

L'art
L'art figural selon Lyotard : autour de *Discours, figure*

Emine Sarikartal

Philopsis : Revue numérique
<https://philopsis.fr>

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en mentionnant l'auteur et la provenance.

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur philopsis.fr

En 1971, Jean-François Lyotard publie sa thèse d'État, *Discours, figure*, dans un contexte français marqué par les événements de Mai 68, où les discussions sur le freudo-marxisme, le structuralisme et la phénoménologie font leur retour sur un plan philosophique. Pour Lyotard, militant dans *Socialisme ou Barbarie*, puis dans *Pouvoir Ouvrier* jusqu'en 1966, ce livre n'est qu'un détour pour mener à la critique pratique de l'idéologie, dont l'écriture a été longtemps différée « par crainte d'être séduit, détourné de cette fin, médusé par le langage »¹. En effet, *Discours, figure* engage son lecteur dans une réflexion raffinée et complexe sur le langage, en proposant une remarquable « critique généralisée du signifiant », comme le note Gilles Deleuze, membre du jury, dans son « Appréciation »². Mais le mouvement du livre est pluriel, ne se limitant pas à la question du langage : Lyotard montre que le dicible et le visible s'entremêlent, leur intrication est tracée par les moyens de l'inconscient, et l'art s'en fait le témoin. C'est ainsi que les piliers majeurs de la pensée lyotardienne se dessinent dans *Discours, figure* qui est,

¹J.-F. Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 2002 (première édition : 1971), p. 19.

²G. Deleuze, « Appréciation » publiée dans *La Quinzaine littéraire* du 1-15 mai 1972. (Voir G. Deleuze, *L'île déserte et autres textes*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 299.)

d'après nous, l'ouvrage clé pour comprendre Lyotard et dont l'impact ne cessera d'habiter son œuvre.

En écho au différend de Lyotard avec le marxisme orthodoxe et ses références philosophiques, le point de départ de la réflexion sur le figural est la déconstruction des termes de la dialectique spéculative selon laquelle le réel s'identifie au rationnel. Partant du constat que cette dialectique serait le pendant d'un rapport non critique entre la théorie et son objet, il s'agira de découvrir autour de la notion du figural des façons de penser autrement le rapport du réel et du rationnel, de mesurer la distance qui les sépare. Plus précisément, Lyotard remet en question les discours marxistes de son époque en postulant que ce qui pourrait faire qu'un discours soit critique, ce n'est pas ce qui est signifié dans ce discours, mais sa position par rapport à son objet, le lieu où il place sa parole. Toute la question consisterait alors à savoir s'il serait possible de trouver une négativité ou une différence non dialectique entre le discours et son référent. Pour ce faire, Lyotard se sert notamment de trois domaines qui sont comme des outils de réflexion : la question du langage, la psychanalyse et l'art. La pensée du figural est comme tissée par un mouvement d'oscillation entre ces trois domaines.

Discours, figure : le dynamique d'un texte

Discours, figure témoigne d'une violence réciproque entre le langage et le sensible. Le structuralisme, mouvement puissant des années 1960 et 70 en France, mais similaire en son principe à la dialectique hégélienne selon Lyotard, ne suffirait pas à rendre compte de cette réciprocité. C'est que le structuralisme semble être d'abord langagier, se focalisant sur la signification, et effectuant par là une certaine identification entre le langage et le sensible, au prix de l'anéantissement de ce dernier. Plus précisément, selon le point de vue lyotardien, le langage comme structure oppositionnelle de signes, fait violence à l'objet qu'il signifie. Dans cet acte de signification, l'objet sensible perd son épaisseur pour devenir transparent comme un élément langagier. Or le langage est inséparable d'une extériorité vers laquelle il se dirige dans son mouvement de référer. La relation entre le langage et le sensible n'est donc pas réductible à la seule signification, il y a encore un axe de désignation inhérent à cette relation, tel que le montrerait la distinction entre *Sinn* et *Bedeutung* chez Frege ou encore la prise en compte des déictiques par la phénoménologie. Le sensible comme désigné fait violence au langage par son opacité, son aspect non langagier mais perceptif dans une profondeur qu'il creuse au sein du discours référentiel. Tout discours vise un objet sensible comme son horizon, il se mesure à la négativité non dialectique ouverte par la distance du visible. Cette distance serait le lieu d'engendrement du monde et du sujet dans la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty. Si donc, le sensible est rendu langagier dans l'acte de signification, le langage à son tour touche ses limites dans l'acte de désignation. Tout langage parle de quelque chose et à tout objet sensible peut être attribué un sens langagier. Le sensible transgresse « l'ordre du discours » comme une négativité non oppositionnelle, mais en revanche, il reste saisi dans la platitude significative du fait d'être visé par le discours. Autrement dit, la phénoménologie de la perception lance un défi aux positions du structuralisme.

Toutefois, l'alternative bipolaire dressée par la violence réciproque du sensible et du langage n'est pas le dernier mot de Lyotard. Au contraire, l'émergence de cette alternative semble incarner le moment même d'une mise en crise par laquelle débutera une nouvelle pensée, celle du figural :

« La signification n'épuise pas le sens, mais la signification et la désignation conjuguées non plus. Nous ne pouvons pas en rester à l'alternative de ces deux espaces entre lesquels se glisse le discours, celui du système et celui du sujet. Il y a un autre espace, figural »³.

Lyotard signale l'incertitude à laquelle pourrait donner lieu ce déplacement dû à la mise en crise de la phénoménologie qui avait d'abord servi de relais contre la dialectique structuraliste⁴. Sans tenter de l'éviter, il l'assume comme un composant propre de sa pensée, soucieuse non pas de faire système, ni de restaurer le « prestige du discours »⁵, mais plutôt de faire sa part à l'événement dans son altérité. En effet, même si *Discours, figure* n'est pas un « bon livre » dans la mesure où il reste sur le plan de la signification⁶, ne serait-ce que celle de l'événement, le déplacement qu'il opère dans la position du discours, son mouvement d'oscillation entre phénoménologie, psychanalyse et art, constituerait « ce qu'il y a d'événement dans ce livre »⁷.

La phénoménologie merleau-pontienne permet à Lyotard dans un premier temps de dénoncer la position du discours théorique et de mettre au jour une différence non oppositionnelle qui l'habiterait, à l'aide de la profondeur du champ visuel. Pourtant, une fois démontré que cette négativité du visible ne peut pas être incorporée dans le discours par l'acte de signification, il reste à montrer ce qui échappe à la phénoménologie de la perception et à la théorie de la désignation. En effet, ce que Lyotard dénonce tout d'abord dans cette conception du champ perceptif, c'est la catégorie de la continuité promue par la pensée du « On » héritée de Heidegger de façon subversive. La passivité ou le présubjectif valorisés par Merleau-Ponty et qui servent à constituer le sentant et le monde senti dans une continuité, resteraient insuffisants pour comprendre l'événement, du fait d'être « le contraire ou le corrélat de l'activité intentionnelle »⁸ et par conséquent de succomber à la supposition d'un sujet. Or, dit Lyotard, « Il n'est pas vrai que nous soyons toujours au monde comme dans un bain de perceptions et de sens. [...] Le monde est aussi susceptible d'événements. Il y a des lapsus du monde, des émergences de zones non baignantes, des crises de 'transcendance' sans répondant [...] »⁹. Il faudrait donc radicaliser la problématisation du *je* pensant et passer de « On » à « Ça », pour rendre compte de l'événementiel, du noyau de l'« insignifiance » qui habite autant le monde du langage que le monde visible.

C'est ainsi que Lyotard mobilise la théorie de l'inconscient telle qu'elle est conçue par Freud et pose l'événement dans cet « espace vacant ouvert par le désir »¹⁰. L'extériorité du sensible par rapport au discours n'est pas suffisante pour faire place à l'événement, il faudrait encore que le sensible soit investi par le désir. Le désir originellement inconscient ne cesse de *travailler* la conscience éveillée sans que celle-ci puisse s'en rendre compte sur le moment. Ce travail, tel que Freud l'a montré dans *Die Traumdeutung [L'interprétation du rêve]* prouverait que le désir ignore le principe de cohérence qui régit la pensée consciente. Au contraire, il procède par condensations et déplacements qui se manifestent dans le symptôme ou le rêve, donnant lieu à une interprétation après-coup. Il y aurait donc une différence irréductible entre les processus primaires et les processus secondaires et c'est à partir d'un index figural que Lyotard propose d'aborder leur rapport.

3 J.-F. Lyotard, *Discours, Figure*, op. cit. p. 135.

4 *Ibid.*, p. 20.

5 *Ibid.*, p. 23.

6 *Ibid.*, p. 18.

7 *Ibid.*, p. 23.

8 *Ibid.*, p. 21.

9 *Ibid.*, p. 136.

10 *Ibid.*, p. 22.

En suivant ce chemin ouvert par Freud, Lyotard admet que le symptôme est porteur de vérité, beaucoup plus que la pensée claire de la conscience ou la bonne forme de la perception :

« La vérité ne se trouve pas dans l'ordre de la connaissance, elle se rencontre dans son désordre, comme un événement »¹¹.

Elle se trouve dans le lapsus, car elle « se présente comme une chute, un glissement et une erreur »¹². D'après ce modèle, le figural « symptomatique », investi par le désir, procéderait comme une faille dans les blocs d'écriture qui caractérisent les époques de la pensée et de la culture (telles sont par exemple la peinture de Masaccio au sein de l'espace médiéval ou celle de Cézanne dans l'espace des impressionnistes). Il ferait rupture et discontinuité au sein d'un système de manière à y faire surgir des « insignifiances ».

Mais Lyotard poursuit son mouvement critique avec la psychanalyse freudienne dont il fait une lecture propre à lui. S'il se sert de cette théorie de l'inconscient et du désir pour expliquer la particularité de ce qu'il appelle l'espace figural, cet espace habité par les renversements énergétiques du désir, il en conteste toutefois la fonction thérapeutique. Pour remplir cette fonction, le symptôme ou le rêve devrait être déchiffré du point de vue de l'accomplissement du désir pour protéger le sujet des effets de l'angoisse. En ce sens, la pensée psychanalytique qui avait servi de relais pour contester la supposition du sujet dans la phénoménologie merleau-pontienne, serait aussi complice du *je* pensant qu'elle s'efforce de restituer contre la sauvagerie des pulsions.

En outre, la psychanalyse dans sa fonction thérapeutique envisagerait l'œuvre d'art comme symptôme à décrypter, ou encore verrait dans l'œuvre une version sublimée (une bonne forme) du symptôme, comme par exemple chez Melanie Klein d'après Lyotard. Or la fonction de l'art n'est pas la thérapie pour Lyotard et il faudrait envisager l'œuvre autrement que la thérapie envisage le symptôme. La pratique de la cure contraindrait la psychanalyse à considérer un état de normalité où le désir, défini initialement comme manque, serait accompli dans une bonne forme et les tensions inconscientes diminuées. Au contraire, le travail de l'artiste ou de l'écrivain, loin de chercher à se débarrasser des charges énergétiques du désir, prendrait appui sur elles et demeurerait dans cet espace de tensions.

En revanche, ce qui reste à retenir de la pensée de Freud malgré cette critique, Lyotard le trouve dans son aspect économique, et notamment dans la dernière théorie des pulsions, introduite dans *Au-delà du principe de plaisir* au tournant des années 1920 : la pulsion de mort qui, dans son interprétation lyotardienne, « n'a rien à voir avec le manque, mais au contraire avec une espèce de positivité »¹³. La pulsion de mort serait comme un « principe de diversion » s'associant de façon antagoniste au principe de réglage de l'appareil psychique que Lyotard nomme *éros-logos* ; elle permettrait ainsi de distinguer la jouissance et la satisfaction et montrerait que « le schéma de la charge et de la décharge énergétique, qui est celui de la jouissance, n'est pas seulement guidé par le retour à la norme »¹⁴.

De ce point de vue, le désir serait partagé entre norme et transgression, et c'est ainsi qu'il faudrait envisager son rapport à l'artistique et au politique. En premier lieu, c'est par la considération de la « machine libidinale », qui n'est pas la société mais qui indique la façon dont le désir est agencé dans une collectivité, que l'on pourrait aborder les mécanismes de l'échange déterminant différents dispositifs sociaux. C'est là, selon Lyotard, l'élément économique que l'on devrait emprunter à la psychanalyse. En second lieu, considérant de telle sorte la machinerie du désir, Lyotard parle des agencements profonds du désir en termes de

¹¹ *Ibid.*, p. 135.

¹² *Ibid.*

¹³ J.-F. Lyotard, « Peinture et désir » (1972) dans *Cités*, no. 45, 2011, p. 124.

¹⁴ *Ibid.*

figure¹⁵. Ainsi l'espace figural serait généré par la machine libidinale à la fois susceptible de porter l'empreinte ou la « marque » de l'institutionnalisation, d'un discours proprement établi, et celui d'une dérive ou d'une dispersion au sein de ce système. Cela expliquerait le rapport qu'entretient aux yeux de Lyotard la figure avec le discours ou la faille figurale avec les blocs d'écriture, selon le modèle de ce qu'il appelle une figure matricielle. En effet, si le désir se trouve agencé d'une certaine manière pour donner lieu à l'établissement d'un bloc d'écriture, ce dernier est toujours voué à être transgressé par les failles que le travail inconscient du désir ouvrira en son sein. Pourtant cette faille est encore susceptible de s'élargir jusqu'à devenir elle-même un nouveau bloc et donc susceptible aussi d'être dérangée par le travail de nouvelles failles. Telle est la manière dont Lyotard semble concevoir l'histoire de la culture et de l'art (et peut-être aussi la façon dont il considère le mouvement du politique), une histoire plurielle, ouverte non pas sur une seule mais plusieurs vérités¹⁶.

Le figural et l'art : quelques éléments de définition

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur philopsis.fr

¹⁵*Ibid.*, p. 120.

¹⁶Cf. sur ce point James Williams, « Le figural et la vérité », dans C. Enaudeau, J.-F. Nordmann, J.-M. Salanskis, F. Worms, *Les transformateurs Lyotard*, Sens & Tonka, 2008, p. 27-42.