologique, turpitude du capitalisme technoscientifique et de l'affairisme, idéologie du développement et du rendement, etc.), à l'encontre du concept, du code, du chiffre. La matière est précisément cet *autre* indéchiffrable, *passionnel*, que l'art peut faire advenir comme surgissement brutal dans le ferment de l'alliance native, antéprédicative, pré-conceptuelle, qui nous *materne* au monde. Mais quel idiome alors de cette inencodable maternité (en lieu et place de la paternité usuelle – la conception formelle – des œuvres) ? Car le silence, indirectement, ne peut qu'abonder dans le sens du discours : « Puisque je n'ai pas de quoi faire une théorie présentable (consistante et saturée), alors je me tais⁹. » Toute la difficulté pour le philosophe, que des siècles de discipline logocentrique ont domestiqué pour le concept (est-il possible de philosopher en dehors du discours ?), mais qui veut se mêler d'art – où la passibilité à l'événementialité est maximale –, est alors de composer, autant que faire se peut, avec l'impossibilité ou la difficulté immense, sans pour autant se rendre inintelligible ou mystérieux, d'enchaîner (relancer) sur ce qui ne se doit pas laisser enchaîner (écrouer).

Là, sûrement, Lyotard aura le plus rompu, et seul à ce point, avec l'*a priori* philosophique du lisible, du traité classique, de l'essai argumenté, de la dissertation discutée, tant ses textes fulgurants sur l'art, comme en témoignent les deux tomes du présent volume, sont décidément plus à voir qu'à lire, *on y jette un œil*, on les « mate » : il en va d'eux comme de la différence constitutive de l'*aistheton* vers laquelle ils incisent. Le regard – l'œil intellectualisé pour le *SA-voir* (l'acronyme est derridien : « SA » pour « savoir absolu »), le savoir organisé par l'optocentrisme comme un voir (la *theoria*), le voir comme voie privilégiée pour le savoir – y est maté, l'œil en prend un coup, un *coup d'œil*. Ces textes, il faut les lire à haute voix, à « haut voir », les faire rouler dans l'œil comme la parole dans la bouche, comme des cailloux dans une poche d'enfant. Disons autrement : l'œil y expérimente un détour par la matière plus qu'un détournement par la forme, en y perdant au passage sa suprématie : le tableau est d'abord un *son* qui parvient du silence¹⁰. Le texte grenadé, extasié, caviardé, *indéterminé et indéterminant*, est en fin de compte la seule *écriture* possible, – « raisonnable » plutôt que rationnelle : ce qui ne veut certainement pas dire qu'elle soit arbitraire, entropique, folle (on ne peut en appeler contre l'*hubris* de la raison qu'à la raison) – s'agissant de l'art, une écriture plus « littéraire » que philosophique composant avec la prose poétique sa *matière-langue*, une langue muette, faisant bruir le silence dans la langue. Aller jusqu'au bout du kantisme pour le retourner comme un poulpe en le prolongeant, pour le pousser à sa conséquence insondable, effroyable. L'écriture, ici, devra se faire *geste* avant tout, *ekphrasis* paroxystique, pas policée mais polissonne, c'est-à-dire également

⁹ G. W. F. Hegel, *Introduction à l'Esthétique*, Paris, Aubier, 1964, p. 155.

¹⁰ *Rudiments paiens*, Paris, UGE, 1977, p. 27.

¹¹ Dans *Textes dispersés II*, « L'instant Newman », p. 424-442.

tout le contraire : enamourée, insurgée, dandy, fervente, parfois secrètement mystique, ne traduisant pas le visible en mots mais *mutant* le lisible en visible. Pour ce faire : détraquer la syntaxe, égarer la grammaire, affoler sa correction, la séduire par un tact, un toucher où la fracture stylistique, si elle n'est pas absente, importe moins que le chant suave d'une langue amante et délectable. Que la langue voit ce qu'elle (ne) va (pas) voir ! Il s'agit de se tenir, comme l'événement dont il faut rendre compte, *dans le langage articulé tout en n'y étant pas immergé*¹². Si, d'une part, le sens est « obscur, inaudible, comme un quasi-inexistant » « jusqu'à ce que la face des mots – pour ainsi dire – ne l'aborde », il n'en reste pas moins, d'autre part, que « la parole est déjà présente dans ce qui n'est pas dit », qu'il y a un « colloque antérieur à tout dialogue articulé¹³ ».

Lyotard aurait pu faire son portrait en artiste : d'abord parce qu'il fut très tôt, hésitant, attiré par la voie artistique (peinture, littérature)¹⁴ et qu'il a eu – le fait est suffisamment rare chez ses pairs philosophes pour être rappelé – une certaine pratique des médiums artistiques ; ensuite parce que sa philosophie s'est longuement nourrie de sa proximité, de corps, d'esprit, avec de nombreux artistes, pas seulement, comme c'est trop souvent le cas ailleurs, à titre de recours simplement illustratif mais bien comme véritables *forces de transformation philosophiques et critiques* ; enfin parce que, par voie de conséquence, ces échanges ont également, par rebond, dérivé dans son écriture même pour parvenir à écrire « un bon livre », c'est-à-dire un livre où « le temps linguistique [...] serait lui-même déconstruit », « un livre à brouter »¹⁵, précise-t-il encore, reprenant à son compte une métaphore célèbre de Paul Klee à propos de la surface de la toile : un livre-tableau, en somme. Le geste, débordant le langage, immarcesciblement estropié, branlant, c'est-à-dire spasmophile et désirant, consiste pour l'écriture à parvenir à *se gérer*¹⁶, tout autant que, en passant par le réfléchissement artistique, Lyotard affronte à sa manière ce point dont parlait déjà Feuerbach quand il écrivait que « la philosophie ne sort de la bouche ou de la plume que pour retourner immédiatement à sa propre *source* ; elle ne parle pas pour le plaisir de parler [...], mais pour *ne pas* parler, pour *penser*¹⁷ ». En voici un exemple très représentatif : « Boire. Se traîner. Tâtonner vers la chose. Guider de la main gauche la bouche ouverte vers le filet liquide que la droite tâte. Mains plus savantes que tête dans le noir. Peuvent manigancer une espèce d'espace avec les ténèbres. Et ce peu d'humidité. Pas besoin d'y voir. Quoi y ? Est-ce que les mains y touchent ? Quoi espace¹⁸ ? » Les textes ici réunis témoignent de l'inachèvement constitutif d'un tel projet : ils sont le projet en tant que parler sur l'art, de l'art, s'avère toujours un ratage, c'est-à-dire un rapt de l'âme, le *revers* de l'âme d'où elle est affectée, existe parce qu'excitée, un ratage d'écriture dont la réussite mesure les succès en rature de ce que l'on ne sait pas écrire, tant les mots aussi dégoûtent en leur autorité arrogante.

Ce projet, tant les années l'étirent, le remettent à plus tard, aura évidemment beaucoup bougé. Deux formulations principales, néanmoins, s'en dégagent, qui

¹² Voir *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 14.

¹³ ¿ *Por qué filosofar ?*, Barcelone, Paidós, 1964, p. 125, p. 131, p. 139.

¹⁴ Voir notamment *Pérégrinations*, Paris, Galilée, 1990, p. 15.

¹⁵ *Discours, Figure*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶ Dans *Textes dispersés II*, « Florica danica », p. 626-642.

¹⁷ Ludwig Feuerbach, *Manifestes philosophiques. Textes choisis (189-1945)*, « Contribution à la critique de la philosophie de Hegel », trad. L. Althusser, Paris, PUF, 1973, p. 22.

¹⁸ Dans *Textes dispersés II*, « La peinture à même. Esquisse d'hommage à Sam Francis », p. 508-514.

dessinent un trépan dans l'approche lyotardienne de l'art : une *hylétique figurale*, à la suite de *Discours, Figure* (1971) et dans les textes « libidinaux » ; puis, plus tard, une « *énergétique ou dynamique générale* », à partir du *Différend* (1983) et de l'exposition des *Immatériaux* (1985) – ici, dans ce volume, le point aveugle « immatériel » de la table *des* matières. La première, entant la phénoménologie sur le freudisme, tient encore la matière comme *l'irreprésentable disruption* entre les formes ; il faudra la seconde pour que, le criticisme kantien remplaçant la psychanalyse en locuteur privilégié du phénoménologue, la matière fasse *irruption* comme *l'imprésentable* présence originaire (antérieure à la distinction de la forme et de la matière) du et au monde.

De la première, que peut-on dire ? Pour cela, il convient d'abord de demander ce que « dire » veut dire. *Discours, Figure* est notamment célèbre pour sa critique du discours, qui n'est en aucun cas un refus du langage parlé ou écrit, une espèce d'appel mystique à l'art de se taire devant l'ineffable. Celui qui choisit de se taire, c'est l'artiste : « Car enfin on ne peint pas pour parler, mais pour se taire, et il n'est pas vrai que les dernières *Sainte Victoire* parlent ni même signifient, elles *sont là*, comme un corps libidinal critique, absolument muettes, vraiment *impénétrables* parce qu'elles ne cachent rien, c'est-à-dire parce qu'elles n'ont pas leur principe d'organisation et d'action *en dehors* d'elles-mêmes (dans un modèle à imiter, dans un système de règles à respecter)²⁰ ». Quoique l'esthétique n'ait pas pour tâche de faire parler celui-qui-choisit-de-se-taire ni de parler en son nom, pour le philosophe, la situation est différente. Assurément, on doit bien en prendre acte : nous sommes indéfectiblement au langage, on voit parce que l'on parle. Pas d'« immaculée perception » – la boutade est nietzschéenne. C'est une évidence : tout regard est agencement du visible, est guidé par des schémas intellectuels pluriels actualisés par le langage articulé – par quoi il se distingue de la simple vue (la sensation). Voir est un acte passif pour lequel il suffit d'ouvrir les yeux, mais regarder procède d'un certain aménagement de l'expérience par des puissances préalables : où voir, quoi voir, quand, comment.

Mais notre langage est-il uniforme ? Lyotard restera fidèle à cette distinction, qu'il ne cessera de formuler encore et encore pendant des années, entre le langage articulé du discours, le *logos*, et la voix, la *phonè* ; entre – en mots plus merleau-pontiens – la *signification* et *l'expression*, entre le *signe* (signification ou désignation), générique, conventionnel, reconnaissable, usé, qui vaut toujours pour quelque chose d'autre en son absence et, au « verso », l'événement, le désir, le *symptôme*, l'anamnèse de la différence, le sens qui veut être dit tout en marquant l'inadéquation de la langue et de la chose. C'est dans la seconde, cette « parole pure » peut-être dont parlait déjà Heidegger dans la *Lettre sur l'humanisme* en affirmant qu'elle ne se rapportait pas au seul « caractère-de-signification », que se tiendront les « phrases-sentiments », les « phrases-affects » de l'art (les œuvres) et sur l'art (le jugement esthétique réfléchissant d'héritage kantien : fin de soi-même en soi-même, annonce unique de lui-même témoignant seulement de l'état du sujet qui juge), les phrases-silence (car le silence se dit, du seul mutisme qui vaille : pas celui du *muticus*, le glabre, le « manque », mais, inouï, qui serait de *muttum*, le grognement, le mot,

¹⁹ Dans ce volume, « De deux abstractions », p. 194-198.

²⁰ *Des dispositifs pulsionnels*, « Freud selon Cézanne », Paris, Galilée, 2nde éd., 1994, p. 84.

le murmure, ce silence qui gerce depuis l'en-deçà du mot, la langue qui parle silence). Là où « l'acquisition du langage articulé exige le refoulement de la valeur sonore²¹ », où le réquisit de signification des phonèmes écarte les aptitudes sèches de la parole – gémissements, hoquets, cris, etc. –, les intègre dans un processus d'intelligibilité verbale plus large auquel elles sont subordonnées (la lamentation tragique, par exemple) ou les rabat sur de la signification implicite (une onomatopée en lieu et place d'une phrase conventionnelle qu'on ne dira pas, *valant pour elle*, à l'intérieur d'une rhétorique générale des transgressions), l'expression ne sera que timbres, nuances, vibrations, du calorique, de *l'événement*, du *là* dans son inlassable absentement, où l'idiome, funambule, s'invente à chaque fois en inventant son émetteur, où les mots « m'enseignent ma pensée²² » : le ténu instable et mouvant, la *singularité* qui échappent par définition aux constructions généralisatrices et déterministes du concept *a priori*..., mais qui ne sont pas indicibles pour autant. L'expression est le reste du discours, sur quoi le discours, comme la division, ne peut pas opérer, sauf à le trafiquer. Car s'il est impossible de sortir de la langue, on peut néanmoins se rendre passible à l'effraction du sens dans le discours, malgré le discours. Telle sera la grande affaire de l'art et de l'écriture sur l'art, contre les approches sémiotiques, représentationnelles ou iconographiques qui enferment l'art dans des chartes, des structures, des consignes, des textes, de l'allogène, du transcendant et pétrifient les conceptions en codes, manigancent les forces (exubérantes) en formes (colmatées), refroidissent les intensités en identités, déchoient l'apparition (toujours néo-venue) en apparence (toujours convenue).

Une formule de *Discours, Figure* en ramasse fort bien la problématique : « On peut dire que l'arbre est vert, mais on n'aura pas mis la couleur dans la phrase²³. » Faire passer la couleur en fraude : ce sera dans la mesure du possible, entre autres attributs, le rôle du « *figural* », dont Lyotard reprend alors la terminologie aux notes du dernier Merleau-Ponty, la greffant notamment sur le legs freudien : constituer un espace irréductible aux stratégies savantes de l'écriture, à la rhétorique, au figuratif, qui se rencontre tout autant dans les productions de l'inconscient que dans l'art où se joue (différemment) la passibilité au sens (illisible) par le *désir*, ou mieux par sa fondation corporelle constitutive : la *pulsion a-représentationnelle* (le désir lui-même restant *in fine* trop scénique encore, tendant à s'effondrer malgré tout en récit, en *mimèsis*, en figuratif). Le figural va faire éclater les figures corroborées comme une plante saxifrage brise la convenance monotone, prévisible, transie des pierres ; il correspond à l'irruption des « processus primaires » inconscients dans les « processus secondaires » (langage, actions) par laquelle, en vertu de ce que Freud appelait dans la *Traumdeutung*, à propos de la mutation des pensées refoulées en images du rêve, la *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, la « prise en compte de la figurabilité », et la *Verschiebung*, le déplacement, il y a transgression libidinale des codes et des écritures *figurés* par du *figurant*. Et qu'est ce figurant, ce figural, sinon aussi la matière elle-même, *plasma*, la plastique en tant qu'elle s'extrait du *visible* (la forme) pour se rendre *visuelle*,

²¹ Dans *Textes dispersés II*, « A Few Words to Sing. *Sequenza III* », p. 56-92.

²² M. Merleau-Ponty, « Sur la phénoménologie du langage », in Herman Leo Van Breda (éd.), *Problèmes actuels de la phénoménologie*, Bruxelles, Desclée de Brouwer, 1952, p. 97.

²³ *Discours, Figure*, *op. cit.*, p. 52.

faisant bourrelets, bourres, grouillement, fermentation, tache, éclosion, fête magmatique ?

Avec le *linguistic turn* du *Différend*, l'événement se dira autrement : la *phrase*. La phrase est ce par quoi il arrive quelque chose dans le langage (*en dehors* duquel il n'y a rien), par quoi quelque chose advient, *evenire*, dans le langage articulé. La phrase est l'inconciliable du discours : le caviardage et la déchirure du discours par le figural conduisent à la phrase du *Différend*, atome du langage articulé, reste premier et insécable de la pulvérisation du discours. La phrase est l'élément atomique du langage, pas le mot. Qu'on ne s'y trompe pas : on ne parle pas en mettant bout à bout des mots d'abord pris isolément les uns des autres, mais on fait immédiatement des phrases – que la grammaire docte, ultérieurement, viendra décortiquer, et qui nécessite qu'on sache *déjà* parler. À l'autre bout, le discours (argumenté, construit, orienté) glace la densité volcanique des phrases-événements en les soumettant à l'enchaînement rationnel du concept. L'art sera la scène par excellence des phrases expressives, *pour elles-mêmes*, « réfléchissantes », silencieuses, proies de leur propre traque, comme ici à propos de Stig Brøgger – ce dont l'écriture esthétique de Lyotard fera aussi sa tension, non pas *reproductrice* (par un mimétisme ingrat naïvement *multiplicateur*) mais *productrice* (par une fidélité solaire *faisant don* de ce qu'elle a reçu) : « Ces pièces de bois peint sont assurément des phrases. [...] Mais des phrases qui ne se réfèrent à rien d'identifiable, ne signifient rien de concevable, n'émanent de personne et ne s'adressent à personne²⁴. »

On assiste là à l'acte de naissance d'une curieuse *phraséologie de la matière*, qui trouvera sa pleine expression à partir de l'exposition des *Immatériaux*, où la matière ne sera plus abordée comme matière « *substantielle* » : consistante, texture copieuse, plasma que le langage viendrait *a parte post* décrire et expliquer, traduire dans un texte, et à l'égard duquel elle serait indépendante. Cette matière, qui sera encore celle du figural, est *pensée* comme une *pseudo-chose* (une « chose » *sans* forme). C'est précisément cette conception de la matière que les immatériaux viendront fracasser. Qu'est-ce qu'un immatériau – si tant est qu'il soit le singulier dont « immatériaux » serait le pluriel, ou bien faut-il parler « d'immatériel » ? C'est une réalité en quoi la matière est un *effet* du langage, dont la matière est langagière, d'un type de phrases particulier, irréductible à tout discours rationnel ou conceptuel : le langage numérique porteur d'un nouveau réel, virtuel et technologique. Le paradigme s'est déplacé de la matière « chosique » à une intelligence *relationnelle* de la matière : matière non plus continue mais discrète, non plus physique mais mathématique (algorithmique), non plus autosuffisante mais interactive, c'est-à-dire *affectionnelle*. Il faut d'emblée alors affecter d'avoir à intervenir : le langage numérique, apparemment générateur d'une *dématérialisation* du monde par la syntaxe informatique – puisque ce réel n'a pas d'existence autre que langagière (on passe de la chose au message, de l'outil au programme, etc.) –, va en fait constituer une *rematérialisation idiomatique de la matière*. « L'immatériel » n'est donc de près ni de loin immatériel. Qu'il soit le négatif du matériau, cela s'entend sans conteste, car le matériau c'est la forme encore, c'est la matière envisagée par rapport à tel *usage*. Mais d'immatérialité : point. Le préfixe *in-* doit ici moins s'envisager dans la direction de la négation, comme on serait tenté

²⁴ Dans *Textes dispersés II*, « Florica danica », p. 626-642.

de le faire de prime abord, que dans celle de *l'immanence*, dans celle du forage au plus profond de la matière jusqu'à l'immatériel.

Car les *Immatériaux* vont permettre à Lyotard de toucher à « l'essence » de la matière au plus près, ou plus exactement à ce que par quoi la matière fait essentialité dans l'étant, puisque c'est exactement comme *relation et discrétion* que la science contemporaine a fini par révéler la matière du monde, non plus comme « chose », ce préjugé fonctionnant, au contraire, comme un obstacle à l'intelligence d'un réel *troué* constitué en dernière analyse de particules (électrons, neutrons, etc.) et de liaisons (entre ces particules). Lyotard fera sien ce vocabulaire de la nouvelle physique, comme dans le texte consacré aux photographies de Corinne Filippi où la lumière est qualifiée d'« autographie de photons²⁵ ». Toute matière est événementielle, *phrasée*, interactionnelle (l'attraction forte), divisionniste (l'impression de compacité vient des limites perceptives de nos organes sensoriels physiologiques). La réalité objectale ressemble *en tout point* à la réalité numérique, obtenue par séries de zéro et de un, et inversement, comme dans le *Dimanche d'été à la Grande Jatte* de Seurat ou les travaux de fil. Les appareils optiques permettront à l'œil de « s'approcher d'un seuil où l'optique domestique deviendrait nulle, s'enflammerait ou se noierait ». Par ailleurs, le paradigme immatériel ne se révèle-t-il pas *toujours-déjà*, dans la civilisation monothéiste qui est la nôtre, comme celui, principiel, dans lequel la conception réificatrice de la matière prend place toujours donc comme un *écart* (le Verbe créateur) ?

La visée lyotardienne de la matière artistique va se ressentir de ces déplacements, débouchera sur une « *énergétique ou dynamique générale* » dont les textes tardifs de ce recueil, écrits sur les dix ou quinze dernières années de la vie de leur auteur, tressent les méandres d'une analytique mal éduquée, mais probe, allant de pair avec l'abandon du figural pour d'autres opérateurs.

L'inaudible en musique, par exemple²⁶, n'est pas le manque de matériau, pas plus qu'il n'est – moins encore – de la matière conçue « substantiellement » ; c'est de l'immatériel : c'est-à-dire de la matière comme présence discrète même : *réserve qui met en demeure, imperçue*. Le figural était encore du présentable pas re-présentable (c'est-à-dire de l'événement, pas de la chose, de la *res*) ; « l'énergétique générale », différence, est le fait qu'*il y a* de l'imprésentable. Or qu'est-ce qui est imprésentable ? Qu'est-ce désormais que la matière ? C'est la présence elle-même. Il y a donc tout à fois rupture et continuité avec l'événementialité figurale ; la dette – dans le refus de plier l'avènement, l'à-venir, l'*evenire* de l'être, l'être comme *avenant* sur le présent de la *parousia* – est toujours heideggerienne : « La donation de *présence* est propriété de l'*Ereignen*²⁷ ». La présence du son : qui n'est pas sonore, la présence de la couleur : pas colorée ; tout comme la présence d'une pierre n'est pas minérale ni celle du bois ligneuse. L'inaudible n'est pas *princeps* l'absence de l'audible mais est la présence de l'audible. On reconnaîtra là également le legs tenace de *L'Œil et l'Esprit* : ce que Merleau-Ponty avait appelé la « doublure du visible » laquelle accompagne tout visible, mieux qui le *soutient*, qui en est le support, Lyotard va le nommer matière, en l'ouvrant à tout le sensible, matière « objet » de nulle donation sensitive (la matière ainsi entendue n'est plus

²⁵ *Ibid.*, « Syncopes, paysages », p. 620-624 et citation suivante.

²⁶ Dans ce volume, « L'inaudible », p. 200-223.

²⁷ Martin Heidegger, *Questions III et IV*, « Temps et Être », Paris, Gallimard, 1990, p. 222.

donnée), matière objectée à l’objectal, matière *in-*, matière *an-aisthetôn* que seule une langue *passionnément apathique*, voulant inventer plus que prouver²⁸, pourra tamiser : une matière qui exigera de passer d’une esthétique des formes à une *anesthétique de la matière*, pour laquelle l’artiste doit se faire « voyant », c’est-à-dire ne peut *entre-voir* ce qui (ne) se donne (pas), dans un regard tendu au-delà de la séquestration du voir, qu’en s’y rendant *aveugle* ; dans laquelle le sujet sentant, loin d’être conforté (conformé) dans la reconnaissance paisible de formes indentifiables et rationalisables, est en réalité *anesthésié*, c’est-à-dire engourdi, frappé de nullité, disqualifié dans toute maîtrise²⁹, *dés-affecté* par un rapport originaire à la présence par lequel il sent à la fois exister et menacer de ruine, sentiment à la fois d’extrême inquiétude et d’extrême puissance, *maté* par la matière qu’il ne peut que *mater*, discrètement, à discrétion (sans la regarder *stricto sensu*, la mettre en formes) ; quand la bouche *témoigne* en œil, en bouche l’œil, que la tête est désertée pour la « tétée ». La matière est « la souffrance d’un corps visuellement éperdu³⁰ », mateur, amateur. Manigances que l’art, dans sa vocation stridente et perçante pour la venue, plutôt qu’à la consolation du venu, est le torrent provocateur. Tel est le pouvoir rogue de la matière : si la forme est ce par quoi il y a de l’existence, la matière est ce *par quoi* il y a de *l’in-sistance*. La matière est la myriade comminatoire du sujet dans sa naissance.

Là se tient la grandeur de l’art, finalement, quand il ouvre à l’ouverture primitive de la « constitution » du monde par l’ego transcendantal : que la présentation de la matière imprésentable qu’il se fixe comme objectif (à la différence des usages sociaux, professionnels, etc., que l’on fait de la matière et des matériaux, qui *présentent* tous très bien) y soit, de fait, toujours *aporétique* (mais n’est-ce pas la langue du *logos* ?). La question de la peinture : comment la couleur « se voit »-elle elle-même ? La question de la musique : comment le son « s’entend »-il lui-même ?

Dans cet « excès de présence », dont sont tout autant capables le minimalisme que l’hyperréalisme (la cartographie des « valeurs », des « progrès » est à revoir, ou *dé-voir* : il n’y a pas d’histoire de l’art qui tienne), la matière s’identifie – plus radicalement qu’avec le figural encore posé *entre* les formes comme ce qui échappe à la mise en forme, en format – à l’antéprédicatif pré-conceptuel et pré-objectal de la foi passive dans le vécu de l’accord originaire du monde et de la conscience humaine, ce que Lyotard appelait dans *La Phénoménologie* « le prédonné universel passif³¹ », mais ici, contrairement à ce qui se passait chez Husserl, *descriptible*. L’anesthétique tardive de Lyotard est le produit de la rencontre entre l’antéprédicatif husserlien, par le truchement de la connivence merleau-pontienne (tous deux dépassés depuis le figural), avec « l’esthétique négative » venue en dernière instance, par-delà Adorno, du sublime kantien et de sa « présentation négative », du « plaisir négatif » tout juste esquissés par la *Critique de la faculté de juger*. Car la matière ultime de l’esthétique lyotardienne, voilà qu’elle se présente aussi à nous sous ce nom : le *sublime*. Kant enfin poussé à son bout, épouvantablement. Qu’est-ce que le sublime sinon précisément ce qui laisse les formes de l’imagination sans voix, sans voir, « une “présence” qui excède ce que la pensée imageante peut saisir, d’un coup, en une

²⁸ Voir *Rudiments païens*, op. cit., p. 25.

²⁹ Dans *Textes dispersés II*, « Flora danica », p. 626-642.

³⁰ *Moralités postmodernes*, « Musique, mutique », Paris, Galilée, 1993, p. 196.

³¹ *La Phénoménologie*, Paris, PUF, 1954, p. 40.

forme – ce qu'elle peut *former*³² », le « trait d'un retrait », « l'innommable » dont parlait déjà Kant à quoi l'écriture sur l'art se fera à son tour passible, ce dont elle devra être passible ? Lyotard, à propos de Kant : il est faux de ne voir en Kant que celui qui aura prolongé en art l'évacuation de la matière, au profit du seul sentiment *intérieur* (le jugement réfléchissant) ; la philosophie kantienne de l'art ne s'arrête pas à la distinction de la *pulchritudo vaga* et de la *pulchritudo adhaerens*. Car il n'y a pas que la beauté, et la beauté est désormais, leçon adornienne, dégradée dans le kitsch par l'industrie culturelle. Il faudra donc pousser une fois de plus Kant au-delà de lui-même, le connecter sur Burke, et affronter dans l'art, dans ce qui fait l'art, dans un siècle qui fut celui de l'effroyable, le déplacement du beau au sublime *esthétique*, de la *captatio benevolentiae* à la terreur, là où Kant, trop rationaliste encore peut-être, n'avait fait du sublime qu'un concept pour la nature, mathématique ou dynamique, car l'art, fait par les hommes, achoppe à mettre en images le suprasensible. Lyotard, quant à lui, n'aura de cesse de traquer le sublime dans l'art en passant du simple interdit de la représentation (la loi mosaïque) à la pro-vocation de la présentation de la présence imprésentable : « Le sublime. C'est le sentiment que : voilà. [...] Le tableau présente la présence, l'être s'offre ici maintenant. Personne, surtout pas Newman, ne *me* fait le voir, au sens de : le raconter, l'interpréter³³. » Le sublime, ou cet autre nom du différend dans l'art par où vrille l'euphonie grondante de ce qui *in-time* parce qu'il *in-timide* ; la matière matinale dont l'écriture de Lyotard aura fait sa veilleuse.

³² *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991, p. 73. Et citation suivante, p. 186.

³³ Dans *Textes dispersés II*, « L'instant Newman », p. 424-442.