

« Inachever » : mot cherchant contexte, en vue de signification, et plus si affinités.

Conférence prononcée au colloque du Cicada : « l'inachever » Janvier 2012.

Puisque, par son sujet même, ce colloque se destine à être le lieu de tous les paradoxes et de toutes les facéties conceptuelles, je commencerai donc par la fin, c'est-à-dire par les enjeux les plus généraux de notre problème. Réfléchir sur la notion « d'inachever » entraîne dans son sillage trois exigences philosophiques des plus massives, pour ne pas dire, dans le contexte actuel de la philosophie contemporaine, des plus loufoques. En effet, que nous demandait, implicitement, voire sournoisement, notre hôte en nous proposant de réfléchir à ce terme errant, sans ancrage ni contexte, et dont l'essence immédiate consiste en son inexistence, si ce n'est : 1) de créer une brèche dans la sacro-sainte thèse de la philosophie du langage, selon laquelle ce qui fait la signification d'un terme c'est son usage ou son contexte, et corrélativement d'en finir avec l'idée que nous n'avons accès au monde que par et dans les « rails » du langage ordinaire. 2) De reconsidérer la thèse, de provenance phénoménologique - reprise parfois en philosophie de l'esprit- selon laquelle l'intentionnalité se définirait comme visée d'un remplissement, soit : le moment où la chose ou l'idée est « là en personne », et donc- à l'instar du désir et de sa structure- nous comble du fait de son accomplissement. 3) De montrer qu'il existe un moyen de dépasser ce que Hegel nommait le « mauvais infini », soit cette configuration -qu'il reproche à Kant d'avoir magnifiée, notamment par sa thématique du sublime- en laquelle la finitude de l'homme est telle, qu'il est condamné à toujours poursuivre un but qu'il est, par ailleurs, certain de ne jamais atteindre. C'est ainsi qu'au titre : « mot cherchant contexte, en vue de signification, et plus si affinités », qui renvoie immédiatement à la première exigence, de facture analytique, nous aurions pu ajouter celui-ci : « Inachever » ou pour une autre entente de l'intentionnalité », d'allure plus phénoménologique, ou celui-là : « Inachever » : à la conquête d'une définition positive de l'infini », de consonance plus classique ; le lien entre ces trois titres possibles n'étant rien d'autre que leur caractère de franche extravagance. Mais puisque tels étaient les défis implicitement compris dans la proposition de notre hôte, et puisque les règles de l'hospitalité commandent d'essayer de les relever, sans plus faire d'hypothèse quant à un possible dérangement mental de la puissance invitante, j'essaierai donc de montrer comment une entente strictement positive du terme « inachever » a pour conditions théoriques de possibilité l'acceptation de ces trois thèses. Or, pour tenter de comprendre positivement ce terme d'inachever », il nous faudra tout d'abord le déterminer négativement, à partir des significations qu'il ne peut avoir et des obstacles immédiats qu'il nous faut contourner pour pouvoir le comprendre de manière réellement positive ; ces variations, d'abord négatives, nous permettront d'esquisser ensuite quelques variations positives et d'en mesurer les enjeux philosophiques.

De quelques variations négatives sur la notion d'inachever

Réfléchir au sens possible du terme « inachever », c'est d'emblée se trouver confronté à de multiples obstacles. C'est par la recension de ces obstacles que je souhaiterai commencer pour essayer de déterminer ensuite s'ils peuvent raisonnablement être surmontés et comment.

A) Le difficile passage de l'adjectif au verbe, de l'état à l'action.

Le premier de ces défis est de transformer un résultat (la sculpture est inachevée) en processus (Michel-Ange « inachève » sa statue), soit : transmuier l'entité en action, la passivité en acte, l'adjectif en verbe. Or, le passage de l'effet d'inachevé au sein d'une œuvre (passivité du

participe « é »), à l'acte volontaire ou intentionnel de ne pas achever l'œuvre (activité de l'infinifatif « er ») se révèle plus difficile que le simple éloge du *non-finito* pourrait immédiatement le laisser espérer. En effet, qu'une œuvre soit inachevée volontairement, ou plus exactement, qu'une œuvre créée un effet d'inachèvement, ne veut pas dire que l'artiste ait souhaité ne pas achever sa création. Prenons d'emblée pour exemple *Les esclaves* de Michel-Ange, symboles, parmi tant d'autres, du *non-finito*. Assurément ces esclaves sont englués dans un bloc de marbre brut, informe, non travaillé. Mais ne peut-on pas interpréter cet inachèvement visible comme l'expression achevée de l'asservissement des esclaves, qui, de par leur condition même, sont enchaînés, asservis, à jamais prisonniers d'une matière qui les retient et les opprime ? Le refus du sculpteur de faire accéder la matière inerte à la forme de la figure ou de l'idée symboliserait ainsi la prégnance de la naturalité dans l'humain assujetti. Qu'une telle interprétation soit possible montre que l'inachevé de la sculpture peut-être le signe de l'accomplissement de sa signification. En ce sens, Michel-Ange loin de ne pas achever l'œuvre, l'accomplirait bien plutôt en une totalité parfaite, dont l'effet d'inachevé serait simplement l'un des éléments contribuant à la complétude du sens. Il serait loisible de répéter cette analyse sur le style d'un écrivain et ses multiples effets « d'inachevé ». C'est ainsi que dans un long chapitre consacré à l'esthétique du *non finito* chez Balzac, Franck Schuerewegen¹ montre combien il n'y a pas, contrairement à une expression trop souvent utilisée, de style inachevé, tant l'effet d'inachèvement « suppose une grande maîtrise formelle de la part de l'écrivain, une forme très poussée de réussite stylistique ». Et de fait, s'il est vrai que le style se signale comme la phrase à laquelle plus rien ne peut-être ajouté ni retranché, alors créer un effet d'inachèvement au sein d'une phrase ne saurait en aucun cas être tenu pour synonyme de l'acte de ne pas achever la phrase. Et c'est pourquoi, on serait tenté de conclure ici par la fameuse exclamation de Baudelaire : « Vous nommerez cela une ébauche si vous voulez, mais ébauche parfaite », c'est-à-dire accomplie, finie, réalisée, en un mot : achevée. Ici la qualité du résultat (effet d'inachevé) est fonction de l'acte d'achever, d'accomplir, de réaliser. Ces quelques exemples montrent combien la transformation d'un état en acte, d'un adjectif en verbe, d'une qualité en processus, ne va nullement de soi.

B) *Un double non-sens philosophique.*

A ce premier obstacle, s'en ajoute un second, plus redoutable encore. « Inachever », « ça n'existe pas, ça n'existe », dirait Desnos ; du moins, le mot n'existe pas dans notre langue puisque tous les dictionnaires le répertorie comme néologisme, mot d'auteur, ou hapax au sein d'une œuvre². Dès lors, la tâche à laquelle nous sommes conviés est de donner un sens à un mot inexistant. Or, les quelques théories philosophiques contemporaines, sensées nous aider à penser, et à donner sens, ne semblent guère pouvoir nous servir d'appui dans la présente entreprise. Ainsi, si nous nous situons du côté de la philosophie analytique et de ses principaux totems, Wittgenstein et Austin, pareille tâche semble d'emblée condamnée à l'échec. Dans ce cadre, en effet, la signification du mot se définit par son usage, et son usage par ses différents contextes. Autrement dit, déterminer la signification d'un mot, c'est en connaître l'usage et donc en inventorier les contextes. Ne plus chercher à définir l'essence de tel ou tel terme (art, pelle à neige ou vérité, qu'importe), mais se demander « où » et « quand » ce terme est utilisé, tel est le mot d'ordre de la philosophie du langage ordinaire, ou de l'analyse conceptuelle, qui, appliqué au titre de ce colloque, nous commande de cesser là toute réflexion, sous peine de sombrer dans l'énonciation de non-sens caractérisés et d'élucubrations coupablement métaphysiques.

¹Balzac suite et fin, Ens éditions 2004

² Voir par exemple *Trésor de la langue française*, 1971-94.

Pour éviter cet échec annoncé, faut-il nous tourner vers la philosophie continentale ? On pourrait l'espérer, ne serait-ce que parce que la langue allemande, plus que d'autres, passe très facilement du nom au verbe, de l'état au processus, du résultat à l'acte qui l'engendre. Ce passage constant est même l'un des nombreux ressorts de l'écriture de Heidegger, qui a porté à son incandescence cette possibilité linguistique. Après tout, dans un univers où le « néant néantise », tous les espoirs semblent permis. Il pourrait donc bien se faire que l'artiste inacheve son œuvre ou que la visée de l'art soit, ultimement, son inachèvement. Pareille possibilité conceptuelle se heurte néanmoins à un nouvel obstacle : la définition même de la visée en contexte phénoménologique. En effet, qu'est-ce que viser si ce n'est viser un accomplissement ou anticiper une totalité (même si ce n'est qu'idéalement). Si le cube se présente sous une seule de ses faces, s'il est inachevé dans l'esquisse qui m'en est donné, viser le cube consiste à l'achever en pensée. Ce n'est que par cet achèvement idéal que le cube aura un sens et non du fait de la seule perception d'un de ses aspects isolés. C'est ainsi que tous les processus de l'esprit (de la simple perception à la construction de la science ou à l'élaboration d'une œuvre d'art) sont vectorisés par cette visée de remplissement, qui, chez Husserl, se donne comme visée d'accomplissement. Dans ce contexte, c'est l'idéal de l'achèvement, de l'accomplissement, de la complétude qui gouverne les actes de l'esprit. Dès lors définir un processus cognitif (qu'il s'agisse de la création d'une œuvre ou de la simple perception d'une chose), en gommant toute notion d'accomplissement semble, là encore, condamné au non-sens puisque, dans un tel cadre, viser l'inachevé signifierait *de facto* viser un certain type d'achèvement, accomplir parfaitement l'inachèvement, en lequel le résultat serait l'accomplissement voulu d'inachèvement ; en un mot cela revient encore à produire l'achèvement d'un effet d'inachèvement. Nous pourrions à nouveau nous référer à nos précédents exemples des *Esclaves* de Michel-Ange ou du style de Balzac, ou plus simplement reprendre les conseils de Léonard de Vinci qui recommandait de ne pas achever certaines figures (détails), qui, plus éloignées dans l'espace du tableau, devaient dès lors paraître floues au sein d'une totalité achevée ; toutes figures, donc, qui ne sont pas inachevés en tant que telles, mais dont l'achèvement (l'accomplissement ou la réussite) consiste dans cet effet d'inachevé, lisible au sein d'une œuvre pour sa part parfaitement accomplie. Les parties inachevées ont pour but l'achèvement du tout. Bref, que cela soit en contexte analytique ou en contexte phénoménologique, les outils pour conférer un sens au terme « d'inachever » semblent nous manquer.

C) *Inachever, déconstruire, détruire.*

Face à ce double risque de non-sens, il serait sans doute tentant de se rabattre sur les idéaux de la déconstruction et la pratique du fragment, si caractéristiques des avant-gardes depuis deux siècles. Et de fait, que contestent ces avant-gardes si ce n'est l'esthétique classique, pour laquelle beau et perfection se définissent tous deux par l'achèvement, lui-même souvent conçu, à l'instar d'Alberti, comme ordonnancement organique des éléments en une même composition, harmonie des parties à la fois entre elles et par rapport au tout ; esthétique classique à laquelle fait écho l'espoir si souvent nourri par les philosophes d'un système clos, d'une totalité achevée, bref d'une perfection réalisée. C'est ainsi que perfection, beauté, complétude et totalité passent, d'Aristote à Hegel, pour synonymes. Mais, outre le fait que nous engager sur cette seule voie des avant-gardes nous acculerait à ne traiter que de l'art contemporain, réduisant par-là d'emblée l'extension du terme que nous cherchons à définir, il semble que la seule contestation de la notion de système ou de composition (du « poser ensemble », *sun-istemi*, *cum-ponere*) ne saurait suffire à conférer un sens à notre terme orphelin. En effet, deux exemples peuvent, là encore, faire obstacle à l'entreprise. Tout d'abord, la revendication du fragment comme mode d'expression qui, si l'on en croit Lacoue-Labarthe et Nancy, fonctionnerait comme protestation voire déconstruction, au sens quasi

derridien, des systèmes et des totalités closes, illustre t'elle réellement l'acte d'inachever l'œuvre ou dit-elle plutôt la structure du monde ? De fait, pourquoi Nietzsche recourt il au fragment si ce n'est parce que, comme il l'écrit dans le *Gai savoir* : "le caractère de l'ensemble du monde est de toute éternité celui du chaos" (III §109, 138). Recourir à la fragmentation, à la dislocation, à la désarticulation a ici un but et donc une visée : mieux traduire la structure de l'existence inachevée, contradictoire, chaotique. Si l'écriture se fragmente, c'est parce que, ontologiquement, le monde n'est pas cosmos mais chaos ; notre parole doit donc en épouser le devenir plutôt que le figer en une totalité illusoire et factice. L'inachèvement, dans ce recours au fragment, a bien un but mais n'est pas le but. Or, pour que notre terme ait vraiment le sens *fort* de « l'acte d'inachever », et non celui *faible* de « créer un effet d'inachevé » au sein d'une œuvre accomplie, il faudrait qu'il ne soit pas soumis à une visée extérieure, à une réalisation exogène qui lui confère la structure du remplissement d'une visée, soit à nouveau, l'allure d'un accomplissement. Par suite, le recours au fragment ne doit-il pas, par-delà les révérences convenues à la notion de déconstruction du système hégélien (philosophie) ou de destruction de la composition albertienne (peinture), s'interpréter là encore comme moyen de parvenir à une fin autre que lui-même, comme le voulait par exemple Matisse qui écrit à propos de *la danse* : « Je donne un fragment et j'entraîne le spectateur à poursuivre le mouvement de la fraction qu'il voit, de façon à ce qu'il ait le sentiment de la totalité » ?

Le deuxième exemple s'appuie sur la comparaison que l'on pourrait faire entre deux actes de destruction de tableaux. Rouault, on le sait, a détruit en 1948, 315 de ses toiles parce qu'ils les jugeaient inachevées. De son côté, Tinguely détruit certaines de ses compositions pour signifier la mort de l'art. Assurément ces deux destructions n'ont pas le même statut. Rouault en détruisant ses œuvres participe d'une esthétique classique, en laquelle l'œuvre se juge par rapport à une perfection visée (intention ou idéal de l'artiste). C'est la prégnance de cette traditionnelle esthétique de l'achèvement que, par exemple, D. Arasse restitue dans le premier chapitre de son *Léonard de Vinci*, sous le beau titre de « l'universel inachevé ». Si, selon le mot prêté à Michel-Ange « Vinci ne sait pas achever », c'est, nous dit Arasse, la conséquence de cette culture de la perfection, où l'inachevé de l'œuvre est subi comme un échec et non voulu comme une finalité, échec face à la perfection désirée dont la *Belle Noiseuse* est, depuis, devenu l'emblème. Mais peut-on dire, par contraste, que Tinguely veut l'inachèvement sans le subir, parce qu'il entend remettre en cause cette esthétique de la perfection ? Détruire l'œuvre pour dire la mort de l'art n'est-ce pas là encore viser une fin, accomplir un but, en achevant l'art au double sens de réaliser (une fin) et de détruire (l'œuvre pour réaliser cette fin qu'est la mort de l'art) ? Dès lors, il ne semble pas si facile de rendre synonyme les termes « d'inachever » et l'acte ou volonté contemporaine de produire la mort de l'œuvre ou de l'art. La gomme de Rauschenberg n'inachève pas le dessin de de Kooning, elle l'efface (comme le dit le verbe du titre du tableau : *erased*), détruisant l'expressionnisme abstrait sans le continuer au-delà de lui-même. Là où le terme « d'inachever » semble connoter un processus et donc une continuation, l'effacement marque la fin, la mort, et donc, une fois de plus, signe une forme d'achèvement. Bref, là encore ce qui aurait pu paraître une piste possible de réflexion se révèle un obstacle.

Ainsi de quelques côtés que nous nous tournions (le *non-finito*, l'esthétique du fragment, la contestation des avant-gardes comme déconstruction de la tradition), les chemins semblent immédiatement nous mener autre part que là où nous devons aller, à savoir donner un sens positif à un terme apatride, que ne légitiment ni contextes ni usages. Néanmoins ces variations toutes négatives ont commencé à dessiner en creux quelques éléments positifs. Elles nous révèlent tout d'abord que ce terme orphelin, bien qu'assurément privé d'usage ou de contexte, peut (n'en déplaise à Wittgenstein et à toute la philosophie du langage ordinaire)

être investi d'une signification minimale, par la seule considération de sa structure interne (passage de l'état au verbe, du passif du participe passé à l'actif de l'infinitif). C'est donc un processus, comme action qui se continue sans jamais prendre fin, qu'il nous faudra chercher. Elles nous indiquent également que ce processus, ou action continuée, devra être compris de telle manière qu'il ne rentre pas en contradiction avec la notion d'action qui vise une fin comme son accomplissement (intentionnalité phénoménologique) ; en effet, comme nous l'avons esquissé plus haut à propos du *non finito*, ce ne serait pas l'acte d'inachever que nous décririons alors, mais bien l'achèvement d'un effet recherché d'inachevé, bref, nous définirions encore et toujours l'accomplissement. Elles nous enseignent enfin que dans le terme « d'inachever », nous devons dissocier la notion d'inachèvement de son entente ordinaire qui en fait l'échec des actions ou processus qui ne peuvent, en raison de notre finitude structurelle, parvenir à leur terme. Echec évidemment subi par nous et non voulu ni souhaité. La question devient dès lors : peut-on définir un processus volontaire qui serait à lui-même sa propre fin, au sens où son accomplissement signifierait sa continuation ou répétition à l'infini, et ne serait donc plus le constat d'une impossibilité (sur le mode de l'échec subi du sublime kantien) ?

Enfin, ces variations négatives nous permettent de mieux percevoir comment les thèses philosophiques, énoncées d'emblée, et non sans brutalité, sont bel et bien impliquées dans l'entente positive du terme. Mais avant que de le développer encore plus précisément, il nous faut, maintenant qu'une signification minimale a été dessinée, nous mettre en quête des différentes contrées ou contextes susceptibles d'offrir l'hospitalité à notre terme vagabond.

Variation positive I : toute réception d'une œuvre est inachèvement de celle-ci comme continuation de l'art.

Nos variations négatives nous ont montré que prendre immédiatement le problème du point de vue de l'artiste (et de son énigmatique intention) risquait, du moins pour l'instant, de nous conduire à une impasse. De même, prendre directement le problème du seul point de vue de l'œuvre elle-même, conçue comme produit construit ou existant là devant moi, peut, dans l'immédiat, paraître contre-intuitif puisqu'une œuvre est donnée à voir, à lire ou entendre au moment où l'artiste n'y travaille plus (l'a arrêtée) ; elle semble donc se présenter, par définition, comme produit achevé, comme objet, y compris dans les performances modernes conçues comme événement non répétables et éphémères. Ainsi, lorsque Turrell, aux commandes d'un avion, entreprend d'écrire un texte dans le ciel, avec des fumées de couleurs différentes (en 1968), et refuse de conserver les traces de cette action, il propose bien un produit dont certains ont été les spectateurs. En bref, peu importe que des trous soient faits puis rebouchés sans qu'aujourd'hui plus rien ne reste rien de l'action, l'entreprise s'est bien donnée comme produit à voir, comme ce qui est jeté à un moment sous le regard, comme objet. L'œuvre qu'elle prenne la forme d'un objet qui perdure (peinture de chevalet, sculpture, etc.) ou d'une action produite à un moment donné du temps, s'intuitionne bel est bien comme produit fini (objet sur un support ou événement réalisé à un instant X).

A) Le récepteur, ouvrier des mondes possibles. Entre Goodman et Dufrenne.

Il nous reste donc à entrer dans notre problème par le point de vue du récepteur, ce que Jean-Marie Schaeffer appelle l'esthétique. On se souvient, en effet, que Schaeffer³ oppose la théorie

³ Voir « la conduite esthétique » in *L'esthétique des philosophes*, Paris, Dis-voir, sous la direction de Rochlitz et Serano, 1995,

de l'art à l'esthétique, réservant à cette dernière l'étude de la relation que nous entretenons avec l'œuvre, alors que la théorie de l'art étudierait exclusivement ce qui revient à l'œuvre. Il conviendrait donc de distinguer, au moins pour un temps, la description des propriétés intrinsèques de l'œuvre (style, genre, etc.) et l'effet qu'elle produit sur nous (sa dimension perlocutoire)⁴. Si nous acceptons, provisoirement, cette distinction, notre question concernant l'inachever reformule ainsi : la considération de la relation dynamique entre l'œuvre et son récepteur permet-elle de penser positivement un processus d'inachèvement comme action continuée. En un mot, est-ce que cela aurait un sens de dire que le récepteur « inachève » l'œuvre ? La question ainsi formulée, les contextes en lesquels le mot ne déparerait pas, et pourrait même rendre visible une dimension qui sans lui serait restée occultée, ne manquent pas. Ainsi, lorsque Goodman dit que l'œuvre est « candidate à l'appréciation esthétique », il fait apparaître un état d'inachèvement intrinsèque à l'œuvre, en ce qu'elle requiert l'acte ou la performance du spectateur. Il n'est d'œuvre que si un spectateur (ou par extension, une institution ou un « monde de l'art ») la consacre comme œuvre. Dès lors, du fait même de sa nature de « candidate », du fait de son appel à l'appréciation, l'œuvre se déclare par elle-même inachevée, non auto-suffisante ou autarcique. Ainsi conçue, toute œuvre d'art comprend l'autre (son récepteur), l'appelle ou « l'invite » pour reprendre un terme d'Alberti⁵. Il ne s'agit pas ici d'un inachèvement accidentel, mais bien d'un inachèvement essentiel, au sens où être œuvre c'est demander à le devenir, solliciter l'achèvement comme consécration toujours recommencée.

Cette interprétation de la célèbre proposition de Goodman peut sans problème être mise en écho avec la conception merleau-pontienne de l'œuvre comme institution symbolique, que Merleau-Ponty définit : « comme ces événements d'une expérience qui la dotent de dimensions durables par rapport auxquelles toute une série d'autres expériences auront sens, formeront une suite pensable ou une histoire –ou encore ces événements qui déposent en moi un sens non pas à titre de survivance ou de résidu mais comme appel à la suite, exigence d'un avenir »⁶. L'œuvre ouvre une série de mondes possibles (« appel à la suite », « exigence d'avenir ») en invitant le récepteur à les déployer. Le terme « inachever l'œuvre » peut donc s'entendre comme caractérisant la dynamique qui unit l'œuvre à son récepteur. Jacques Dupin, commentant Giacometti, a tenté de mettre à jour cette subtile dialectique entre une œuvre (comme produit fini) et son récepteur. Les statues de Giacometti, nous dit-il, opèrent une inversion de la traditionnelle relation sujet-objet, en laquelle le spectateur du tableau ou de la sculpture tient sous son regard un objet qu'il vise. Visées par nous, les statues nous visent également, nous appellent, nous sollicitent au point de faire de nous de quasi-« otages »⁷. Et Dupin de conclure : « par ce mouvement, nous acceptons d'être changés en personnages de Giacometti, c'est à dire en figures de l'inachèvement pétrifié et nous rouvrons pour lui l'espace qu'il referme sur nous ». La dynamique de la relation entre œuvre et récepteur, pensée ici comme mouvement, processus, action, appelle d'emblée la notion d'inachèvement (dont l'adjectif « pétrifié » exprime tout le paradoxe) et entraîne la notion d'ouverture, qui échoit au récepteur qui doit apprendre à ouvrir tous les mondes possibles auxquels l'œuvre l'invite. Le récepteur inachève l'œuvre, l'ouvre et lui donne un avenir, en la continuant, en la poursuivant et non en la détruisant. Ainsi, dans le même mouvement que le

⁴ La distinction de Schaeffer a été critiquée en elle-même et explicitement par Genette, et implicitement par Danto, qui ne conçoivent pas une étude de l'art sans étude de la relation que nous entretenons avec elle (expérience esthétique). Nous la prenons ici à titre de simple fil méthodologique puisque nous reviendrons sur l'œuvre puis ensuite sur l'artiste lui-même.

⁵ « Il me plaît, écrit-il, que dans l'histoire représentée il y ait quelqu'un qui attire l'attention des spectateurs sur ce qui se passe, que de la main il appelle le regard (*manu ad visendumadvocet*) ou (...) qu'il indique là quelque danger ou quelque chose à admirer, ou encore que, par ses gestes, il t'invite (*te gestibusinvitet*) à rire de concert ou à pleurer en même temps qu'eux. (§42, 149, *La Peinture*. 1435. Trad., éd. Th. Golsenne, B. Prévost, rev. par Y. Hersant. Paris: Seuil, 2004, p.178).

⁶ *Cours au collège de France*. Présentation du cours sur les institutions.

⁷ Dupin utilise le terme victime. C'est à dessein que nous utilisons le concept levinassien « d'otage » qui peut sans problème s'appliquer à une partie de la dynamique que Dupin essaie ici de décrire en parlant de l'effet que nous font les œuvres de Giacometti.

récepteur-otage inachève l'oeuvre en l'ouvrant, l'oeuvre s'inachève par la nécessité reconnue d'un performateur qui n'est pas l'artiste, mais son autre, le lecteur.

C'est cette même dynamique, cette même relation -qu'exprime le terme « inachever »- que M. Dufrenne a conceptualisée dans sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Dans ce texte, Dufrenne entend se situer du point de vue du spectateur⁸ et plus précisément encore du point de vue du nouage ou de la relation qui naît de la rencontre entre le spectateur et l'oeuvre. Ce nouage ou entrelacs, Dufrenne le pensera comme ouverture réciproque, ouverture de l'oeuvre au récepteur et du récepteur à l'oeuvre. C'est ainsi qu'il explique comment notre nouage à l'oeuvre d'art (soit au monde de Mozart, de Rouault, etc.) s'opère d'abord par le biais de l'affection (c'est le sens de ce qu'il appelle les « a priori affectifs »). C'est par l'affection ou le sentiment que ce monde de Mozart s'offre à nous et que nous nous ouvrons à lui. Ce monde, je ne le constitue pas (c'est le fait de l'artiste qui institue symboliquement un monde), je le reçois, je l'éprouve. Je semble donc en un premier temps soumis à l'oeuvre ; plus encore, dira Dufrenne, en répondant à l'invite de l'oeuvre, je m'y aliène⁹. Par exemple, j'accepte de prendre à mon compte l'allégresse de Mozart, la festivité de la rue Montorgueil de Monet ou le tragique des « Christ » de Rouault. Je deviens l'oeuvre en participant à sa tonalité affective. Mais, réciproquement, je dois pour la recevoir me mettre dans une certaine disposition, littéralement m'y convertir au sens de me tourner vers elle. Je ne puis, par exemple, la considérer comme à un outil à utiliser (prendre un Rembrandt pour réparer un carreau cassé selon l'exemple provocateur que donnera plus tard Goodman), ni comme une bonne affaire à faire ni comme un objet à expertiser. En ce sens, l'oeuvre ne se réalise que dans et par mon regard. L'oeuvre d'art peut, de fait, disparaître demain, (tout en restant un objet fini, un produit existant dans le monde), si plus personne n'accepte de s'ouvrir au monde qu'elle institue et lui préfère une autre relation, celle de la manipulation ou de l'intérêt matériel. Dès lors : « l'oeuvre attend du spectateur » « sa consécration »¹⁰ tout en permettant, par sa présence même, la naissance du spectateur, comme co-auteur de son identité d'objet artistique. La réciprocité entre oeuvre et récepteur est totale, et l'expérience ne surgit que par cette relation, comme le sensible était, chez Merleau-Ponty, l'acte commun du sentant et du senti. L'oeuvre m'institue comme participant à son monde, tout autant que je l'institue comme cosmos artistique, double condition de « l'épiphanie de l'objet esthétique ». L'oeuvre appelle, invite, incite. Mozart m'invite à l'allégresse. Je dois répondre à cette invitation, je dois accomplir, rédimier cet appel, et en y répondant, je l'accomplis comme oeuvre. Ainsi, l'oeuvre s'accomplit en moi par mon sentiment. Elle « m'illimite », pourrait-on dire, car avec elle, je participe à un sentiment qui n'est pas, initialement mien (le tragique de Rouault, l'allégresse de Mozart) ; j'accepte donc la conversion comme « devenir autre », autrement. Mais l'oeuvre s'illimite aussi en moi, en ce que par ma participation, par mon accueil, je la consacre comme susceptible de partage et d'universalité. Je l'extrais ainsi du monde des choses matérielles ou des expressions purement privées, pour la porter dans l'univers du « nous » ; je la fais donc entrer dans le monde de l'art, qui n'est pas à comprendre chez Dufrenne au sens de la théorie institutionnelle de l'art, mais comme cosmos spécifique qui n'est pas le monde technique, le monde physique, etc. Ce processus, ou dynamique, caractérise la relation entre récepteur et oeuvre, où chacun inachève l'autre au sens où il le continue au-delà de lui-même. C'est pour restituer ce caractère processuel que la réflexion esthétique de Dufrenne veille à toujours penser la relation comme relation, à découvrir des « a priori » comme modes des divers nouages ou entrelacements de l'homme au monde de l'art. A chaque a priori « cosmologique » (i.e. caractéristique d'un monde artistique, comme, par exemple,

⁸ Voir *Phénoménologie de l'expérience esthétique (PE)*, PUF, 2^{ème} édition, 2011 « nous nous sommes cru autorisé à choisir pour l'étudier [*l'expérience esthétique*] l'expérience du spectateur à l'exclusion de l'expérience de l'artiste » (p. 4).

⁹ « L'intentionnalité dans la perception esthétique devient aliénation » *PE* 676.

¹⁰ *PE* 82.

l'allégresse qui est la qualité essentielle du monde institué par Mozart) répond et co-répond un a priori existentiel (une disposition en moi comme ouverture à l'autre, qui fait résonner l'allégresse et la devient). Ce qui est dans l'objet (œuvre) se trouve dans le sujet (spectateur), dans un jeu réglé de correspondances toujours recommencée, toujours à performer dans un processus sans fin¹¹. Ce nouage, on le voit, ne signifie pas que l'œuvre dépend de celui qui la regarde (selon la formule célèbre de Duchamp, devenue -au demeurant par méprise-, le cri de ralliement de tous les relativismes), mais signifie que tout art entraîne un processus, ne vit que de ce processus, est ce processus même qui doit sans arrêt se continuer, en un mot s'inachever. Il n'est pas, dès lors, abusif de résumer l'esthétique de Dufrenne par cette phrase : toute réception d'une œuvre est inachèvement de celle-ci comme continuation de l'art. L'expérience esthétique ou comment inachever le monde, tel pourrait être le résumé de la phénoménologie esthétique de Dufrenne.

Par suite, nous constatons que, bien que sans usage réel, notre terme orphelin a pourtant des significations possibles, et bien des contrées (ou contextes) seraient susceptibles de l'accueillir (Goodman, Merleau-Ponty, Dupin, Dufrenne). Loin de n'avoir de signification que par son contexte, le mot, surgi de nulle part, l'absent de tous les contextes, fait dérailler les voies du langage ordinaire. La création de mot ou de concept serait-ce là l'oubli des Wittgensteiniens ? Comment, en effet, concevoir la création, comment penser la moindre invention ou même la simple innovation, si nous n'avons le choix qu'entre l'usage réel et réglé (le mètre-étalon du langage ordinaire) et le non-sens ? Mais sans doute, un wittgensteinien nous rétorquerait-il que tous les contextes auxquels nous avons demandé l'hospitalité sont philosophiques. Or, chacun sait que les philosophes débitent des non-sens (c'est là leur maladie), et qu'un mot inusité, voire inexistant, ne pouvait que trouver refuge en leur sein, preuve non pas que le mot créé était susceptible d'avoir un sens, mais bien que les systèmes étudiés ici n'en avaient aucun. Aussi, me tournerai-je prudemment vers un historien d'art, pure souche, pour mener plus loin cette idée d'une création continuée de l'art comme acte d'inachever l'œuvre, non en la détruisant, en l'achevant, mais en la continuant, en l'illimitant, en l'inachevant.

B) *La création continuée de l'art. L'analyse de Arasse.*

Qu'est-ce que décrire un tableau et comment le décrire, se demande Arasse tout au long de son œuvre. A cette question, il serait loisible de répondre que, pour lui, décrire un tableau c'est l'inachever, c'est-à-dire le continuer dans un processus qui ne l'annule pas mais permet au contraire de toujours mieux y revenir. C'est, me semble-t-il, un des nombreux sens possibles de sa fameuse théorie des trois temps : temps de notre réception qui est « notre temps, car l'objet est présent pour nous aujourd'hui »¹² ; temps de la production de l'œuvre (que je dois évidemment, en tant qu'historien, étudier au plus près) ; temps, enfin, qui sépare cette production passée (tel tableau de la Renaissance) et notre temps. Or, la juste description de l'œuvre passera par la restitution des multiples regards qu'elle a suscités, tout particulièrement dans sa reprise par d'autres artistes : « si l'art a eu une histoire et s'il continue à en avoir une c'est bien grâce au travail des artistes et entre autres grâce à leur regard sur les œuvres du passé, à la façon dont ils se les sont appropriés. Si vous n'essayez pas de comprendre ce regard, de retrouver dans tel tableau ancien ce qui a pu retenir le regard de tel artiste postérieur, vous renoncez à toute une part de l'histoire de l'art, à sa partie la plus

¹¹ Ainsi Dufrenne montrera la correspondance stricte entre le pôle noétique (spectateur) et noématique (œuvre) aux trois niveaux structurant et définissant l'expérience esthétique : niveau de la présence, de l'imagination et de la compréhension.

¹²*Hist*, p. 149

artistique »¹³. Pour nous aujourd'hui, dans le temps de notre regard actuel, la *Vénus d'Urbino* du Titien contient en elle l'*Olympia* de Manet ; l'historien qui veut regarder et montrer le tableau de Titien ne saurait en faire abstraction. C'est pourquoi décrire l'œuvre ne saurait seulement consister en la restitution de l'intention supposée de l'artiste. Contrairement à son interlocuteur du chapitre *la femme dans le coffre*, qui martèle : « Moi je m'en tiens à l'avis du Grand Gombrich : un tableau n'a pas plusieurs significations mais une seule ; c'est sa signification dominante, sa signification voulue ou son intention principale »¹⁴, et récuse, dès lors, toute pertinence au regard qui, aujourd'hui, dans *la Vénus d'Urbino* voit, aussi, l'*Olympia* de Manet, Arasse propose une histoire des différents sens qui se sont sédimentés en l'œuvre. Ces sédimentations successives, loin de nous masquer l'œuvre, nous permettent de mieux la voir : « tout se passe comme si c'était le tableau qui produisait visuellement du sens, indépendamment et au-delà des idées que le peintre et son commanditaire pouvaient s'en faire et longtemps après leur disparition. C'est sans doute ça, un chef d'œuvre »¹⁵. Le tableau suscite des interprétations artistiques ou théoriques qui, en retour, nous permettent d'accéder à une plus grande visibilité de l'œuvre, contribuant, dès lors, à nous rendre plus visible du tableau. En ce sens, le tableau peut être considéré comme l'*universum* de tous les possibles, de toutes les interprétations, de toutes les expériences à venir, auquel il donnera lieu et qui ne seront jamais closes. Un certain nombre de regards sont devenus compossibles avec lui à un moment donné, d'autres le deviendront plus tard, sans que le tableau n'en soit altéré : L'*Olympia* de Manet est compossible avec *la Vénus* du Titien qui la motive (mais non la cause) ; en retour, Manet fait saillir une possibilité inscrite au cœur même du tableau du Titien. Certes, il conviendra d'éviter « l'interprétation arbitraire » et de montrer, par exemple, comment le regard de Manet dit quelque chose du tableau du Titien : « il faut comprendre ce regard, retrouver dans tel tableau ancien ce qui a pu retenir le regard de l'artiste postérieur ».¹⁶ De la même façon, Arasse, lorsqu'il fait de Velasquez l'annonciateur de Kant, nous montre comment cette association, arbitraire en apparence, est rendue possible par le tableau lui-même ; il le montre à même le dispositif du tableau, en retournant à ce que Husserl nommait « la chose même ». Il ne s'agit pas, dès lors, de décréter pertinentes toutes interprétations passées ou à venir, mais de prendre en compte celles qui nous ramènent au plus près du tableau, au plus près de la chose même que nous visons. Par suite, si l'historien ou le récepteur constitue progressivement le sens du tableau, ce n'est pas à la manière d'un demiurge tout puissant qui créerait l'objet dont il parle. L'historien constitue le sens à même ce tableau, en montrant et démontrant à chaque fois comment ses possibilités futures (ici *L'Olympia*) sont visibles en lui et par lui. Cette dialectique temporelle de l'historien d'art nous permet là encore de parler d'un processus par lequel l'œuvre s'inachève, au sens où elle se continue à l'infini, sans pour autant disparaître. Être l'*universum* de toutes les interprétations, passées et à venir, sans fin ni achèvement, « c'est sans doute ça un chef d'œuvre », nous dit Arasse.

Cette théorie des trois temps nous apporte plus qu'une confirmation de nos analyses précédentes. En effet, ce n'est pas seulement la possibilité de donner sens à un terme inexistant, et par là la possibilité d'une brèche dans la théorie de l'usage, qu'elle vérifie, mais c'est aussi la possibilité d'éclairer nos deux autres défis (autour de l'intentionnalité et de l'infinité), en même temps que la possibilité d'élargir notre analyse au-delà de l'esthétique, définie comme ce qui part du point de vue du récepteur. Nous disions que toute réception d'une œuvre est inachèvement de celle-ci comme continuation de l'art, mais en continuant à prendre comme fil d'Ariane les analyses d'Arasse, nous pouvons, peut-être, nous aventurer à

¹³ *On n'y voit rien* (OYR), p.119

¹⁴ OYR, p.118

¹⁵ *Ibid.* p.189, c'est nous qui soulignons.

¹⁶ OYR 119

dire que tout accomplissement de l'œuvre est également inachèvement de celle-ci par l'artiste. Deuxième variation positive, qu'il nous faut à présent, risquer.

Variation II : Tout accomplissement de l'œuvre est inachèvement de celle-ci par l'artiste.

A) L'ambition de Vermeer : Inachever le tableau comme dépassement des limites.

Reprenons tout d'abord la phrase déjà citée : « tout se passe comme si c'était le tableau qui produisait visuellement du sens, indépendamment et au-delà des idées que le peintre et son commanditaire pouvaient s'en faire et longtemps après leur disparition. *C'est sans doute ça, un chef d'œuvre* »¹⁷. Apparemment, le rôle de l'artiste ou du moins son intention initiale, est réduite à rien ; ce qui semble devoir nous interdire la voie de la réflexion sur l'intention de l'artiste. Mais tel n'est pas tout à fait le cas. Certes, de l'intention de l'artiste, en tant que telle, nous ne saurons jamais rien et la lecture d'une œuvre à partir des intentions supposées, mais non exprimées d'un esprit étranger, n'est sans doute pas des plus fructueuses. Mais nous pouvons néanmoins analyser ce que produit le peintre dans le tableau, les gestes qu'il a dû mettre en œuvre pour que nous ayons, face à nous, cette œuvre et non une autre. C'est à cette restitution des moyens mis en œuvre par l'artiste que se livre Arasse dans son *Ambition de Vermeer*, où il démontrera que Vermeer « inacheve » volontairement son tableau, et que cet inachèvement est cela même qui suscitera la dynamique de l'interprétation comme création continuée ou co-création. Résumons ce livre très rapidement. Arasse, on s'en souvient, part, dès l'introduction, de « l'effet Vermeer », que depuis toujours et de manière unanime, historiens et écrivains ont décrit. Cet effet est l'« effet de mystère » ou le « suspens du sens » ou, encore pour citer Proust le « secret de la mystérieuse magie ». Face à cet « effet Vermeer », si souvent relevé, Arasse précise : « Si mystère ou suspens il y a chez Vermeer ce n'est ni une énigme ni un secret. C'est une visée de l'œuvre construite par le peintre dans le tableau pour que ce dernier exerce son plein effet sur celui qui regarde ». Il est donc question ici de la visée du peintre, non pas en tant qu'intention psychologique non exprimée, mais comme but qu'attestent concrètement les moyens mis en œuvre par le tableau. La visée c'est ce qui est effectué par le peintre, elle est ce qu'il fait, « faire » que nous voyons à même le tableau. La mystérieuse magie est mise en œuvre, activée par le peintre. C'est ce que montre Arasse lorsqu'il écrit que Vermeer cherche par ses tableaux « à faire entendre qu'il y a du sens mais à interdire toute prise claire et distincte de ce sens ». Le peintre cherche à faire mystère ou à suspendre le sens, à « déjouer toute interprétation univoque »¹⁸. L'incertitude de la signification ultime est provoquée par le peintre lui-même. En un mot, le dispositif du peintre est tel qu'il ne clôture pas son œuvre, n'en sature pas le sens, et laisse donc ouvertes différentes significations, sans que jamais une quelconque paraphrase puisse en résumer la facture. Bref, Vermeer a pour but d'« inachever » son tableau en en démultipliant les significations. Rappelons, à ce titre la manière dont Arasse compare le tableau de Vermeer, *La lettre d'amour* et le tableau *la Jeune femme lisant une lettre*, peint par Gabriel Metsu, au même moment et dans la même ville. « Le «sujet» est le même », et les deux toiles « manipulent un même matériel iconographique de base ». Mais « les similitudes s'arrêtent là », car, nous dit Arasse : « Metsu «narrativise» un incident dont Vermeer «suspend» le déroulement »¹⁹. Metsu surdétermine le message, et par là présente une signification quasi

¹⁷ *Ibid.* p.189, c'est nous qui soulignons.

¹⁸ « Ainsi Vermeer a autorisé cinq hypothèses aussi divergentes que vraisemblables ».

¹⁹ Ainsi « la jeune femme de Metsu est plongée dans la lecture de la lettre qu'elle a orientée vers la fenêtre pour mieux la déchiffrer, mais elle a abandonné si vivement son dé à coudre qu'il a roulé jusqu'au premier plan du tableau ». La visée de narrativisation se lit ici dans la volonté de raconter avec force détails le déroulement d'une histoire. Or « chez Vermeer, cette «narrativisation» est presque absente, réduite à l'échange de regards entre la servante et la dame qui n'a pas ouvert la lettre ».

fermée, achevée, qu'une paraphrase pourrait très bien épuiser. A l'inverse, le « mystère » de la *Lettre d'amour* « se présente comme le fruit d'une construction consciente et préméditée qui, s'écartant délibérément des codes du genre dans lequel l'œuvre s'inscrit, cherche et réussit à mettre en scène une véritable polysémie ». La polysémie du tableau est, en même temps et sous le même rapport, son effet de suspens du sens, qui est la visée du peintre. Nous avons donc là une visée, une intention qui achève moins le tableau qu'elle ne l'inacheve, en pensant dans sa construction même la démultiplication du sens. La visée ici n'est pas de clore mais de déclôturer, non pas de finir mais pourrait-on dire, de pluraliser, d'illimiter, d'infiniter. Nous pouvons même décrire plus avant cette dynamique de l'illimitation : le peintre, nous dit Arasse, s'écarte volontairement des lois du genre, il dépasse donc les bornes ou les rails des codes admis. Il part du fixe, de l'admis, des bornes (les lois du genre) et les repousse le plus loin possible, comme dans un mouvement qui, de l'intérieur, étendrait plus loin les lignes d'une figure, ou comme une voile s'élargit et se gonfle dans le vent. Déterminer trop précisément le message, comme Metsu, revient à clore, à enserrer dans des limites et finalement à forclore d'autres possibles. Suspendre le sens consiste à mettre en œuvre les moyens par lequel le tableau devient susceptible d'accueillir une pluralité de messages. Infiniter ici veut dire reculer sans cesse la limite. Nous comprenons, dès lors, comment nous pouvons avoir pour visée le fait de reculer la limite, soit dans le cas présent de bouleverser les codes. Inachever voudrait dire ici accomplir le dépassement de la limite (les codes admis ou bornes fixées).

B) *Le processus démultipliant : Turell, Rauschenberg et Laurence Sterne.*

Ainsi entendu, il nous est loisible de trouver bien d'autres illustrations de cet acte de dépasser la limite, de reculer les bornes, de repousser les lignes. Appuyons nous pour ce faire sur un dispositif devenu célèbre de James Turell dans *PerceptualCells*. Il s'agit, je le rappelle, d'une sphère d'environ un mètre de circonférence en laquelle le visiteur plonge la tête. Le fond est peint en blanc mais ce blanc est tel qu'il permet la diffusion de lumières, dont les sources sont dissimulées, mais que le spectateur, à l'aide de manettes, peut diversement activer. Par ce biais, le spectateur fait varier les couleurs. Ce dispositif fait clairement apparaître que le spectateur est producteur, créateur de l'œuvre. Turell, à l'instar de tous les artistes « post-modernes »²⁰, estime que l'artiste n'est pas l'auteur (au sens supposé romantique) de son œuvre mais met à disposition des moyens pour que chacun vive sa propre expérience de l'œuvre, créant ainsi un ouvrage absolument unique. En effet, selon la manière dont j'activerai les manettes, je produirai un jeu de lumière différent. Nous n'avons plus la même œuvre, vue par différentes personnes, comme dans le dispositif classique, mais bien une œuvre qui ne se répétera jamais deux fois et qui contient en elle une infinité de possibles, puisque la probabilité que j'active, en un même laps de temps, les mêmes manettes dans le même ordre qu'un autre ou que moi-même à un autre moment est quasi nulle. Il ne s'agit donc pas de transmettre par le biais d'un *medium*, un message, une vision achevée de l'artiste, sur le mode du système, mais de créer un dispositif qui bien qu'achevé (la machine de Turell) démultiplie les réalisations possibles, sans jamais pouvoir les achever. En ce sens, il n'est pas abusif de dire que par ce dispositif, Turell inacheve son œuvre, en ce qu'il présente un produit fini qui rendra possible une infinité de variations. Dans ce cadre, on peut aussi penser à Rauschenberg qui en 1968 conçoit avec *Solstices*, un dispositif en lequel les spectateurs sont éléments de l'œuvre. Il déclare, dans un entretien à propos de cette œuvre : « il s'agissait de panneaux transparents que l'on pouvait traverser : Si vous vous trouviez à l'intérieur, vous en

²⁰ Rappelons que nous empruntons cette dénomination à Danto, qui parle aussi de « post-historique », et avec lui la situons du Pop-Art à nos jours.

modifiez la couleur. Vous étiez à la fois spectateur, acteur et pigment »²¹ et il ajoute : « Les gens font partie de l'œuvre. Sans eux, elle ne s'anime pas. Leurs silhouettes viennent s'inscrire dans la composition ». Pour Rauschenberg ici, l'œuvre doit être performée par le spectateur ; elle devient un événement en train de s'accomplir, processus non figé ni fixé pour l'éternité, puisque la nature du pigment change à chaque individu traversant le dispositif. Ce faisant, Rauschenberg démultiplie bien son œuvre ou plus exactement, l'accomplissement de son œuvre (sa visée) était de produire au sein de l'œuvre une infinité de possibles, et en ce sens, il l'inachève, tout en proposant un produit fini. Nous avons donc bien trois dimensions qui ne se contredisent pas : 1) la visée accomplie (l'artiste construit bien une œuvre) ; 2) un résultat qui est fini (le dispositif que je peux voir au musée, la figure qui est bien délimitée dans l'espace) ; mais 3) l'accomplissement de cette figure est la création d'un processus, qui démultiplie à l'infini. Accomplir consiste ici à proposer un processus qui est à lui-même sa propre finalité.

Cela dit, ces dispositifs, qui tous deux, reposent sur l'intervention du récepteur au sein même du dispositif créé n'est pas une invention de notre post-modernité ni ne particularise pas spécialement ce qu'on a pu appeler « l'esthétique relationnelle ». Cette intervention du lecteur dans la fiction, cette métalepse du récepteur, qui démultiplie l'objet à la manière dont un kaléidoscope démultiplie les effets de lumière, trouve, en effet, bien des illustrations dans l'art plus classique. Citons, pour simple rappel, Laurence Sterne, dans *La vie et les opinions de Tristram Shandy*. A un moment du livre, le narrateur refuse tout net de décrire un de ses personnages (la veuve Wadram), mais propose, fort aimablement, au lecteur de décrire lui-même le personnage de la fiction. Le narrateur poussera la sollicitude jusqu'à laisser une page sans texte à l'intérieur de son propre texte, de manière à ce que le lecteur puisse pallier l'absence de description du narrateur par la sienne propre. Concrètement, l'effet est saisissant : l'artiste inachève bien son œuvre au sens propre où il propose au lecteur de la continuer (et non pas de la détruire), en s'immiscant au sein de l'œuvre. La page blanche ne renvoit à aucune écriture du désastre, mais devient la place même du lecteur, qui, ultime facétie des implacables lois de la perspective, est à la fois à l'intérieur du livre (par la page blanche qu'il doit remplir) et à l'extérieur (en train de lire le livre). Les procédés de ce type sont légion dans *Tristram Shandy*, et tous marquent le moment où le lecteur, qui n'est pas fiction, intervient dans le plan de la fiction et, dès lors, la parasite, la transforme par sa présence même. Mais par-delà ces brouillages des différents plans (de la fiction et de la réalité, du lecteur et du narrateur, de l'intérieur et de l'extérieur), ce qui peut retenir notre attention dans cet exemple, c'est la demande de l'auteur au lecteur de continuer son œuvre, qui par elle-même n'est pas achevée (c'est là le sens de la page blanche) ; néanmoins, cette œuvre n'est pas achevée non par défaut, manque ou ratage ou pour cause de finitude radicale, mais par la volonté de l'artiste de laisser une place (métaphorisée ici par la page blanche) à son lecteur. Plus encore, si nous analysons plus avant le texte de notre facétieux anglais, il anticipe l'acte du lecteur et non seulement sa position. Il ne s'agit plus simplement d'assigner une place au lecteur, comme dans les traités de perspective où l'on nous explique que pour bien voir le tableau, nous devons nous mettre à cette place et non ailleurs ; mais il s'agit d'engendrer l'acte du lecteur (remplir la page blanche), et de l'incorporer à l'œuvre même, comme le fait Rauschenberg dans *Solstices*. Provoquer l'acte du lecteur, susciter sa performance, pourrait-on dire, c'est d'emblée accepter que l'œuvre soit transformée, modifiée, continuée par lui. Bref, c'est faire de sa propre création un processus à continuer. En un mot, Laurence Sterne, comme artiste, accomplit (visée qui accomplit et est donc achevée) une œuvre (produit fini) qui engendre un processus de continuation d'elle-même par

²¹ Il ajoute « je voulais que le spectateur passe de l'autre côté du miroir. Autour de *Solstice*, la vie continue, et le spectateur peut voir à travers les parois transparentes les gens qui passent, ceux qui s'arrêtent pour regarder.

le lecteur. Aux deux bouts de la chaîne, nous sommes en présence d'un processus d'inachèvement : tout d'abord l'inachèvement voulu par l'artiste qui consiste à concevoir un dispositif qui intègre l'acte d'un autre, voire d'une infinité d'autres. Ensuite, l'acte du lecteur qui consiste à inachever l'œuvre, au sens précis de la continuer, en la réalisant par son acte même. D'un côté l'artiste, de l'autre le récepteur, entre les deux, l'œuvre-trait d'union, qui, paradoxalement, est un produit achevé, qui a pour condition de possibilité deux actes d'inachever : le « faire place » au lecteur pour le narrateur, le « continuer ou performer l'œuvre » pour le lecteur. L'artiste anticipe ou suscite l'acte qui sera fait par le lecteur pour s'approprier son œuvre ; ou pour le dire autrement, l'œuvre suscite et englobe en même temps l'acte de son récepteur, bref fait place à l'autre en elle.

Que nous apportent théoriquement ces illustrations de provenance si différentes, outre le constat que ce qu'on appelle l'art relationnel aujourd'hui (N. Bourriaud) n'est sans doute pas l'apanage de notre post-modernité²² ? Elles nous permettent tout d'abord de ne plus nécessairement lier la notion d'inachèvement à la notion d'échec. L'inachèvement ne procède pas, dans les exemples envisagés, de la dynamique d'un but impossible à atteindre. Nous ne sommes donc pas, stricto sensu, dans le cadre du sublime kantien ou l'impossibilité de la représentation (de Dieu pour reprendre un des exemples kantien) engendre l'échec de l'imagination à proposer une image et suscite de ce fait le sentiment du sublime. L'inachèvement ici n'est pas le fruit de notre finitude (impossibilité à représenter) mais le résultat de deux actes : un acte de dépassement de la limite, d'une part ; un acte de prise en compte de l'autre (prise en compte du regard qui sera posé sur son œuvre par l'artiste, prise en compte de l'acte à effectuer pour s'approprier l'œuvre par le récepteur). Cet acte double comme définition de l'inachever peut donc nous permettre de penser un processus infini sans pour autant le marquer du signe de l'échec, et par là de dépasser les moqueries de Hegel sur l'éthos que crée ce « mauvais infini », en lequel l'humanité poursuit un but qu'elle est certaine de ne jamais l'atteindre (processus comme ratage, du but en soi inatteignable) ; éthos tellement tragique qu'il en devient risible, en ce sens qu'on ne sait plus très bien si l'image qui vaut pour résumer ce parcours d'une humanité condamnée à ne jamais parvenir à ce qu'elle vise, est celle d'une poursuite tragique ou d'une errance débonnaire. Bref, ces analyses nous ouvrent la possibilité d'une entente positive de la notion d'infini (thèse 3 de notre introduction). En outre, elles nous permettent d'entrevoir un dépassement de la contradiction entre la notion d'intentionnalité comme visée d'un accomplissement et la notion de processus infini, parce que sans arrêt continué (thèse 2 de notre introduction). C'est à l'affermissement de cette possibilité que j'aimerais consacrer une dernière variation, qui tentera d'articuler l'acte d'inachever du spectateur et de l'artiste avec l'idée d'une œuvre comme *work in progress*. Pour le dire autrement, dans le processus qui consiste à « inachever » une œuvre, nous avons décelé deux dimensions : 1) un acte de dépassement constant de la limite, comme action de repousser les bornes, d'aller au-delà des frontières. 2) l'anticipation ou la prise en compte d'une multiplicité de points-de-vue, comme pensée de l'acte d'un autre ou d'une infinité d'autres (la diversité des récepteurs). Il s'agit ici de ce que l'on pourrait nommer une démultiplication perspective, au sens où l'artiste envisage, dans son œuvre, la multiplicité et la diversité des points de vue à partir desquels elle est susceptible d'être appréhendée. Ce sont ces deux dimensions qu'il faut tenter d'articuler avec l'idée de la réalisation de l'intention comme accomplissement d'une visée, réalisation d'un but. Dès lors la question devient la suivante : comment concrètement le double processus de dépassement de la limite –comme

²² O. Scheffer dans *Résonances du romantisme* (2005) entreprend de repérer « quelques problématiques majeures des esthétiques contemporaines à la lumière du romantisme allemand » (p. 7) en montrant notamment comment la dimension relationnelle (thématique de l'intersubjectivité dans le romantisme de Novalis ou des Schlegel) pourrait tout aussi bien nous permettre de commenter les œuvres les plus récentes. C'est mutatis mutandis ce que nous voyons ici par la mise en série d'œuvres (Turrell, Sterne) indépendamment de tout discours historique en termes de rupture des avant-gardes..

illimitation de la limite- et de démultiplication perspective –comme démultiplication des points de vue- peut-il être le but de la visée, le terme de l'intention de l'artiste ?

Variation III l'œuvre comme illimitation de la limite et démultiplication perspective

A) Robert Irwin : L'homme qui dansait dans la lumière

Works in progress, tel est le titre de certaines installations de Robert Irwin, présentées lors de l'exposition de la galerie Xippas de Paris en 2010. « Progress from an artist always making progress », tel est le titre d'un quotidien californien²³, à propos d'une exposition de l'artiste à San Diego. Artiste-processus, et créateur d' « œuvres-processus », tel sont les mots sous lesquels se laissent subsumer Irwin ; c'est pourquoi, la notion d'inachever pourrait bien se faire la marque de fabrique de Irwin et caractériser la spécificité de son style. C'est donc cet artiste qui ne cesse de dépasser ses propres limites et de créer des œuvres qui elle-même s'infiniment, qui pourra nous permettre de préciser les deux dimensions d'illimitation de la limite et de démultiplication perspective, dans leur confrontation avec l'intentionnalité comme visée.

Tout d'abord, Irwin est un artiste sans arrêt en mouvement (*making in progress*), puisque des années 1950 à nos jours, il n'a cessé, de reculer sans discontinuer les limites de la peinture ; ce que note le catalogue de son exposition de 2010 à Paris: « ces cinquante dernières années de création peuvent apparaître comme un démantèlement progressif des dogmes de l'art » qui le conduit jusqu'à « supprimer les limites qu'imposait le tableau »²⁴. Ce processus de démantèlement²⁵ progressif, Irwin pour sa part, le résume ainsi : « j'ai tout d'abord mis en question l'image en tant que sens et en même temps en tant que point focal ; j'ai alors mis en question le cadre en tant que contenant, le bord en tant que début et fin à ce que je vois. De cette façon j'ai lentement démantelé l'acte de peindre, allant jusqu'à considérer qu'aucune chose ne transcende son environnement immédiat »²⁶.

Le premier dépassement, celui de l'« image en tant que sens ou point focal », dépassement qui précise Irwin dans un autre texte, est dépassement de la « référence », peut se situer aux alentours des années 60, moment où Irwin approfondit jusqu'au point précis où il basculera au-delà, l'expressionnisme abstrait de Rothko, dont il restait encore dépendant dans les années 50. Ce dépassement s'opère grâce à une réflexion sur le jeu de variations que la toile suscite

²³ Le journal « Union tribune » du 18 avril 2010.

²⁴ Ce constat, à propos de l'artiste, est unanime. Il n'est pour s'en convaincre que de mettre en regard de cette citation du catalogue, un résumé de son parcours par une revue à visée simplement scolaire et didactique : « Dépassant très vite l'esthétisme de ses premières peintures influencées par l'expressionnisme abstrait des années 1950, Irwin situe, dès les années 1960 avec ses *Lates Line Paintings* (1963-64), l'expérience picturale dans la distance entre le tableau et le spectateur. Les *Dots Paintings* (1964-66) dépassent encore ce point de vue et marquent le début du mouvement *Light and Space*. Les châssis incurvés qu'il utilise alors sont accrochés à distance du mur et éclairés de façon à générer l'illusion de l'intégration mur/tableau. À partir de 1970, il met en place des installations issues de l'architecture du lieu dans lequel il intervient. Des écrans de Nylon suspendus et éclairés visent, au travers de structures dématérialisées, à placer le visiteur en position de sujet « se percevant lui-même percevant ». Cette compréhension phénoménologique de l'œuvre sera théorisée dans son ouvrage *Being and Circumstances, Notes towards a Conditionnal Art* (1985). Aujourd'hui, Irwin intervient dans des espaces publics en interrogeant le champ perceptif commun. L'objet unique est dépassé, et c'est dans les interactions permanentes de ces environnements complexes qu'il trouve une solution formelle, conçue comme une réponse à un contexte spatial. Chaque intervention requiert une étude approfondie du site pour en révéler la complexité et mettre à jour la multiplicité des interactions sensorielles possibles. » Ce qui frappe dans ce bref résumé sans autre prétention que pédagogique, c'est le martèlement du terme « dépassement », tout se passant comme si, chacune des étapes concouraient à son propre dépassement, jusqu'à produire le « dépassement de l'objet unique ».

²⁵ Le terme de « démantèlement » est utilisé par Irwin lui-même pour caractériser son cheminement des années 50 à aujourd'hui.

²⁶ Irwin, *Notes toward a model*, 1977.

selon les paramètres de la proximité et de la distance, selon son appréhension, de près ou de loin, par le spectateur. Dans les tableaux qui appartiennent à la fameuse série *Linepaintings*, nous sommes invités à opérer un certain nombre de mouvements, comme si nous devions danser avec le tableau. Ainsi, dans *Crazy Otto, Early Line Painting* (1962), le spectateur prend progressivement conscience du « phénomène » suivant : de loin, nous pouvons embrasser la toile du regard, et en obtenons une vision globale, totalisante. Néanmoins, nous ne pouvons, par ce regard englobant, distinguer les lignes comme lignes, alors même que la série en lequel s'insère le tableau, porte pour titre « line painting », et crée, par là, un horizon d'attente : voir des lignes, point focal ou image supposée. En revanche, de près, nous distinguons précisément les lignes, appréhendons leur facture, leur couleur et leur espacement ; mais, ce faisant, nous perdons automatiquement de vue la totalité de la toile. La relation entre la proximité et la distance (point de vue du spectateur) est corrélée par la relation entre tout et parties (mises en place par le peintre au sein de la toile). Bref, la toile est peinte de telle sorte que l'on ne puisse la voir en totalité, soit que les lignes et les relations qu'elles entretiennent s'évanouissent totalement (vision de loin), soit que les lignes apparaissent distinctement, mais sans que nous accédions à une vue d'ensemble du tableau (vision de près). L'appréhension de la toile ne peut donc se faire que progressivement, par une série de déplacements du spectateur, danse dont la chorégraphie est réglée par l'artiste. L'image en tant que sens est, ce faisant, doublement déconstruite. Elle l'est, tout d'abord, parce que ce qui compte ici, ce n'est plus ce que signifie la toile, ce à quoi elle renvoie (chose du monde ou idée de l'artiste). L'image n'est plus symbole ou « référence à », elle ne se veut plus représentation. En effet, ce que je perçois est pure présence, qui ne réfère à rien d'autre qu'à elle-même comme présence. La peinture n'est plus un système de signes que nous aurions à déchiffrer mais l'événement même de la mise en présence. Cet événement advient dans la relation dynamique que le spectateur accepte d'instaurer avec l'œuvre (en dansant avec elle). L'événement comme avènement de la présence consacre, ainsi, la fin de la peinture conçue comme représentation (d'une chose-dans la peinture figurative, des sentiments de l'artiste dans la configuration romantique, etc.). Dénonçant ce que l'on pourrait nommer « l'habitus représentationnel », Irwin écrit : « Essentiellement l'art pictural a été, sous une forme ou sous une autre, un système de signes, de choses qui représentent des choses. Donc pour réduire cela, je me suis tourné vers l'expressionisme abstrait, et je me suis dit que son objet véritable était la présence, et c'est bien ce qu'il disait. Et pourtant ces tableaux, les gens avaient tendance à les voir comme des tests de Rorschach ou à en faire la psychanalyse. Ils continuaient à les regarder comme s'ils étaient des signes, des métaphores ou des symboles de quelque chose. »²⁷. Percevoir ici ce n'est plus représenter (au sens où, selon la logique de Port-Royal et les analyses de Marin, une chose vaut pour une autre, en représente une autre, comme le signe dit une autre chose que lui-même) ; percevoir, c'est mettre en présence. Cette mise en présence, loin d'être immédiate, en une sorte de perception vierge et adamique, est le fruit d'un processus (danse avec le tableau, conception de l'artiste). Il ne serait pas abusif ici de parler de perception processuelle. Cette précision nous permet de comprendre la deuxième déconstruction de l'image, opérée par ce tableau. En effet, je ne perçois pas une chose (une toile avec des lignes), mais bien différentes choses (une toile sans ligne, des lignes sans toile) selon mes déplacements. Voir, dès lors, n'est plus percevoir un contenu mais assister à l'évanouissement progressif du motif X (les lignes), qui se transmue progressivement en autre chose. En ce sens, percevoir c'est accepter de multiplier les points de vue pour accéder non plus à une représentation fixe mais à une série de métamorphoses, que doit engendrer la relation mouvante, que je joue sans cesse avec la toile.

²⁷ Interview de 2006 parue dans *Figure de l'art* N°17, « on ne peut quantifier les qualités », traduction C. Beaufort et B. Rougé.

Cette première série d'expérimentations a suscité là aussi un approfondissement, qui conduira à un dépassement, qui ne sera ni destruction, ni abandon, mais recul toujours plus affirmé des limites auxquels on se heurtait encore. C'est ainsi que Irwin, après avoir remis en doute l'image, la représentation, la référence, en vient selon ses termes, à mettre en doute « le cadre en tant que contenant, le bord en tant que début et fin à ce que je vois ». Par-là, il entend réaliser progressivement son rêve « d'un tableau qui ne commence ni ne s'achève »

Ce deuxième dépassement s'effectue par la série des *Dots*. Dans *Untitled (64-66)*²⁸ la toile blanche (« bright white » précise Irwin dans son commentaire de son procédé²⁹) n'est pas plane mais bombée. Des points rouges et verts y sont déposés et l'ordre de leur espacement est rigoureusement déterminé : en milieu de toile, les points sont rapprochés les uns des autres, alors que vers les bords de la toile (qui ne sont déjà plus vraiment des coins puisqu'encore une fois la toile est incurvée), les espacements entre les points sont plus grands. Cette disposition a pour effet de créer une illusion d'optique précise : le détachement des points du fond de la toile, tout se passant comme si les points se propageaient, se diffusaient en dehors de la toile, en une sorte de halo, par lequel selon les termes de Irwin : « la peinture se met à vibrer ». Bref, les points semblent sortir du cadre, dont les bords eux-mêmes (du fait de la courbure de la toile) semblent s'enfler en s'arrondissant, à la manière d'une voile dans le vent. Ce à quoi nous sommes confrontés c'est à un effet réel « d'expansion », maître mot de Irwin avec celui de démantèlement. « Cela signifie que tout est toujours en mouvement. C'est comme une expansion continue. »³⁰. Démanteler ce n'est pas détruire, ni déconstruire c'est dilater les limites, distendre les lignes, faire entrer la toile en expansion. La toile se gonfle, s'élargit, brouille les limites, semble les reculer progressivement, créant l'expansion de la figure. Les bords du tableau ne sont plus des frontières, les points se diffusent hors du cadre et se mettent à danser hors de leur support, qui pour le coup semble se confondre avec le mur sur lequel elle est accroché ; bref tout concourt à créer une œuvre processuelle, qui bouge, vibre et se modifie selon la danse du spectateur. Là encore la danse est requise pour que le phénomène advienne, là encore nous devons accepter le jeu de la distance et de la proximité puisque ce n'est que de près les points rouges et blancs sont perceptibles comme points, alors que de loin l'effet crée est celui d'un ovale qui se met à vibrer³¹. Irwin commente ainsi son tableau « Basically, la peinture semble vibrer. Une des choses que les peintres ont toujours su est que vous pouvez construire l'énergie par l'interaction entre les choses ». La présence devient ici énergie, vibration, danse de la lumière avec la lumière et dans la lumière.

Ces étapes du parcours de Irwin comme autant de passages à la limite se poursuivent de manière continue jusqu'à aujourd'hui, puisqu'on le sait, après les *dots painting*, Irwin renoncera au support de la toile, ne produira plus d'objets en atelier, objets transportables et finis, mais travaillera à partir des lieux, des sites, de l'environnement, comme par exemple dans ses réalisations dans les jardins du centre Getty ou dans ses créations d'atmosphères lumineuses (à l'origine du mouvement *Light and space*), qui enveloppent, englobent, nimbe le spectateur, qui, par son interaction avec ce milieu, produit, par sa perception même, l'œuvre comme expérience esthétique. Nous ne pouvons évoquer tous ces passages à la limite successifs, toutes ces étapes franchies par Irwin, qui à chaque fois répète le geste d'expansion comme recul de la limite, dépassement des bornes, extension des frontières. Mais la simple analyse de ces deux premières étapes (dépassement de l'image, dépassement du cadre), nous montre combien le travail d'Irwin illustre le double mouvement de l'illimitation de la limite et

²⁸ Châssis en bois incurvé (104, 14 X 106,68) collection Ame Glimcher, NY

²⁹ Discussion avec Lawrence Weschler, in Irwin, Lawrence Weschler, *Seeing is forgetting the name of the things one sees*. Berkeley, University of California press, L.A, 1987, p. 88

³⁰ Entretien de 2006, p.42

³¹ Les coins de la toile par un effet d'optique, « s'ovalisent »

de la multiplication ou infinitisation des perspectives, par lequel nous avons défini le terme « d'inachever ». On peut à ce titre comparer ce démantèlement en vue de l'expansion de l'œuvre à des processus de destruction, évoqués plus haut (Tinguely, Rauschenberg). Prenons pour ce faire, le geste emblématique de Artaud. Ce dernier entendait produire la suppression de toute limite, l'abolition de tout contour, l'abrogation de toute forme. A cet égard il écrit : « Je veux dire qu'ignorant aussi bien le dessin que la nature je m'étais résolu à sortir des formes, des lignes, des traits, des ombres, des couleurs, des aspects ; je voulais, ajoute t-il, créer comme au dessus du papier une espèce de contre-figure qui serait une protestation perpétuelle contre l'objet créé »³². Mais cette contre-figure qu'il appelle de ses vœux, Artaud n'estime l'avoir produite qu'au moment où, par le feu, il détruit la page sur laquelle il a peint. La contre-figure, parce qu'elle se veut abolition de toute limite, ne semble ne pouvoir advenir que par et dans la destruction totale de la page ou de la toile, dans la disparition de la production picturale elle-même. La contre-figure comme abolition de toute limite, se réalise dans l'anéantissement d'elle-même. Or, il est clair que le démantèlement progressif de Irwin se situe entre la production classique de la figure (la peinture de chevalet, le tableau avec un cadre face auquel se trouve le spectateur tentant de déchiffrer l'image conçue comme système de signes) et la destruction totale de toute œuvre. Il ne s'agit pas d'abolir toute limite comme dans la contre figure, mais de reculer sans cesse les limites (mouvement d'expansion). Le démantèlement travaille à étendre la limite initiale, à la reculer, à la repousser jusqu'à la rendre à peine discernable. Le geste consiste dès lors à produire une illimitation du limité (la figure enserrée dans des limites, le cadre que bornent des coins, etc.). Il s'agit bien « d'illimiter la limite », de la rendre évanescence. Inachever en ce sens, n'est pas le contraire d'achever, mais renvoie à un processus sans fin par lequel j'infinetise le fini, j'en recule les limites. Ce processus est aussi bien le fait du spectateur dont la danse avec le tableau doit produire la mise en présence, le fait de l'artiste, qui invente des dispositifs relationnels permettant l'acte du spectateur (la page blanche de Tristram Shandy) ; c'est, enfin, le fait de l'œuvre elle-même qui donne à voir l'infinetisation dans sa vibration et son expansion. Cette infinitisation n'est nullement incompatible avec l'idée d'une visée. En effet, que vise l'artiste ? Produire des effets d'expansion. Que vise le spectateur ? L'élargissement de sa perception. Que vise l'œuvre ? La mise en présence de l'énergie, de la vibration. Cette infinitisation loin d'être synonyme d'échec, de manquement de la cible visée, se conjugue donc comme une expansion sans cesse à performer, comme illimitation de la limite qui devient la visée de toute création. Dès lors, la visée d'accomplissement ne doit plus s'opposer à un processus qui ne parviendrait pas à sa fin et se donnerait donc sur le mode de l'échec (mauvais infini), mais la visée consiste à accomplir le processus même. Cet acte d'inachever se perçoit à la fois comme élargissement constant de la limite (transgression des codes comme chez Vermeer, du cadre comme chez Irwin) et comme démultiplication des possibilités, comme pluralisation des points de vue (ainsi en est-il du dispositif de Turrell, comme de la métalepse du lecteur chez Sterne). Nous avons donc trouvé de multiples tribus susceptibles d'accueillir notre terme apatride, initialement condamné à l'errance du non-sens par la philosophie du langage ordinaire. Plus encore, l'acte même d'inachever à partir de la double définition que nous en avons donné : reculer constamment les limites et pluraliser les points de vue, soit pour le dire avec d'autres néologismes, L'acte d'inachever comme « infinitisation du fini » et « pluralisation perspective » pourrait bien permettre l'acte même de percevoir, de penser, de créer. Pour finir, je voudrais juste indiquer quelques pistes lointaines, quelques généralisations loufoques, que découvrent nos précédentes analyses.

³² Lettre de Février 1947, cité par A. Bonfand in *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, Paris, P.U.F. 1995, p.65.

B) Généralisations loufoques : percevoir, créer, penser comme acte d'inachever ?

1) On peut tout d'abord noter les possibles apports de nos exemples aux querelles autour de la perception et de sa nature. Percevoir est ce construire, agir bref est ce déjà penser, ou au contraire la perception se définit elle comme réception, accueil passif de ce qui se donne là, sans médiation ni élaboration active. Cette querelle séculaire a bénéficié, il y a peu³³, d'un regain d'intérêt et d'intensité, dans le « nouveau monde », grâce au débat qui a opposé les conceptualistes, pour lesquels percevoir c'est penser, élaborer, construire (McDowell, B. Brewer), aux non conceptualistes, pour lesquels percevoir c'est recevoir sans agir ni élaborer (G. Evans, C. Peacocke, T. Crane, etc.). Face à cette alternative, la piste que nous suggèrent nos analyses est la suivante : percevoir une présence se fait au terme d'un processus, d'une série d'actions (qu' Irwin, par exemple, nommera, en référence à Husserl des « réductions »). Le spectateur ne doit pas regarder passer les tableaux, comme les vaches les trains ; il a à interagir avec l'œuvre et l'environnement, en procédant par exemple à ce que nous avons appelé la danse avec le tableau. L'accueil de la « présence » (Irwin) se fait au terme d'un processus, d'un mouvement, d'une action (je m'éloigne du tableau, je m'en approche ; à chaque fois ce déplacement me fait percevoir autre chose : les points ou l'ovale qui se décolle de la toile). Percevoir suppose donc action, mouvement, attention processuelle. Mon « voir » devient ici le produit d'une mise en relation active et non le miroir d'un état de fait. Loin de tout réalisme bovin (où la perception de l'homme est comparable à celle d'une vache regardant passer les trains), loin aussi de tout fantasme d'une perception originare qui nous découvrirait la chose même, le pur donné, la finesse du grain du réel, sans action ni élaboration de notre part, nos réflexions nous incitent à poser l'hypothèse d'une perception comme processus à performer, comme acte à effectuer, en une sorte de création continué du « donné ».

2) Plus encore, n'est-il pas possible de dire que le processus « d'inachever », dans sa double dimension d'infinisitation et de pluralisation, définit les étapes mêmes de la perception ? Ne pouvons-nous pas ici reprendre l'exemple du cube qui ne se présente que sous une seule de ses faces, et que pourtant nous identifions comme « cube » par la projection imaginaire de ses autres faces ? Que faisons-nous en procédant ainsi si ce n'est reculer les limites de ce que nous est donné (une seule face), comme l'artiste recule les limites d'une figure en l'étirant, la déformant, l'infinisant ? Voir plusieurs faces, là où une seule nous est donnée, n'est-ce pas cela « infinitiser le fini » ? Dès lors, le terme « inachever » pourrait bien caractériser le mouvement même de la perception humaine. De la même façon, la perception (du cube comme cube et non comme face) est prise en compte d'un autre point de vue possible. En effet, stricto sensu, je ne vois pas les autres faces, mais je me projette au-delà de la face finie du cube en me mettant à la place d'un autre, qui serait en face de moi et percevrait ces faces, auxquelles je n'ai pas accès. La pluralisation des points de vue apparaît comme inhérente à l'acte même de voir un objet. Ce qui constitue l'objet en tant qu'objet c'est la considération de la pluralité des regards possiblement jetés sur lui. Dès lors, voir n'est-ce pas avoir toujours déjà partagé son regard en anticipant celui de l'autre, en imaginant la place où je ne suis pas et que je ne suis pas (ouverture à l'autre et non fermeture en soi) ? L'anticipation de la multiplicité des points de vue est bien prise en compte des possibles, incarnés par les points de vue d'autrui (multiplicité perspective), et, par-là, mise en action d'un regard pluriel. Ainsi le double processus d'infinisitation et de pluralisation des points de vue (par lequel je sors de « ma » perspective solipsiste, autarcique et close) est à l'œuvre dans l'acte humain de percevoir, dans l'acte de voir et ultimement dans tout acte de pensée.

³³ Fin des années 90

3) N'est-il pas possible, en effet, de penser tout processus qui vise à faire œuvre (en art, en philosophie, en science) selon cette double dimension de l'infinitisation du fini et de la multiplication des perspectives ? Les artistes bien avant la furieuse revendication des avant-gardes n'ont-ils pas pour souci d'infiniter le fini, à la manière dont Fra-Angelico, nous dit Didi-Huberman, éparpille les stigmates du Christ dans le pré de *Noli me tangere*, pour signifier le dépassement du corps fini, le « démantèlement » de la figure mortelle ? De même, n'est-ce pas, selon D. Arasse, chaque annonce de la Renaissance qui, avec (et tout autant contre) la perspective tente de faire en sorte que « l'infini advenue dans le fini, l'incircrivable dans le lieu, l'éternité dans le temps.. » (Bernardin de Sienne)? Les remises en cause des codes, les dépassements du cadre, le recul des données du monde au profit de ses possibles, n'est-ce pas là « l'étoffe » dont sont faites les œuvres d'art, voire toute œuvre de pensée ? Ainsi, dans une démonstration mathématique ou philosophique, la transmission d'un savoir objectif à autrui a pour exigence que le récepteur prenne en charge le processus de contre-vérification de la démonstration. Que demande un philosophe si ce n'est que chaque lecteur performe la démonstration qu'il propose ? Et que doit faire ce philosophe pour produire une bonne démonstration, si ce n'est se mettre à la place de l'autre, de tout autre, conçu comme l'infinité des autres points de vue (multiplicité perspective)? Bref, faire œuvre pour un humain n'est-ce pas en dernière instance « inachever » ? Qu'il s'agisse de percevoir un cube ou une pelle à neige, de voir une œuvre d'art ou de la concevoir, qu'il s'agisse de parler, de penser ou de démontrer, que faisons-nous si ce n'est dépasser le fini et créer un espace en lequel la multiplicité des points de vue possibles est toujours visée ? En ce sens « l'inachever » pourrait bien être la structure même de l'intentionnalité humaine ; si le mot n'existe pas, c'est peut-être parce qu'il est l'une des conditions de possibilité ultime de toutes nos prestations cognitives.

Conclusion

Au terme de ce voyage au long d'un terme énigmatique, que conclure ? Ayant commencé par la fin, il ne nous est d'autre choix que de finir par le commencement. Si « ça a débuté comme ça »³⁴, cela ne peut finir qu'ainsi, soit par le rappel des trois défis nécessairement impliqués dans la tentative de donner un sens à ce terme errant, sans contexte ni ancrage : 1) créer une brèche dans la thèse de la philosophie du langage, selon laquelle ce qui fait la signification d'un terme c'est son usage ou son contexte, et corrélativement en finir avec l'idée que nous n'avons accès au monde que par et dans les « rails » du seul langage ordinaire. 2) Reconsidérer la thèse, de provenance phénoménologique - reprise parfois en philosophie de l'esprit - selon laquelle l'intentionnalité se définirait comme visée d'un remplissement, soit : le moment où la chose ou l'idée est « là en personne », et donc - à l'instar du désir et de sa structure - nous comble du fait de son accomplissement. 3) De montrer qu'il existe un moyen de dépasser ce que Hegel nommait le « mauvais infini ». Ces trois thèses massives et, en apparence, extravagantes, ont progressivement acquis un sens théoriques et serpentées à travers de multiples exemples artistiques susceptibles de les remplir (Vermeer, Sterne, Rauschenberg, Turrell et surtout Irwin). Loin d'être un terme dénué de sens « l'inachever » comme acte d'illimitation de la limite et de démultiplication perspective pourrait bien être le processus qui sous-tend toutes nos activités cognitives.

Isabelle Thomas-Fogiel

³⁴ Première phrase du *Voyage au bout de la nuit*

