

Clément Bodet

## Le moment aveugle du geste

Dès l'enfance, les fantasmes qui nous habitent nous mettent immédiatement en relation – en sympathie – avec les objets inanimés qui remplissent la fonction de jouets et auxquels nous transférons des qualités mouvantes héritées d'impressions encore non formulées. L'image est bien sûr au centre de cette opération de conversion, elle remplit en quelque sorte le rôle d'une prothèse mentale qui permet de surmonter la contradiction et la fatalité : « La *larve*, signifiant instable oscillant entre synchronie et diachronie, se transforme en *lare*, masque et image sculptée de l'ancêtre : signifiant stable qui garantit la continuité du système »<sup>1</sup>. L'œuvre d'art partage des caractéristiques communes, voire son mode de propagation, avec le jouet, et en particulier celle de produire un écrasement du temps que l'on retrouve également dans la contemplation et le jeu.

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Trad fr. par Yves Hersant. Paris : Payot & Rivages, 2011, p. 143.

Lorsque Lévi-Strauss explore le fonctionnement de la pensée mythique, il découvre la notion de *bricolage*, c'est-à-dire le réemploi de pièces ou de morceaux provenant d'ensembles divers, trait que l'on sait commun avec le jouet qui « transforme en signifiants d'anciens signifiés, et réciproquement »<sup>2</sup>. Cette analyse remet en cause la notion générale de projet dans le sens où la connaissance de ces éléments hétéroclites n'est pas subordonnée à la transposition d'une idée (d'un fantasme), mais doit être au contraire limitée, abstraite, afin que chaque matériau ne soit pas « astreint à un emploi précis et déterminé »<sup>3</sup>. Autrement dit, la pratique du bricolage vise à découpler l'objet du geste technique qui lui est habituellement associé afin de saisir un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles : pris pour eux-mêmes dans l'inspiration ou l'improvisation du moment, ces éléments restent des opérateurs mais « utilisables en vue d'opérations quelconques »<sup>4</sup>. Ce positionnement conduit à lever la primauté du sens afin d'en faire un effet de surface qui « résulte toujours de la combinaison d'éléments qui ne sont pas eux-mêmes signifiants »<sup>5</sup>, ce qu'exprime très bien Lévi-Strauss au cours d'un entretien avec Paul Ricœur : « le sens est toujours réductible. Autrement dit, derrière tout sens il y a un non sens, et le contraire n'est pas vrai. Pour moi, la signification est toujours phénoménale »<sup>6</sup>. En somme, ce que le bricolage déploie est un espace potentiel pour la pensée en train de s'écrire, c'est-à-dire de se révéler à elle-même ; il n'apparaît pas comme « un moyen de connaître le tout avant les parties »<sup>7</sup> mais il est plutôt « ce qui permet de saisir la pure temporalité inhérente à l'objet, et d'en jouir »<sup>8</sup>. Il est difficile d'accueillir la nature de cette temporalité

---

2 *Ibid.*, p. 125-126.

3 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*. Paris : Plon, Coll. Agora, 1990, p.31.

4 *Ibid.*

5 Claude Lévi-Strauss, « Réponses à quelques questions ». *Esprit*, N° 11 (« "La pensée sauvage" et le structuralisme ») | Novembre 1963, p. 637.

6 *Ibid.*

7 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 126.

8 *Ibid.*

alors que nous sommes installés et résolus dans le temps chronologique, mesurable et continu, et d'une certaine manière, corporel. Car lorsque seul le présent remplit le temps, il s'ensuit un mouvement d'emboîtements ou d'enroulements qui permet de résorber passé et futur dans un présent plus vaste, « le dieu vit comme présent ce qui est futur ou passé pour moi, qui vis sur des présents plus limités »<sup>9</sup>. Pour que le présent soit habitable, il suppose un processus d'incorporation de manière à mesurer « l'action des corps ou des causes »<sup>10</sup> lorsque le futur et le passé renferment « ce qui reste de passion dans un corps »<sup>11</sup>. Cette temporalité commune au jouet et à l'œuvre d'art s'exprime par la perception d'une « force vitale » contenue dans l'Aiôn, définition du temps dans son caractère originaire, que l'on retrouve assimilée par Héraclite dans l'un de ses fragments<sup>12</sup> à l'activité ludique chez l'enfant. Cette dimension temporelle est couramment traduite par la notion d'éternité qui renvoie à l'enveloppement cyclique de l'instant (respiration, battement, pulsation...) et qui de fait parcourt toute la ligne de l'Aiôn ; instant « qui ne cesse de se déplacer sur elle et manque toujours à sa propre place »<sup>13</sup>. Que ce soit dans le jeu ou dans l'émotion esthétique transmise par une œuvre d'art, nous ressentons *après coup* une accélération du temps suggérée par le fait que ce n'est plus l'action des corps qui remplit l'espace, mais que celui-ci est peuplé d'effets qui le hantent (qui le traversent) : « Aiôn est la vérité éternelle du temps : *pure forme vide du temps*, qui s'est libérée de son contenu corporel présent, et par là a déroulé son cercle »<sup>14</sup>. Quel savoir subsiste-t-il en nous après le passage de cette expérience pendant laquelle le présent semble avoir été suspendu, ne cessant de se diviser en futur et passé ? Alors que le rêve nous laisse au réveil au milieu de fragments épars d'images

---

9 Gilles Deleuze, *Logique du sens*. Paris : Minuit, 2009, p. 190.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 « L'Aiôn est un enfant qui joue à pousser des pions. À l'Enfant d'être Roi », Héraclite, fragment 52.

13 Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 195.

14 *Ibid.*, p. 194.

souvent troublées, dont la production inconsciente nous échappe en partie ; dans le cas présent, il semblerait qu'aucune image ne puisse transiter dans notre esprit du fait d'un phénomène de pleine conscience qui nous installe dans un rapport mimétique avec notre environnement. Deleuze a parfaitement su exprimer cet état qu'il associe au présent de l'Aiôn : « c'est le présent sans épaisseur, le présent de l'acteur, du danseur ou du mime, pur "moment" pervers. C'est le présent de l'opération pure et non de l'incorporation. Ce n'est pas le présent de la subversion ni celui de l'effectuation, mais de la contre-effectuation »<sup>15</sup>. C'est précisément ce moment de contraction *presque* totale du geste ou de l'attention que je souhaite explorer ici. Je nuancerai toutefois le propos de Deleuze qui malgré tout produit une formule – en cohérence évidente avec sa pensée –, en soutenant que dans cet écrasement du temps se trame un mouvement plus complexe et diffus qu'un automatisme d'action ou de pensée qui nous rendrait absolument aveugle à nous-mêmes.

Une tendance naturelle nous incite à la méfiance, voire à l'hostilité, lorsque nous appliquons à l'être humain les ressorts de l'automate : il en résulte souvent un état de délitement mental propre à une forme « dégénérée » d'existence (jugée comme telle par l'institution), celle par exemple du vagabondage, de l'automatisme ambulatoire. En effet, le vagabond se retrouve dans un obscurcissement de son état de conscience et de sa volonté où « il a cessé de devenir lui-même un instant pour devenir presque un autre »<sup>16</sup>, sans jamais perdre toute sa conscience. Néanmoins, l'automatisme creuse des nuances importantes et n'apparaît pas comme un geste dépourvu totalement de conscience, même si le vagabond dans sa démarche monotone et somnambulique allant jusqu'à l'épuisement final semble vivre dans un présent sans

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>16</sup> Jean-Claude Beaune, *Le vagabond et la machine*. Seyssel : Champ Vallon, 1983, p. 223.

épaisseur. Que se passe-t-il durant cette déambulation automatique, durant cette errance où l'individu renonce à ses désirs, à ses passions ? Nous serions tentés de répondre peu de choses dès l'instant où nous sommes livrés au temps de l'opération pure qui ne participe pas même d'un automatisme psychologique : du rêve à la suggestion, ce dernier définit « une espèce de chaos noétique »<sup>17</sup>, c'est-à-dire un objet, une matière qui sollicite et innerve la pensée.

Nous admettons spontanément que l'artiste dans la figure classique du peintre ou du sculpteur, s'agissant par exemple d'un Léonard, d'un Michel-Ange ou d'un Vélasquez, procède par transfert d'intentions précises et structurées vers son œuvre ; et cela au travers de son habileté technique et de ses connaissances diverses de l'outil, du support... En somme, l'artiste serait mû par un phénomène de projection mentale que l'on pourrait assimiler à une activité de traduction ou de copie subjective attestée par son recours à de nombreuses études préparatoires (dessins, esquisses, schémas...). Mais ce mode opératoire planifié et organisé rend compte abusivement d'une entreprise réglée pour l'artiste, lequel apparaît à la fois déchargé de son inspiration et préservé des doutes, des hésitations, au moment de composer avec la matière. Dès lors, suivant ce mouvement de construction autonome de l'œuvre, il semblerait possible de « piéger » une illusion, c'est-à-dire de saisir le point de basculement (de conversion) entre une touche de couleur et la vision éclairée du tableau. C'est ce que tenta d'élucider l'historien de l'art britannique Kenneth Clark en observant une grande toile de Vélasquez, cette anecdote est rapportée par Ernst Gombrich :

« il cherchait à voir ce qui se produisait dans l'instant où, en prenant du champ, il voyait les touches de couleur et les coups de pinceaux se transformer en une vision transfigurée du réel.

---

17 Gilles Deleuze, *Cinéma et pensée*. Cours du 6 novembre 1984, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis.

Mais quoi qu'il tentât de faire, se rapprochant ou s'écartant, il ne pouvait, dans le même instant, faire que les deux visions coïncident, et il se sentait incapable de fait de répondre à la question qu'il s'était posée : savoir comment cette œuvre avait pu être réalisée ». <sup>18</sup>

Cette tentative peut nous paraître naïve en première lecture du fait qu'elle suppose un échec inévitable, alors même qu'elle s'accorde théoriquement avec l'élaboration progressive et méthodique de l'œuvre telle qu'elle est précédemment envisagée et décrite. D'autant que l'expérience de Kenneth Clark est en quelque sorte confirmée par les techniques modernes de reproduction qui placent la copie à un niveau de ressemblance équivalent à celui du modèle. Cependant, l'objectif de Kenneth Clark n'est pas de tendre vers la copie (même si celle-ci dérive de l'intuition première), mais plutôt d'arrêter le geste matriciel de l'artiste qu'il envisage comme le point de coïncidence entre deux visions, deux temporalités : dissolution dans la matière et renaissance dans la forme. Mais l'artiste est animé d'un unique et même mouvement qui englobe simultanément ces deux dimensions conçues artificiellement par l'historien : dans le geste de l'artiste, il n'y a pas de dissociation sensible. C'est la raison pour laquelle copier une œuvre ne revient pas à s'approprier le geste originel de l'artiste. Cette quête d'un moyen terme non plus seulement entre l'image et le concept – cette réunion est assurée par le signe – mais dans l'émergence même des images, n'est pas sans rappeler l'expérience aveuglante du miroir. La nature profondément double du miroir nous suggère l'existence d'un point de basculement abstrait entre le symbole de la vision inaltérée des choses et l'instrument de transfiguration des univers qu'il représente également : « C'est son revers et ses abîmes qui font l'objet de notre examen. [...] La réalité n'y est pas restituée, mais mise en pièces, et c'est un autre monde qui s'y refait avec ses

---

18 Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion*, Trad fr. par Guy Durand. Paris : Gallimard, Coll. NRF Essais, 1996, p. 5.

débris »<sup>19</sup>. À ce point, je souhaite introduire la notion de *moment aveugle du geste* qui se niche dans le présent de l'Aiôn et auquel nous prêtons très souvent les qualités de l'*oubli*. En effet, il arrive que le peintre dise de son geste qu'il est réussi à partir du moment où il sent la dimension technique s'être dissoute en lui, à force de répétitions et d'incorporations dans le temps chronologique. Ce qui sous-entend que le geste artistique serait doublé d'une dimension autre que technique, ou, plus exactement, que l'oubli en lui du traitement technique ouvrirait un espace supplémentaire à son exécution. C'est peut-être dans cet équilibre précaire que se tient la notion d'inspiration. Le moment aveugle qui succède à la page blanche ou à la toile encore vierge, emporte l'impulsion primitive de l'écrivain ou du peintre et guide son tâtonnement dans l'épais brouillard de la création. L'auteur porteur du masque d'où s'échappe une voix, peut-être la sienne, recherche bien davantage les conditions d'émission d'une parole que la maîtrise de son expression ; les propos de Stig Dagerman extraits du dernier ouvrage publié de son vivant disent cela : « En ce qui me concerne, mon talent me rend esclave au point de ne pas oser l'employer, de peur de l'avoir perdu. De plus, je suis tellement l'esclave de mon nom que j'ose à peine écrire une ligne, de peur de lui nuire »<sup>20</sup>.

L'abstraction originelle d'où le geste se déploie et s'anime – le contact du pinceau sur la toile – délivre un sens crypté qui fait exister la forme, qui la fait se détacher du monde des choses inanimées. Chez les peintres impressionnistes, la touche de peinture sur la toile reste grossière et diffuse, eux qui ne cherchent pas à la lisser dans un aplat, ils préservent sa vibration originelle. Mais c'est bien plus qu'une simple tâche dans *Les Nymphéas* de Monet, elle marque l'événement pur qui fonde la peinture, de la

---

19 Jurgis Baltrušaitis, *Le Miroir*. Paris : Seuil, 1978, p. 12.

20 Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, Trad fr. par Philippe Bouquet. Arles : Actes Sud, 1989, p. 16.

même manière que l'attente vide face à l'œuvre d'art, dans son indépendance, suscite le langage et « l'empêche de se confondre avec les bruitages des corps »<sup>21</sup>. Le sens est toujours présupposé dès l'instant où une intention s'exerce, il est « cette mince pellicule à la limite des choses et des mots »<sup>22</sup>, également des gestes. C'est, je crois, ce que cherche à exprimer Baudrillard lorsqu'il dit du signe primitif, du signe « efficace », qu'il « *n'a pas d'inconscient* »<sup>23</sup>. Aussi, il existe – d'après la lecture que fait Baudrillard de Lévi-Strauss – des mots *consacrés* dans les pratiques rituelles, c'est-à-dire des mots qui ne « sont pas disponibles à tout moment pour tout le monde »<sup>24</sup>, et dont la dévaluation assure l'échange, la « réversibilité totale du sens »<sup>25</sup>. Parce que le signe n'a plus son pouvoir d'identification propre, il opère directement sur le monde et non plus « indirectement, ou par analogie, sur de la représentation refoulée ou inconsciente »<sup>26</sup>. Autrement dit, l'emploi d'une parole, d'un geste, d'un signe qui serait *non-adressé*, c'est-à-dire qui éclaterait dans sa pure présence, aurait pour effet d'entremêler le corps et l'image : abolissant ainsi leur nature matérielle, ils deviennent des monnaies d'échange et de transaction, dans un univers de séduction affolante.

---

21 Gilles Deleuze, *Logique...*, *op. cit.*, p. 194.

22 *Ibid.*, p. 44.

23 Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard, 1976, p. 297.

24 *Ibid.*, p. 296.

25 *Ibid.*, p. 297.

26 *Ibid.*



