

Le concept de topoïétique

Michel Guérin

Volume 24, Number 1, Spring 1997

Avez-vous lu Rawls ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/027427ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/027427ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (print)

1492-1391 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guérin, M. (1997). Le concept de topoïétique. *Philosophiques*, 24(1), 127–140.
<https://doi.org/10.7202/027427ar>

LE CONCEPT DE TOPOÏÉTIQUE

PAR
MICHEL GUÉRIN

La plastique au sens strict du terme se refuse à donner à l'objet son espace au-dehors ; il porte son espace en lui-même.

Schelling

S'orienter dans le monde de l'art et/ou se repérer dans les choses de l'amour (*ta erotika*) obligent tôt ou tard chacun à se faire dialecticien comme l'entendait Socrate, c'est-à-dire à pratiquer rassemblements et divisions — quand ce ne serait qu'à la fin de « comprendre comment le discours fut à même de passer du blâme à l'éloge¹ ».

Rassemblements d'abord. Qu'y a-t-il par exemple de commun entre l'aurige de Delphes, une fresque de Giotto, *Le Fûtre* de Manet, *Le Baiser* de Rodin, *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, *Fontaine* de Marcel Duchamp, un parallélépipède de R. Morris, un recouvrement (*Übermalung*) d'Arnulf Rainer, une estampe de Blais et « Jena plus rien à dire » de François Morellet² ? Est-ce seulement un nom commun, que l'habitude a imposé et que le consensus a surdéterminé, c'est-à-dire valorisé³ ?

Divisions ensuite. On y a recours nécessairement, à la fois pour exclure du domaine de l'art ce qui n'y appartient pas et pour inscrire des différences, autrement dit pour spécifier à l'intérieur du genre. Mais jusqu'où peut-on comparer — étant donné deux écueils : une différence spécifique si « exquise », comme eût dit Delacroix, qu'elle ne ressemble à rien de connu ; un genre si vague qu'il laisse filer toutes les marques ? Par exemple, quel avantage peut-on, sous le couvert de la *fresque*, retirer d'un rapprochement entre Fra Angelico et Sol Le Witt, le moine reclus du couvent de San Marco et la star internationale qu'un demi-millénaire sépare ?

Dès qu'il faut *regrouper* et *discriminer*, c'est-à-dire tout simplement *juger*, nous apercevons bien vite qu'en dépit de nos précautions, nous assimilons plus ou moins tacitement le *fait* et la *valeur*.

1. Platon, *Phèdre*, 265 cd.

2. Paris, Éd. Jannink, 1994.

3. Encore, par ce choix à demi arbitraire, nous donnons-nous la partie belle, puisque cet assemblage s'aligne à peu près sur la généralité d'une culture moyenne et prend appui sur une vraisemblance ethnocentriste. Nous y postulons plus ou moins une homogénéité de l'ensemble : par l'espace (occidental), le temps (orienté vers le moderne), le genre (peinture, sculpture) supposé conjuguer un triple intérêt : pratique, théorique, historique (on ne thématise que ce qui se fait en faisant histoire).

Pourquoi ? Disons simplement : parce que le classement, en art, est si peu neutre qu'il aboutit à faire des « classiques », soit des œuvres « de premier rang ». Cet ordre paraît inséparable du monde de l'art comme tel, quelque représentation qu'on en ait, dans la mesure où il structure aussi bien les disciplines entre elles qu'il détermine, en chacune, le rang des œuvres singulières. On aurait tort de croire que, sous prétexte que notre époque revendique le critère de la relativité historique et, du même coup, traite avec méfiance les invariants, les hiérarchies admises (art majeur/art mineur), elle soit parvenue *ipso facto* à une plus claire conscience de ces difficultés et ait trouvé le moyen d'éviter ce que j'appellerais l'amalgame axio-pragmatique. Certains esprits déplorent aujourd'hui une perte du « sens critique », un affaissement du goût personnel, de plus en plus guidé, voire dicté par l'extériorité d'un fait social exerçant sur chacun une pression et l'obligeant subrepticement à tenir *pour* valeur ce qui n'est rien autre chose que l'abondement de la facticité dans sa propre pente ou la sanction cynique de la « factualité » par une cléricature intéressée de marchands, d'artistes et d'experts pour laquelle la valeur est effectivement un fait — on devine lequel⁴. Il est toujours sain et opportun de s'entendre rappeler au devoir de vigilance⁵. Que ce ne soit pas, toutefois, avec la confusion en prime ! Une chose, en effet, est d'affirmer : il n'y a plus de différences, tout se vaut et nous participons tous, en dépit que nous en ayons, de cet état d'esprit ; une autre de constater qu'il y a toujours des différences (on voit mal autrement comment on pourrait continuer à reconnaître des domaines distincts), mais qu'elles sont proclamées comme le résultat du *discours fort*⁶ et non pas comme la manifestation, universellement reconnue, quelque temps qu'il y faille, d'une qualité constitutive intrinsèque à l'œuvre. Il faut donc savoir de quoi on parle : ou bien l'on regrette tout uniment qu'il n'y ait plus d'art, celui-ci ayant sombré en bonne compagnie (la littérature, la métaphysique), corps et biens, dans la panne, la bonace post-moderne ; ou bien l'on considère que l'art d'aujourd'hui n'a pas le jury qu'il mérite. Cette alternative s'écrit aussi selon la variante : les uns se félicitent de la disparition de l'art comme activité séparée, auratique ; les autres considèrent que l'art contemporain défie les critères de jugement. Bref, qu'on soit optimiste ou pessimiste, vitupère une époque sourde à la création ou morigène un art impair à son temps, qu'on s'en prenne à la critique qui ne tranche plus ou à des créateurs qui manquent de la carrure pour imposer en s'imposant⁷, il

4. Voir J. F. Groulier, « La critique en procès », dans *Traverses*, n° 7, Revue du Centre Pompidou.

5. Le pamphlet de Jacques Ellul (*L'empire du non-sens*, P.U.F., 1980) est irritant parce qu'il véhicule une idée sommaire de l'art contemporain. On serait toutefois mal inspiré de se fermer totalement à ce que cherche à faire entendre un auteur qui n'a pas en vain consacré quarante ans de sa vie à réfléchir sur la technique et sur le « Système technicien », titre de l'important ouvrage paru chez Calmann-Lévy en 1977.

6. On verra tout à l'heure que ce clin d'œil à la sophistique n'est pas sans motif. Le *discours fort*, pour un Protagoras, n'est pas le discours de la force, encore moins de la violence : c'est le discours partagé, inducteur de consensus, renforcé par l'adhésion.

7. « Le site s'impose — le site impose » écrit, en majuscules, le sculpteur-photographe François Méchain dans son carnet de bord : il s'agit de la

n'en reste pas moins que nos appréciations esthétiques, comme celles des générations qui nous ont précédés, mélangent allègrement le fait et le droit. Après tout, d'être, pour un artiste, cité constatativement dans un article ou un livre du bel air n'a-t-il pas le même effet que d'être *loué* en trois mots et pour de vraies raisons par une critique pertinente ? Nous avons bien le droit de préférer les honnêtes et méchantes critiques d'antan (où, pour un syntagme avisé, échappé, la bêtise et la mauvaise foi s'en donnaient à cœur joie et en larges tartines) aux logomachies poético-psychanalytiques qui ne font de mal à personne et tant de bien à leurs auteurs ; à la condition de ne pas ajouter la duperie au parti pris. Nous avons, en d'autres termes, pleine liberté pour juger le *maintenant* avec les instruments de mesure et les critères d'*hier*, si nous nous persuadons qu'ils ont pour eux une validité et une efficacité transhistoriques (un seul exemple : le métier ou le savoir-faire comme condition *sine qua non* de l'œuvre) ; mais nous ne devons pas ignorer que les époques précédentes, dont nous louons l'activité critique, les engagements courageux, la réflexion heuristique — autant de manières de décliner ce qui fait censément notre deuil — ont brassé faits et valeurs avec la même intempérance. Simplement, alors qu'on avait tendance, à *l'époque du beau*, à traiter comme un fait la valeur esthétique décrétée, on incline plutôt aujourd'hui, *par-delà beau et laid*, à tenir pour valeur le fait esthétique corroboré.

Il y a, bien entendu, un rapport entre la situation ou plutôt la *condition* de l'art contemporain, mondialisé et déconnecté de toute téléologie historique, à la fois envahissant et fantomal, et la recrudescence de ces très vieux débats occidentaux, par lesquels la conscience, que ce soit au VI^e siècle avant Jésus-Christ ou au XIV^e siècle de notre ère, s'efforce de tâter son réel et de tester ce qu'elle pense : le débat de la nature et de la convention d'une part, la querelle des universaux d'autre part.

Le problème

Quel est, en effet, le problème ?

Il est, d'un même mouvement, onto-axiologique. Premièrement : les valeurs que les hommes rêvent, pour témoigner de leur humanité, s'ancrent-elles dans la nature des choses (et elles sont universelles et éternelles) ou sont-elles seulement le produit (historique et contingent) d'institutions humaines ? Or, une valeur absolue n'est-elle pas une contradiction *in adjecto* ? Symétriquement, une valeur pénétrée de sa relativité, autant dire privée de sa croyance, ne se détruit-elle pas immanquablement ? On sait que le champ de prédilection de ces affrontements, depuis les Grecs, est celui de la justice et de la législation ; il est essentiel, en effet, quand il y va de *l'euprattein*, surtout au sein de la *polis*, de savoir si notre acte s'inspire de l'ordre des choses et des dieux ou se contente, faute de mieux, de prendre conseil des sages et/ou de la coutume. Pour être, sur le terrain des arts, moins cruciale, la question n'est évitable ni dans sa version naïve (oui ou non, le beau existe-t-il ?) ni dans de

plus doctes circonvolutions (y a-t-il, dans nos jugements esthétiques, un noyau irréductible renvoyant à un *en-soi* de l'œuvre, tel qu'il suscite et fatigue l'interprétation ?). Faut-il, avec Raymond Boudon⁸, considérer que, dans la réflexion contemporaine sur l'art, s'affrontent « théories conventionnalistes » (rajeunissant la sophistique) et « théories platonisantes » ? Outre que je ne crois pas ces termes (en tout cas le second) très bien choisis, l'enjeu qui résulte de leur confrontation ne se peut bien saisir que si nous faisons simultanément entrer en ligne de compte la forme contemporaine, pour ne pas dire anglo-saxonne, de la querelle des universaux. Dieu sait qu'on a écrit ces dernières années sur « le nom de l'art » ! Si l'art n'est pas une réalité par soi, une essence, alors c'est son *nom* qu'il convient d'ausculter en se demandant comment et pourquoi il s'applique à tels types d'objets. Selon toutes les apparences, le camp du conventionnalisme et du nominalisme l'a emporté haut la main ; on ne trouve plus un platonicien pour relever le gant de l'Être et les kantien, pleurant le décès du sujet universel, rasant les murs. Serait-ce que la question de l'art a été *vidée* (par K.-O. des idéalistes, qui sont aussi des réalistes de l'essence) et qu'on a affaire désormais à la seule « question de la question de l'art⁹ » ? Si tel est le cas, cela signifie-t-il que l'esthétique est au moment de verser dans la logique, puisque les seuls problèmes qui aient un sens sont ceux qui se ramènent à un éclaircissement dans et par le langage ?

En vérité, les choses ne semblent aussi tranchées que parce que les positions respectives sont caricaturées. Car personne ne croit ni qu'un Beau transcendant régit les entreprises artistiques ni que celles-ci sont des activités totalement aléatoires, livrées à la loterie des étiquettes et, quelles que soient leur qualité et leur persévérance, entièrement assujetties à l'engouement des décideurs du « monde de l'art ». Nul naïf ne peut aujourd'hui défendre *usque ac cadaver* l'intégralité du programme de l'Être ; symétriquement, je doute s'il est un cynique qui le soit suffisamment pour revendiquer dans ses dernières conséquences l'application du projet nominaliste : arbitraire des noms et contingence des postures prédicatives. Ce qui convainc l'artiste le plus fêru d'essences de ne pas se monter la tête, c'est la dure patience de son *faire*, les riches et moins riches heures de sa *poïesis* ; c'est elle, aussi, qui peut inculquer au relativiste le plus désabusé (on le dira, pour faire bon poids : nominaliste, conventionnaliste, matérialiste, athée...) l'espoir qu'à la fin des fins les choses « se jugent sur le fond », c'est-à-dire que ce soit l'œuvre elle-même qui fasse la différence... Il n'y a donc pas de problème ? Que si ! Mais pas où l'on croit.

Ce n'est pas, en effet, parce que les positions extrêmes (d'ailleurs inégales, puisque l'une d'elles paraît historiquement dépassée, définitivement obsolète) ne font pas recette que, pour autant, la moyenne des deux ait qualité pour s'annoncer, automatiquement, comme le bon compromis. Présentons les choses sous une autre forme : d'un côté, il

-
8. « De l'objectivité des valeurs artistiques ou Les valeurs artistiques entre le platonisme et le conventionnalisme », dans *Arch. philo. du droit* 40 (1995), p. 76-95.
 9. Dominique Chateau, *La question de la question de l'art*, P.U. de Vincennes, 1994.

y a deux parts de l'esthétique traditionnelle (j'entends surtout celle qui a lié son sort à la philosophie), une vétuste conjoncturelle et une vérace qui « tient » — et tant pis si l'on m'accuse de régresser aux « deux moitiés de l'art » de Baudelaire¹⁰ ; de l'autre côté, le pragmatisme qui souffle en tempête d'outre-Atlantique (rend les entendus plus malins et les résistants plus gourds), pour qui tout est affaire d'institution verbale-sociale, a l'avantage d'administrer à ceux qui prétendaient sommeiller dogmatiquement une purge à réveiller les morts ; son inconvenient tient à ce qu'il est trop porté par l'air du temps, participe trop de la mentalité dominante, pour ne pas envelopper du symptôme dans ses thèses (à la *forme* desquelles, nonobstant, des logiciens travaillent à plein temps). Il est bon, ô combien, que la pratique de l'art et le discours réflexif qu'elle motive soient débarrassés de ce je-ne-sais-quoi de spiritualisme désuet qui n'épargne pas même les plus grands textes ; il est impératif, à l'autre bout, que l'énergie critique, dopée par le sentiment de se trouver, à tort ou à raison, en phase avec l'air du temps, ne s'affale pas en matière ressassée. Quels sont alors les termes du problème ?

Il subsiste légitimement, de l'effort de penser philosophiquement l'art, une évidence : que ce n'est pas n'importe quelle activité qui peut se prévaloir du nom d'œuvre. Pour l'exprimer sous une autre forme : on ne crée pas de la différence avec de l'indifférence. Corollairement : l'entreprise artistique est menacée par un virus mystificateur, dont l'effet est de ravager chez l'artiste les centres de détection et de construction de l'espace-temps. Si l'art n'obéit qu'à la norme, c'est¹¹ un symbole, qui souffrira toujours de n'être pas le plus direct ; s'il ne fait que meubler l'espace-temps, attirant notre admiration par sa virtuosité à répondre en quatrième vitesse à la sollicitation du *hic et nunc*, c'est un divertissement et rien d'avantage. Si l'art doit être autre chose qu'une moindre philosophie et autre chose qu'une distraction étourdie, il faut qu'il soit seul à pouvoir conjuguer sur un mode absolument singulier le sérieux et le jeu¹².

L'œuvre est un jeu sérieux, c'est-à-dire irréversible. Elle ne cesse de nous provoquer, mais de telle sorte que nous éprouvons cette invite comme une *convocation* : il y a un moment où cela devient sérieux. L'œuvre se donne, en somme, comme un *fait normé*.

Peut-on penser la singularité et la consistance¹³ de l'œuvre sans avoir à payer tribut à une philosophie et/ou à une histoire de l'art¹⁴ ?

10. Pour l'essentiel, je n'abjure rien de ce qui constituait la matière de mon essai *Qu'est-ce qu'une œuvre ?*, Actes-Sud, 1986. Je dirai simplement que je considérais d'un peu loin les problèmes esthétiques, conformément d'ailleurs à la tâche que je m'étais provisoirement fixée : tenter de penser l'œuvre *tout court*, en brisant d'abord le syntagme « œuvre d'art ».

11. Non seulement dans le système hégélien, mais aussi chez Schopenhauer (la contemplation esthétique est cognitivement consolatrice à titre temporaire, seul l'ascétisme représentant la voie conséquente) ou chez Heidegger. Celui-ci dissout l'art dans la pensée — et si le fameux texte sur Van Gogh (ô souliers !) est *fort*, ce n'est pas à parler de l'art.

12. Voir H. G. Gadamer, *Vérité et méthode* (éd. du Seuil pour la traduction) et *L'actualité du beau* (éd. Alinéa).

13. L'autorité de l'œuvre désigne le fait qu'elle augmente « à l'intérieur de son orbe (de son ordre) par renforcement réciproque de sa consistance et de son audience ». *Qu'est-ce qu'une œuvre ?*, p. 63.

Est-il un discriminant, dans la *poïesis* de l'œuvre historiquement située, qui, nous évitant de fluctuer entre le réalisme du Beau et le nominalisme des objets « candidats à l'appréciation » (G. Dickie), permette de reconnaître et de « marquer » le *fait esthétique* ?

Le lieu de l'œuvre

À notre sens, ce *discriminant* existe : le lieu-espace (*topos*). L'œuvre a lieu, elle « est » lieu. En « localisant » l'œuvre, notre intention première, certes étrangère à l'ethnographie, est de faire venir sur le devant ce qu'elle a de propre ; on aura compris, en effet, que nous ne voulons pas être mis en demeure de choisir entre la nécessité du beau et la contingence de l'art. En nous tournant vers la « poïétique », nous entendons d'abord refuser ce dilemme ; et pour deux raisons qui se conjuguent : parce qu'il se montre si extérieur, étranger au *fait* de l'œuvre qu'il en paraît bientôt « imaginaire » (comme l'entendaient les classiques) ; parce qu'il nous piège dans et par une sorte de surenchère caricaturale. Nonobstant, nous admettons à titre d'hypothèse qu'il y a *du vrai* dans la définition du beau par la nécessité de la satisfaction *comme* dans celle de l'art par la contingence de la nomination baptismale ; en d'autres termes, nous nous mettons en tête de sauver ensemble et le fait et la norme. Mais non pas par une théorie : dans et par l'œuvre *elle-même*. Ce que nous espérons découvrir, c'est que celle-ci, mobile-immobile¹⁵ dans le *cercle dialogique de sa consistance et de son audience*, c'est-à-dire de son *corps* et de son *lieu*, présente *d'elle-même* un certain mode de la nécessité comme aussi les signes incontestables de son appartenance à un « monde de l'art » donné.

Il y a dans l'œuvre une dimension qui s'impose (à vrai dire une autorité plus qu'une normativité) ; cette *dimension-œuvre*, que j'ai, naguère, essayé de penser pour elle-même jusqu'à mettre l'art « entre parenthèses », la plupart y sont sensibles, mais ont tôt fait, souvent, au lieu de la rapporter à l'œuvre pour l'en créditer d'abord, de l'expliquer par un des trois paradigmes suivants (lesquels se déclinent selon des variantes, d'ailleurs susceptibles de se croiser, voire de se nouer) : effet transcendantal du jugement de goût, étape téléonomique dans une histoire de l'art chronologique, consensus social-verbal — ou encore (et dans l'ordre) : sujet constituant, logique du procès, pragmatique de la sanction. Or, si l'œuvre est un fait signifiant, ce n'est pas, croyons-nous, parce qu'elle médierait des enjeux logiques, philosophiques ou historiques ; c'est parce qu'il s'agit d'un *fait redoublé*.

Qu'est-ce à dire ? L'œuvre, sans doute, « fait symbole ». Toutefois, les parties qu'ainsi elle *rassemble* ne sont pas contiguës mais continues, ce qui signifie qu'elles appartiennent au même tout vivant de l'œuvre, loin qu'elles s'y trouvent juxtaposées comme des corps étran-

14. Voir Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie*, trad. éd. J. Chambon, 1989. Ouvrage parfois suggestif, quoiqu'il ne brille pas par la clarté des propositions articulées.

15. Dans la *Physique* (VIII, 265, b, 1), Aristote écrit : « La sphère est à la fois mue et en repos, puisqu'elle occupe le même lieu ». Il précise dans le *de Caelo* (I, 279, b, 3) : « Quand un corps roule sur lui-même, le lieu où il a commencé et où il finit est le même ».

gers. L'œuvre se met en œuvre (en place) en tant qu'elle s'approprie un espace qui ne lui préexiste pas, mais qu'elle produit en se produisant elle-même. Toute création dans l'espace est inséparablement espace de création et création d'espace. Or, il me semble que notre effort pour comprendre que l'œuvre ne « symbolise » pas autre chose, mais s'as-semble (se ressemble à elle-même) peut être secondé par la répétition motivée de l'idée aristotélicienne du lieu (*Physique*, IV), qu'on ne prétendra affranchir ni de son obscurité ni de sa difficulté¹⁶. C'est un point, d'ailleurs, qui vaut d'être médité pour lui-même, que cette pensée du *topos* ait été érigée et renversée en *topos* de la pensée par les deux plus grands philosophes du siècle. En ce qui concerne Bergson, on comprend ce que pouvait signifier, au moins comme incitation, voire comme directive, sinon la lettre — l'esprit du rejet aristotélicien du mouvement et de l'espace abstraits ; il s'agissait d'un seul coup de ramener les corps à la vie en leur rendant leurs lieux propres et d'appréhender le mouvement par un *conatus* qui se trouve dans le mobile lui-même. L'entendement spatialisateur des sciences modernes fait l'inverse et commet un contresens puisque, en diluant les êtres singuliers dans un espace vide et infini¹⁷, en leur ôtant la *place* qui est la leur, il se condamne à faire du mouvement avec de l'inertie, c'est-à-dire, chaque fois, à l'importer *du dehors* : le mouvement est communiqué parce que l'être n'a pas de lieu. Ou encore : l'être qui déserte son lieu tend vers l'inertie, vers la mort ; il a perdu son ressort, son rebond, l'élan qui le pousse sans relâche à occuper toute sa place. Or, ce mouvement intime qui dirige le corps vers son lieu propre comme vers l'accomplissement de sa forme¹⁸, Bergson le nomme indifféremment *vie* et *création*. Celle-ci est *évolution* parce qu'elle est, justement, épuisement du mobile dans son lieu ; la forme singulière crée son *topos idios*, mais, symétriquement, elle est appelée par celui-ci à libérer toute sa plasticité. L'être et le lieu sont distincts, moins pour se séparer que pour s'étayer réciproquement.

-
16. Heidegger, citant Aristote lui-même, met l'accent sur ce qu'il y a de « difficile à saisir » dans cette pensée du *topos* (« L'Art et l'espace », dans *Questions IV*, Gallimard, p. 98). Quant à Bergson, qui consacre au problème sa thèse latine (*Quid Aristoteles de loco senserit*), il note en préface qu'on a certes affaire à des « questions assez obscures », mais que la substitution du lieu à l'espace est délibérée ; une chose au moins est claire : le rejet par Aristote de l'« espace vide et infini », « prématurément émancipé par Leucippe et Démocrite ». L'étude se termine comme elle a commencé, sauf qu'on a appris : a) que l'obscurité d'Aristote procède de sa volonté (le mot est de Bergson) que l'espace « fût ramené dans les corps » ; b) que la question n'est toujours pas réglée (1889), puisque, tant qu'à « ensevelir » « l'espace dans les corps », Aristote en a fait autant de « la question elle-même ». Je me réfère ici à la traduction de Robert Mossé-Bastide dans *Les études bergsoniennes*, vol. 2, 1949, Albin Michel, p. 9-104.
17. « L'un des mérites de Bergson est d'avoir montré qu'Aristote, loin d'avoir simplement ignoré la théorie moderne de l'espace, l'a très consciemment rejetée, telle qu'elle s'esquissait déjà avec Démocrite, en raison des difficultés qu'il y apercevait, et l'une de ces difficultés était précisément la réduction, que devra opérer Descartes, de la chose à une simple étendue. » Gilbert Romeyer-Dherbey, *Les choses mêmes*, Lausanne, éd. L'Âge d'Homme, 1983, p. 191.
18. Aristote, *De Caelo*, IV, 310, a, 34 ; *Meteorol.*, II, 363, a, 30. Cité par Bergson, *Les études bergsoniennes*, p. 76.

Le recours toujours plus fréquent à la méditation du « site », de la « contrée » de la part du Heidegger du « tournant » (*die Kehre*), de *Temps et Être* atteste que l'*Ereignis* ne paraît pas moins dépendant de l'éclaircie du lieu propre que de l'horizon du temps¹⁹. L'art, et tout spécialement la poésie, désigne pour le dernier Heidegger le véritable *topos idios* de la pensée. En dépit des immenses différences, que nous ne songeons — faut-il le dire ? — nullement à masquer, il y a ceci de commun entre Bergson et Heidegger qu'ils interprètent la tâche de la pensée comme effort pour rompre avec la représentation abstraite, oublieuse du *lieu-d'être* et de la *durée*. Pour un Bergson, les deux aspects caractérisent ensemble la dimension vivante, créatrice, des formes qui se frayent un chemin à travers la matière. Sous ce rapport, l'auteur de *l'Évolution créatrice*, qui n'a guère développé que des vues sommaires sur l'art comme tel²⁰, trouve, dans la *Physique* d'Aristote, plus que des raisons contre l'espace : des arguments *pour* la durée. Car ce qui fait qu'un être dure, c'est qu'il est « chez lui » là où il est — et non pas comme un étranger. N'infectons pas la durée par la quantité (qui passe en contrebande avec nos représentations spatialisantes) : l'essence de la durée n'est pas d'ajouter du temps au temps ; ce n'est pas la linéarité, mouvement (transitif) hors de soi, mais l'intensité, mouvement vers soi, accomplissement de la forme. L'œuvre dure en tant qu'elle fait lien avec soi dans son lieu propre, d'une part ; en tant que cette mise en œuvre (en valeur) du *topos idios* comme lieu le plus proche, *topos protos*²¹, habilité, d'autre part, l'œuvre singulière à faire espace avec d'autres lieux²².

Ainsi, comme l'écrit Bergson, le lieu « naît des corps ». Être, c'est avoir-lieu. Une chose ne colonise pas un lieu dans un espace qui précéderait cet investissement, ce dévolu. Ce sont les choses dans leurs lieux qui induisent de l'espace, et non l'inverse. Mais qu'est-ce qui différencie donc, dans ces conditions, la chose de son lieu proche, qu'Aristote définit la surface intérieure du contenant²³ ? Tout et rien. En effet, par un aspect, le lieu se superpose exactement avec la chose, et c'est en quoi d'ailleurs il est dit propre (*idios*) et proche, c'est-à-dire premier (*protos*) ; on serait tenté de recourir à l'image : le *topos idios* « colle à la peau » de la chose considérée, la décalque parfaitement. Pourtant, par l'autre aspect, il faut que le lieu soit

19. Caroline Gros-Azorin, « De la sculpture : l'espace en question dans l'œuvre d'art » dans E. Escoubas et B. Giner, *L'art au regard de la phénoménologie*, Toulouse, P.U. du Mirail, 1994, p. 149-171. Voir en particulier p. 163-164.

20. « Je crois qu'on finira par trouver évident que l'artiste crée du possible en même temps que du réel quand il exécute son œuvre. D'où vient donc qu'on hésitera probablement à en dire autant de la nature ? Le monde n'est-il pas une œuvre d'art, incomparablement plus riche que celle du plus grand artiste ? » dans *La pensée et le mouvant*, Paris, P.U.F., p. 1342.

21. Le lieu propre, comme lieu le plus proche, est lui-même dans un autre lieu, les lieux ainsi « emboîtés » étant enveloppés par le lieu commun qu'est le ciel.

22. Ce concert des lieux formant la vérité du lieu *comme tel* (ou mieux : le lieu de la vérité), Heidegger, on le sait, l'appréhende comme le *Quadrupartit* (la terre, le ciel, les divins et les mortels) ; « Bâtir, habiter, penser » dans *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, p. 188 ss.

23. Ou encore : « C'est la limite immobile immédiate du contenant qui est le lieu », *Physique*, IV, 212.

distinct de la chose. Pourquoi ? Parce que les choses sont mobiles et labiles : mobiles à l'intérieur d'elles-mêmes. Aristote l'exprime nettement : « Le lieu ne poserait pas de problème, s'il n'y avait pas de mouvement dans le lieu²⁴ ». Un monde mort est un monde sans lieux ; mais c'est aussi un non-monde. Le *cosmos* veut chaque chose à sa place. La théorie aristotélicienne du lieu, dont Bergson a bien souligné, également, le côté réactif (contre un espace, volant, pour ainsi parler, de ses ailes dans le vide infini), est à la fois, à nos yeux, physiquement obscure et métaphysiquement géniale. On dirait qu'elle est faite pour penser une *Physis* qui est en réalité une *Poïesis*. Car cet environnement, ce halo qualitatif dont Aristote pourvoit chaque étant, *ce jeu entre l'être et le lieu*, infime, imperceptible, à la faveur de quoi les choses se calent en elles-mêmes, s'assoient — qui ne voit à quel point il convient à ces choses dont la particularité est qu'elles n'ont pas été produites une fois, puis laissées en plan (celui d'un passé-passif), mais continuent de se créer par leur mouvement intérieur ? Dans *Qu'est-ce qu'une œuvre ?*, j'avais cherché à rendre l'injonction à la fois péremptoire et non-dogmatique que nous recevons d'une œuvre en recourant à la notion pascalienne d'*ordre*. À ceux pour qui son lieu est visible-tangible, elle « éclate de son ordre » ; à tous les autres, elle reste indifférente et n'essaie pas même de « forcer la main ». Or, l'*ordre*, c'était déjà ce très léger décalage d'un fait (d'une certaine espèce, il est vrai) par rapport à sa place l'autorisant précisément à la revendiquer, à s'en prévaloir. L'autorité de l'œuvre ne renvoie pas à on ne sait quelle qualité occulte, quelle vertu mystique ; elle désigne son augmentation, c'est-à-dire son acheminement vers sa forme, sa pétition de joindre son lieu propre en participant, de ce fait, au concert des lieux comme lieu-vérité : elle signifie le *doublement* de l'œuvre (*poïesis*) par son lieu (*topos*), la capacité, en d'autres mots, de rendre patente l'intimité probante du lien à soi — ce que j'ai appelé plus haut *l'as-semblement*²⁵.

La « topoiétique »

Lorsqu'on fabrique un outil, c'est pour qu'il serve — sinon toujours à transformer une matière donnée, en tout cas à l'éclairer, l'interpréter. On demandera donc légitimement : qu'est-ce que le *topos protos* ajoute à la *poïesis* ? Réponse : tout et rien. Cela signifie que la teneur du concept générique de « poïétique » se trouve, par le fait, explicité plutôt qu'enrichi. Bien penser (ou penser complètement) la « poïétique » suppose qu'on prenne en charge la considération topique, non comme un caractère adventice, mais comme un trait *essentiel* de la *poïesis*. Aristote, le tout premier, n'y manque pas, lui qui relève, du ruisseau où les a reléguées Platon, *mimesis* et *poïesis*. Comment ? Par le truchement du *mythos*, composition transfigurante (fiction sensée et non pas imitation insignifiante), et par l'espacement de la *katharsis* en tant qu'elle fait, justement, « la part des choses »,

24. *Physique*, IV, 211, a, 12, Bergson, *op.cit.*, p. 71.

25. *L'as-semblement*, ou lien de l'être-œuvre avec l'œuvre-lieu, va de pair avec *l'augmentation*, longuement analysée dans *Qu'est-ce qu'une œuvre ?* ; l'œuvre ne ressemble pas à (quelque chose d'extérieur), elle *semble* tout court : dans son rapport-à-soi (de son être et de son lieu), elle se rapporte au concert des lieux, à la vérité (du) lieu.

autrement dit rend impossible la confusion de la réalité et de la fiction. Le « bâtir » atteste sa dignité propre de se mettre en scène hors de l'espace commun et même de se poser immédiatement *comme espace*. Tant que la référence unique du *poiein* reste l'espace indifférent où les incomparables sont rapprochés, la fabrication (ou production, ou confection) s'échine, dans une position subordonnée, à finir l'interminable : ni l'activité, en effet, ni le produit qui en résulte n'ayant en eux-mêmes leur mesure, la fin intervient comme cessation brute et non pas comme achèvement. Seule a un terme l'action fictive qui, non seulement a lieu, mais s'identifie absolument avec son lieu, *est lieu*. Cet agir, dont le sens ultime est de *faire que du lieu soit*, c'est ce qu'on appelle la poésie. Aux classiques qui ont cru, en édictant la règle des trois unités (temps, lieu, action), toucher au plus simple, on pourrait sans doute faire remarquer qu'il n'est besoin que d'une « unité » « poïétique », celle du lieu, les deux autres supposées s'y enveloppant. Il est vrai que je joue un peu sur les mots, puisque je laisse indécis s'il est question de la représentation de l'action ou de l'action de représenter. Je me demande si pareille amphibologie n'est pas présente chez Aristote ; tout nous invite, en effet, à penser que l'« action noble » représentée par le poète tragique est aussi l'écho de la noblesse de représenter qui constitue son action propre. La *poïesis*, on le voit, change du tout au tout selon qu'on la trouve à tous les carrefours, étrangère et servile (et bornée à l'activité hétéronome de *copier*), ou qu'on reconnaisse comme son lieu propre l'action même de faire que du lieu soit. Créer veut dire : donner lieu (au lieu).

Que l'œuvre, donc, soit inséparable de son lieu propre, c'est une chose de l'admettre en haussant les épaules devant l'évidence, une autre chose d'écarter les méprises et de mesurer ce que cela signifie. Que cherchons-nous, en somme ? À faire de l'œuvre son propre tribunal d'instance. L'œuvre est *index sui* dans et par son lieu, en tant qu'il est à la fois distinct d'elle et parfaitement semblable. Si cela est vrai, il nous semble, d'une part que pareille inclusion de la norme dans le fait (j'ai parlé plus haut de redoublement, d'autorité, de jeu de l'être et du lieu) est de nature à nous soustraire à l'emprise, ou plutôt au tourniquet de faux débats, d'autre part qu'elle permet de clarifier la notion de « monde de l'art ». Mais à une condition : de ne pas assimiler le lieu au milieu (dans les significations biologique et/ou sociologique du mot). Ce serait, dans le fait, l'erreur entre toutes. Car le lieu est propre à l'œuvre, il fait *presque* corps avec elle, alors que le milieu, si forte qu'on veuille supposer l'influence qu'il exerce, est autre chose qu'elle : un autre lieu et une autre réalité. Toute la question est donc d'éviter de glisser du lieu qui naît de l'œuvre au milieu qui l'absorbe, la noie et la cache dans on ne sait quel vague environnement culturel.

À mon sens — et pour que ces remarques ne se confinent pas dans l'abstraction —, on n'a jamais été si proche du paradigme idéal qu'évoque Pierre Francastel dans *La Figure et le lieu*²⁶. Ce livre n'est

26. Pierre Francastel, *La Figure et le lieu (Sur l'ordre visuel du Quattrocento)*, Denoël-Gonthier, 1967. Deux précisions : a) je ne signifie pas que l'œuvre de Francastel dans son ensemble fasse date et époque, mais qu'il a écrit un

d'histoire ni de sociologie quant à l'objectif véritable qu'il se donne ; ce qui ne l'empêche pas, bien entendu, d'alléguer des faits et d'analyser des tendances. Le but poursuivi se situe au-delà : c'est d'envisager la création comme telle, non pas, certes, dans l'absolu — dans un temps et dans son lieu. Si l'auteur emploie assez fréquemment le syntagme « milieu visuel » (d'ailleurs plus ou moins synonyme d'« ordre visuel »), c'est à entendre milieu ici, non comme biotope mais comme « topoiétique », création d'espace et espace de création. Celui-ci, par un bout est institué par la figuration (la création d'œuvres), par l'autre bout donne lieu à celle-ci. Entre la Figure et le lieu, l'échange est permanent — et c'est pourquoi, loin d'avoir affaire à une représentation dans l'espace (une image fixe et définitive, plaquée sur une paroi neutre), on assiste à l'induction mutuelle d'une Figure, qui plonge en deçà de l'image figurée et la transcende aussi, et d'un lieu qui, loin de rester impavide sous le regard, est le théâtre d'une pléthore de transactions, disons pour simplifier entre les choses et les signes. La Figure et le lieu se déforment (plastiquement) pour s'informer l'un (par) l'autre. Bref, le figurable, ce n'est pas le figuratif et le lieu, ce n'est pas le milieu. C'est dire que ces catégories ne sauraient être objectives ; elles ne prennent leur sens que dans et par les échanges qu'elles déterminent. « La configuration d'une surface plastique, écrit par exemple Francastel, renvoie toujours à une image mentale qui ne se trouve pas, elle, située dans le plan de l'image²⁷ ». Comment mieux désigner le nerf de la « topoiétique », ce jeu subtil qui, si l'on nous a bien compris, est aussi seule preuve décisive, que par cet écart constituant entre le virtuel et l'actuel de l'image ? Une image est esthétique à ce prix qu'elle n'est pas totalement vue ou, ce qui revient au même, qu'elle n'est pas transposable (transportable) hors du *topos idios* qui la donne à voir. Corollairement, la création, dont la combinatoire (irréductible au système de la langue) est « constellante et structurante à la fois, incarnant les produits significatifs d'une activité mentale en devenir²⁸ », ignore ces atomes de positivité que sont les objets, comme ces opérateurs de négativité que sont les signes. Ou plutôt, les objets²⁹ sont immédiatement sémiotiques, tandis que, symétriquement, les signes ont d'abord la consistance des choses. Dans la mesure où ces éléments hétérogènes ne sauraient cohabiter sur un même plan donné d'avance, c'est la prise de possession par l'œuvre de son lieu propre

chef-d'œuvre ; b) ce livre déjà ancien qui l'est à peine moins (1972 pour l'éd. orig., 1985 pour la traduction française), *L'œil du Quattrocento*, de Michael Baxandall (Gallimard), ne lui arrive pas à la cheville, même si, reconnaissons-le, les problématiques ne sont pas superposables.

27. Pierre Francastel, *La Figure et le lieu (Sur l'ordre visuel du Quattrocento)*, p. 125.
28. *Ibid.*, p. 129. À noter que M. Baxandall parle de « style cognitif » et d'« équipement mental » (ceux-ci constituant, en quelque sorte, le « fond de l'œil » du Quattrocento) : on a cependant plus le sentiment d'une grille de lecture que d'un processus créateur.
29. Francastel évoque des « objets de civilisation » pour marquer que, à une époque et dans un lieu particuliers, il n'y a pas d'« objets bruts ». Tout objet est indiscernablement réel et imaginaire, cette dernière notion renvoyant moins, à tout prendre, à l'imagination qu'à l'idée de totalisation (au sens où, pour les historiens se réclamant des *Annales*, le total c'est le mental ou, comme ils disent plutôt, les *mentalités*).

qui opère, simultanément, la fusion (qualifiée par Francastel d'« imaginaire ») de ce matériel varié. La constellation est orientée vers la structure, mais réciproquement celle-ci demeure constellante, autrement dit ne se fige jamais. Ainsi, la Figure (*poïesis*) et le lieu (*topos*) agissent sans discontinuer l'un sur l'autre ; toutefois il n'y va pas d'une relation dialectique, dans la mesure où aucune synthèse n'est jamais actuellement attestée en tant que dépassement de l'opposition. À moins que cette synthèse, destinée à demeurer *in absentia*, ne fasse qu'un avec le regard que nous portons sur l'œuvre, l'interprétation que nous en proposons ou l'appréciation qui la baptise, la sanctionne (comme œuvre) et l'homologue dans le « monde de l'art » ? Pour que nous puissions tout d'abord reconnaître une œuvre *comme telle*, il faut que nous entendions le déclin « topoiétique », que notre attention soit appelée sur un *décalage* (entre le corps de l'œuvre et son lieu) qui, paradoxalement, fonctionne, non pas à la façon d'un manque, mais au contraire comme renforcement, revigoration de l'actuel par le virtuel : comme si le *fait* de l'œuvre était corroboré par la puissance, à la fois distincte et parfaitement semblable, qui en représente (dans l'acception juridique du mot) l'intention. Ainsi font, quoiqu'ils prétendent « ne pas faire de l'histoire avec des si », les historiens avisés : bien loin de jouer le pot de terre de l'hypothèse (par définition périmée) contre le pot de fer du fait accompli, ils s'en servent mentalement pour regarder le fait sous toutes les coutures ; la « contingence de ce qui advient » n'est pas agressée, mais soupesée, reconnue (*connue à deux fois*)...

On dira : mais enfin, ce lieu propre de l'œuvre, où est-il ? D'abord, il ne se découpe pas sur fond d'un espace préalable ; ensuite, s'il paraît naître de l'œuvre elle-même, il lui garantit en retour une sorte de liberté de mouvement. Le *topos idiotos*, pour reprendre le langage aristotélicien, constitue par un double nœud l'œuvre comme *événement signifiant* : d'un côté, l'œuvre se donne comme un *unum per se*, dont les parties sont *continues* ; de l'autre côté, elle entretient un rapport de *contiguïté* avec l'interprétation qui la délimite comme un tout. En d'autres termes, le lieu propre de l'œuvre, c'est, indivisiblement, le temps qui lui est ouvert (son crédit épochal) et l'interprétation qu'elle provoque et soutient.

Si le lieu propre, selon l'intuition d'Aristote³⁰, c'est l'effet ontologique du mouvement vivant, cela veut dire non seulement que l'étant (la chose) s'y expose au tactisme de sa forme (ou, pourrait-on dire encore, y cède à l'attrait de son essence), mais aussi, chaque chose à sa place et de sa place conspirant au Lieu des lieux, que plus l'œuvre, en l'espèce, fait mouvement vers soi-même, s'affermit dans son « idiotisme » et plus elle se prête à l'interprétation. Loin que sa consistance (ce qu'elle est en elle-même) et son audience (le cas que les récepteurs font d'elle) varient en raison inverse l'une de l'autre (un peu comme si l'on se figurait, par une vue de l'esprit, que l'être et le paraître dussent se partager un fonds fini), au contraire elles ne

30. Encore une fois, les deux grandes déclinaisons ontologiques du *topos idiotos* dans la pensée du XX^e siècle me paraissent être la *durée* bergsonienne et l'*être* heideggerien ; ils s'avancent et se retirent dans leur *différence*. Le paradigme « poétique » est appréhendé chez Bergson comme évolution créatrice, chez Heidegger notamment comme différence ontico-ontologique.

cessent de se corroborer réciproquement. En somme, le lieu de l'œuvre, c'est ce qui d'un même mouvement la *fonde* dans soi et la *livre* à un « pour nous » ou, si l'on préfère, c'est *ce qui la pose en l'exposant*.

C'est assez dire que la « topoiétique » renvoie à une ontologie de l'acte créateur. Ou plutôt, en cela intermédiaire entre l'interprétation heideggerienne de la « poésie³¹ » et les discours positifs placés par exemple sous le signe de l'histoire (de l'art), de la psychologie ou de la sociologie, elle désignerait (et dans un sens rigoureusement opposé aux conceptions d'un Taine) une propriété de la création ou de la figuration³² : *donner lieu*. Alors que les discours paresseusement « culturalistes » induisent l'œuvre d'un espace-temps extérieur³³, effaçant *ipso facto* l'événement créateur, la « topoiétique » voudrait d'abord souligner que la première chose créée par la création, c'est son *lieu propre*. Au passage, si cette proposition est juste, elle permet de saisir, entre la lettre et l'esprit, toute la portée « expérimentale » du geste de Duchamp dont, semble-t-il, on n'est toujours pas, à ce jour, revenu. Au-delà de la provocation (bien au-delà ou bien en deçà, comme on voudra), l'*expérience-limite* qui est tentée, ici, quant à l'œuvre, c'est la ramener à un lieu ap-proprié (par l'effet de la nomination). *Le renversement, comme tel illuminatif, de Marcel Duchamp, consiste à faire du topos lui-même l'accent de la poïesis...*

Nous ne saurions, dans les limites de cet article, développer les implications de cette *poëtisation du lieu* (qui est aussi, d'ailleurs, *localisation du poème*). Nous voudrions, pour terminer provisoirement, dire, en quelques mots — et ce sera aussi revenir à notre départ — combien il suffit de peu d'usage (à contre-fil) pour bousiller l'aigu de la lame (de sens) ; tout dépend de la *manière* de répondre à cette question : en « poëtisant » le lieu, Duchamp marque-t-il que l'œuvre, *par elle-même*, n'est plus rien ou, au contraire, fait-il expérimentalement advenir comme vérité de toute œuvre la propriété de donner lieu ? Et je reviens presque aussitôt sur le « ou, au contraire », car il se pourrait bien que ce soit l'irrésolution (parfois vécue comme perplexité) qui soit, historiquement, en charge des seules raisons qui vaillent. Duchamp, au jeu de plage du téléphone de l'art moderne, s'est trouvé en position de mettre en scène une expérience cruciale, déjà préfigurée ici ou là, mais jamais *montée*. Deux sottes lectures, forcément, en coulent : la première dit qu'il n'y a plus d'œuvre, puisque le lieu-nom la couvre (s'y substituant) ; la seconde qu'il n'y a plus d'art, puisqu'il n'y a plus que cela. Bouvard

31. Penser (*denken*) met en avant le temps comme horizon, tandis que la poésie (*dichten*) semble d'abord s'accorder au site.

32. J'entends ici *figuration* de façon méta-figurative — et non pas comme l'opposé de l'abstraction. La Figure, ce n'est pas la *mimesis*, mais la *poïesis*, à peu près ce que Francastel appelle « le caractère fabriqué » de l'image.

33. Dans l'improbable, génial et interminable *Idiot de la famille*, Sartre fait de la topoiétique, en montrant l'agencement des lieux que sont la névrose de Flaubert, le choix de l'Artiste, la « névrose objective » de la génération... L'ironie fatale de la démiurgie sartrienne, c'est d'être arrêtée avant la création toujours promise, la fameuse « lecture de *Madame Bovary* ». En vérité, de cette *différence* qu'est *Madame Bovary*, Sartre n'a pas cessé de parler depuis le début. Ce n'est pas la cécité puis la mort qui l'ont empêché de finir ; c'est qu'il est contradictoire de finir la création.

et Pécuchet peuvent recrachter la subtile dialectique en statues de sel se regardant en chiens : ici le rationnel et là le réel. Hors la norme, cette idée fixe, il n'y aurait que le caprice ? Et si, plutôt, l'œuvre, en s'appropriant son lieu³⁴, s'*im-posait* justement comme un fait-norme, sans qu'elle ait, pour échapper à ses anciens maîtres (le Beau, le goût), à se livrer corps et âme à la transe de l'hystérie « factuelle » ?

Département des arts plastiques
Université de Provence

34. À partir de cette idée directrice de « topoiétique », qu'on a dû, ici, se contenter de silhouetter, on pourrait sans doute articuler d'un seul tenant des propositions qui, singulièrement, servent d'emblèmes à diverses théories esthétiques du XX^e siècle. En montrant, notamment, en quoi l'espace-lieu s'instaure simultanément comme horizon et comme hypothèse, on croiserait des formulations de la théorie *critique* (Adorno, Habermas), de l'*herméneutique* et de la théorie « institutionnelle ». Car, par quelque discours qu'on l'appréhende, le « monde de l'art » est bien un *monde* à part entière et non un ramas louche d'opérations et de combines.