

Art & extériorité féconde

Joseph Sudek

*S'il y a un sens du réel,
et personne ne doutera qu'il ait son droit à l'existence,
il doit bien y avoir quelque chose
que l'on pourrait appeler
le sens du possible.*
Robert Musil⁵⁹

Qu'est-ce que l'extériorité pour l'art ? Une coupure, une séparation introduisant un rapport distant entre un sujet et son objet – entre l'art et le monde, et/ou une condition de possibilité d'un « agir » de l'art dans le monde ? La question de la relation art/extériorité va être pensée à partir de l'idée d'une extériorité qui serait un fondement, une structure de l'être même de l'art. Mais, pourquoi ce déplacement serait-il éclairant, à la fois pour l'art et pour l'extériorité ? En quoi l'hypothèse selon laquelle l'*extériorité-acte* serait un caractère d'être de l'art pourrait-elle aider à mieux comprendre le rapport que ce dernier entretient avec le monde ? Ces questions sont d'autant plus importantes qu'à travers la dimension

⁵⁹ Robert Musil, *L'homme sans qualité*, [1930], Paris, Editions du Seuil, trad. Philippe Jaccottet, 2004, p. 40.

productive et féconde du couple art/extériorité ce qui est en jeu touche à la dimension existentielle de l'art, d'un art à la fois à la fenêtre du monde, au monde et dans le monde.

Extériorité & affleurement : l'art à la fenêtre du monde

La posture de l'artiste à la fenêtre du monde trouve en Joseph Sudek, un exemple qui pourrait éclairer tout particulièrement la relation art/extériorité. En 1939, dans la ville assiégée de Prague, le photographe tchèque trouve refuge dans son atelier dont la fenêtre donne sur un modeste jardin. C'est dans ce contexte qu'il décide de photographier cette fenêtre et tout particulièrement la vitre. Les images qui en ressortent, si elles laissent apparaître quelques éléments du dehors, entre flou et clair-obscur (le jardin, le mur extérieur de séparation et les fragments d'immeubles de la ville), sont destinées à faire apparaître ce qui advient à la surface de la vitre : écoulement d'eau de pluie, formation de condensation, apparition de traces, etc. Par-delà l'approche de Vladimir Birgus, qui fait de la fenêtre de Sudek « une métaphore de la frontière entre les mondes intérieur et extérieur⁶⁰ », l'intérêt de ces images est de pouvoir interroger l'idée de fenêtre en ce qu'elle révèle de l'extériorité. Mais, en quoi cette dernière serait-elle une structure fondamentale de l'art ?

Indécidabilité & indéterminabilité

Penser la fenêtre relève de ce que Gérard Wajcman appelle son « indécidabilité⁶¹ ». Elle met en place un ensemble de relations disjonctives, entre ouverture (la trouée dans le mur) et fermeture (la vitre se ferme), proche et lointain, familier et étranger, enfin, entre intériorité et extériorité, qui lui permet d'échapper à toutes les tentatives

⁶⁰ Vladimir Birgus, « Joseph Sudek dans le contexte de la photographie tchèque », in *Joseph Sudek. Le monde à ma fenêtre*, Ann Thomas, Vladimir Birgus et Ian Jeffrey, Milan, 5 Continents Editions, 2016, p. 21.

⁶¹ Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, Coll. Philia, 2004, p. 30.

de fixation. Elle demeure toujours autre que ce qu'elle semble être : c'est son mystère, son extériorité. Dans les photographies de Sudek, l'« indécidabilité » s'exprime dans ce qu'elles montrent à la fois sur et à travers la vitre, entre transparence et opacité, ombre et lumière.

Par extension, cette « indécidabilité » de la fenêtre constitue également son « indéterminabilité⁶² » qui, dans la pensée de François Jullien, est le lieu de l'« évasif⁶³ », c'est-à-dire du non « assignable⁶⁴ » : « l'évasif est le non-cantonable, qui, de ce fait, est en capacité de ne pas se laisser borner, mais demeure en expansion⁶⁵ ». Suivant cette logique, l'idée de fenêtre renvoie à celle d'un mouvement au-delà des frontières, d'un débordement incessant de la limite, et donc d'un perpétuel « hors de » qui implique l'impossibilité de toute assignation. Ainsi, si l'art est à la fenêtre du monde, penser la fenêtre, notamment à partir des tensions qui l'animent, place l'extériorité au cœur de l'art. Dans ce flux et ce va-et-vient permanent entre des termes contradictoires elle expose l'art à l'innommable des choses, des faits et des êtres, car rien n'est saisissable. Elle l'enrichit d'une pensée du « hors de » qui oblige l'artiste à faire sienne la formule que Montaigne écrit dans *Les essais* : « je ne peins pas l'être, je peins le passage⁶⁶ ».

Affleurement & seuil

Mais, dans la logique de l'indéterminabilité qui caractérise l'idée de fenêtre, il est également possible d'interroger les images de Sudek à partir du couple présence/absence. Ce faisant, ce qui se jouerait, à travers la fragilité de chaque goutte d'eau et la légèreté des surfaces embuées qui structurent les images de fenêtre de Sudek, pourrait être l'accueil d'un ailleurs dont l'invisibilité permettrait d'échapper à la perception totalisante –

⁶² François Jullien, *De l'être au vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard, 2015, p. 149.

⁶³ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Montaigne, *Les essais*, Paris, Gallimard, Coll. Quarto, 2009, p. 974.

affleurement d'un monde. Affleurement dont le caractère indéterminable forme à la fois sa fragilité et sa force : fragilité, car tout se passe « à fleur de verre » entre ce qui apparaît et ce qui est immergé – en retrait ; et force de l'affleurement du fait de l'impossibilité de l'embrasser dans sa totalité. Dans cette tension entre visible et invisible, l'« évasif » annonce alors une fécondité, car comme l'avance François Jullien « ce qu'il a de tenu dans son affleurement le préserve dans son fond ou sa réserve⁶⁷ ». C'est pourquoi, dans sa relation au monde, l'art est irrémédiablement confronté à un reste (idée selon laquelle quelque chose, toujours, lui échappe), qui est une ressource à venir. Alors, le couple art/extériorité s'ouvre aux potentialités et aux possibles – à la fécondité du virtuel.

C'est en ce sens que l'idée de « seuil » pourrait interroger l'art, et tout particulièrement à partir de la définition que Bernard Salignon en donne : le seuil « ne cesse pas d'ouvrir vers l'infini du possible⁶⁸ ». En effet, dans l'hypothèse où l'art serait à la fenêtre du monde, il pourrait s'entendre comme étant au seuil du monde, c'est-à-dire projeté au-dessus d'un abîme de ressources et de possibilités, à l'endroit même de leur affleurement. C'est ce qui permet d'avancer que l'extériorité, « extériorité inépuisable, infinie⁶⁹ » comme l'écrit Levinas, définirait la manière d'être de l'art au monde. Mais en quoi l'art serait-il « au » monde ? Cet « être-au », Heidegger l'a caractérisé par la préoccupation⁷⁰, c'est-à-dire par une manière d'exister au monde ou d'habiter le monde. À partir de cette conception il est possible de définir « l'être-au » de l'art, tout d'abord négativement, car il ne serait pas en rapport avec une extériorité distante, en l'occurrence le monde, vis-à-vis

⁶⁷ François Jullien, *De l'être au vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, op.cit., p. 149.

⁶⁸ Bernard Salignon, *Frontières du réel où l'espace espace*, Paris, L'Harmattan, Coll. *Eidos*, série RETINA, 2015, p. 94.

⁶⁹ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, [1971], Paris, Le Livre de Poche, 2012, p. 330.

⁷⁰ Martin Heidegger, *Être et temps*, [1927], Paris, Gallimard, trad. François Vezin, 2012, p. 90.

duquel il entretiendrait un rapport de contemplation. Au contraire, l'art serait au monde sous la modalité de l'extériorité, c'est-à-dire à son seuil, dans l'accueil de l'infinité des possibles. L'artiste, pour sa part, habiterait le monde et, ce faisant, il incarnerait la figure de l'homme nouveau, celui dont Musil avance, dans *L'homme sans qualité*, qu'il éveille des possibilités nouvelles, et qu'il est doté du « sens du possible⁷¹ ». Si l'art est au seuil du monde, dans un rapport d'extériorité avec lui, et dans ce que ce rapport recèle d'infini, alors l'art peut faire monde. C'est-à-dire que, pour l'artiste, le monde avec lequel il a « à faire » pourrait être, comme l'écrit Musil, « aussi bien⁷² » tout autre.

C'est ce que Sudek met en œuvre en photographiant la fenêtre de son atelier et en jouant une relation contradictoire entre présence et absence. Le monde est absent, car Sudek n'y a pas accès : au moment où il fait des photographies, il est retranché dans son atelier et, durant tout ce temps, il est coupé du monde. Et pourtant, le monde est là, à travers chaque goutte d'eau, dans toute la surface embuée de la vitre, dans la pénombre et la noirceur qui envahissent ses images, car ces éléments sont affectés par le monde. Et ils le sont, car l'artiste est affecté, au sens heideggérien du terme, c'est-à-dire concerné, par le monde. C'est pourquoi, en photographiant la fenêtre de son atelier, Sudek fait tout autre chose qu'une image de fenêtre : il fait de l'art une expérience existentielle qui interroge à la fois l'artiste lui-même et le monde.

Néanmoins, n'y a-t-il pas un risque que l'art opère une réification des potentialités inhérentes à cette pensée du seuil ? Prenant l'exemple de la photographie, Salignon avance que « le seuil est imprenable⁷³ ». Pour ce philosophe, le mouvement produit par le seuil fait obstacle à toute photographie ; c'est ce dernier que « l'image vient pétrifier⁷⁴ ». Mais, dans l'hypothèse où l'art entretiendrait une relation avec une *extériorité donnée* n'est-il pas possible

⁷¹ Robert Musil, *L'homme sans qualité*, *op. cit.*, p. 40.

⁷² *Idem.*

⁷³ Bernard Salignon, *Frontières du réel où l'espace espace*, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁴ *Idem.*

qu'il puisse pareillement figer les possibilités de l'extériorité, la transformer, non pas en pierre, mais en objet à trois dimensions ? Dans cette hypothèse, l'art serait irrémédiablement fermé au monde des possibles. Alors, à la suite de l'idée d'un seuil productif, telle qu'avancée par Salignon, il convient de questionner l'art à travers celle d'*extériorité productive*.

Extériorité & avènement : l'art dans le monde

Si l'art est à la fenêtre du monde, l'extériorité qui le constitue et qui le place au seuil d'une infinité de possibles lui permet-elle de produire quelque chose ? L'extériorité, pour être productive ne nécessiterait-elle pas un art non pas à la fenêtre du monde, mais dans le monde et agissant au sein de ce dernier ? Se pose alors, pour l'art, la question des conditions de possibilité d'une *extériorité féconde*.

Avec la littérature, Kafka ouvre la voie. Pour l'écrivain, il convient de faire un « bond, hors des rangs des meurtriers⁷⁵ ». L'art qui jusqu'à présent était à la fenêtre du monde doit faire le grand saut et l'artiste, par cet acte, quitte une place, il opère ce que Deleuze appelait une « déterritorialisation⁷⁶ ». À travers ce saut, ce qui est en jeu est peut-être le fait de pouvoir échapper à un enchaînement de soi – à une aliénation : c'est rompre les chaînes qui maintiennent chaque homme dans la caverne, tel que Platon en fait l'allégorie dans *La République*⁷⁷. Acte libérateur donc, mais aussi, avec René Char, acte affirmateur, celui de l'artiste qui revendique son « étrangeté légitime⁷⁸ », c'est-à-dire sa singularité. Alors, l'artiste se

⁷⁵ Franz Kafka, *Journal*, [1953], trad. Marthe Robert, Paris, Librairie Générale Française, 2016, p. 540.

⁷⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 162.

⁷⁷ Platon, *La République*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 1102.

⁷⁸ René Char, *Seuls demeurent*, [1945], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. 160.

sépare des « meurtriers » ou de tous ceux qui décident de ne pas ouvrir les yeux à la fois sur leur condition et sur le monde.

Mais, en quoi photographier la vitre de son atelier refuge pourrait-il être interprété comme une photographie en acte ? La question est importante, elle soulève des enjeux qui relèvent de l'art dans son ensemble, car, à l'image de « l'acte-observation » avancé par Kafka, l'art comme acte permettrait d'accéder à la liberté :

Acte-observation, parce qu'une observation d'une espèce plus haute est créée, plus haute, mais non plus aiguë, et plus elle s'élève, plus elle devient inaccessible au « rang », plus elle est indépendante, plus elle obéit aux lois propres de son mouvement, plus son chemin est imprévisible et joyeux, puis il monte.⁷⁹

L'art a donc l'obligation de s'élever, de se libérer du monde et c'est à partir de l'art que le saut est envisageable, que la liberté peut être conquise. Cependant, avec la posture de Sudek, n'y a-t-il pas une contradiction entre, d'un côté, l'idée d'acte, d'action et, d'un autre côté, celle d'empêchement, qui est relative à la fenêtre ?

Pour Ricœur, l'acte de volonté se caractérise par une relation entre l'involontaire et le volontaire et par le fait que l'involontaire constituerait la condition de possibilité du volontaire. L'acte de volonté est constitué de trois moments : décider, agir et consentir : « dire : « Je veux » signifie 1° je décide, 2° je meus mon corps, 3° je consens⁸⁰ ». Chaque moment de l'acte de volonté se caractérise par l'émergence ou l'affleurement de l'involontaire. Décider, par exemple, ne peut se concevoir sans mobile ou raison d'agir, sans dépendance vis-à-vis de ce qui en constitue la motivation. L'agir, pour sa part, est influencé par les habitudes acquises dont il est difficile de se débarrasser. Consentir, enfin, c'est, selon la formule de

⁷⁹ Franz Kafka, *Journal, op. cit.*, p. 540.

⁸⁰ Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté. 1. Le volontaire et l'involontaire*, [1950], Paris, Editions Points, 2009, p. 23.

Ricœur, « une active adoption de la nécessité⁸¹ ». Le consentement est alors un acte volontaire face à : (i), la nécessité du caractère, c'est-à-dire « ma nature, dans ce qu'elle a de plus stable par-delà le changement des humeurs, les rythmes du corps et de la pensée⁸² », (ii), l'inconscient, entendu comme « ma nature en tant qu'elle se dissimule à la conscience⁸³ » et, (iii), la vie, qui est à la base de toutes les nécessités. Il ne semble donc pas y avoir de contradiction entre l'idée d'empêchement et celle d'action. Ainsi, à partir du consentement qui implique de « faire avec » l'extériorité de l'involontaire, l'extériorité pourrait être féconde.

Dans le travail de Sudek, le consentement ne consiste-t-il pas, pour l'artiste, à s'accorder avec sa chair meurtrie, la perte de son bras lors de la Première Guerre mondiale, faire avec la fureur du monde et s'accommoder de l'absence de lumière lors du couvre-feu imposé en 1939 à la ville de Prague, etc. ? L'hypothèse avancée est que les photographies de fenêtre de Sudek pourraient se penser comme un acte de consentement à travers une tentative de l'artiste de se confronter à la nécessité. Pour Sudek, consentir à cette nécessité reviendrait à lui faire face et à l'embrasser – à l'adopter : « consentir [écrit Ricœur] c'est prendre sur soi, assumer, faire sien⁸⁴ ». Les photographies de Sudek pourraient alors être qualifiées de photographies-acte dans le sens où le consentement, dont elles seraient l'expression, consisterait en un agir. Sudek ne photographierait pas l'objet fenêtre en tant que tel. Sa photographie-acte serait issue d'un rapport à une *extériorité productive*. La fixité et la répétition du point de vue, voire des arrière-plans comme celui de l'arbre, la focalisation sur la surface de la vitre, lieu d'un affleurement, ainsi que la dimension temporelle de la série, donnent l'impression d'un face-à-face ou d'une confrontation qui pourrait traduire un acte de consentement de Sudek devant la nécessité de sa

⁸¹ *Ibid.*, p. 431.

⁸² *Ibid.*, p. 446.

⁸³ *Ibid.*, p. 469.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 431.

vie. C'est dans le « faire avec » du consentement que l'art pourrait rentrer en acte et que l'extériorité ferait advenir un nouveau monde.

Alors, à la question posée par Ricœur dans *La philosophie de la volonté* – « Et toi, que fais-tu ?⁸⁵ » (pour être plus exact, c'est le monde qui amène à cette interrogation) – il est tentant de répondre, à la place de Sudek et dans les pas de Kafka, non pas « il regardait par la fenêtre⁸⁶ », mais « il photographiait sa fenêtre ». De ce fait, si cette photographie-acte se fonde sur un choix libre de consentir à la nécessité de l'extériorité, alors l'enjeu qui ressort de la relation que l'art entretient avec le monde, serait l'avènement d'une subjectivité. Par voie de conséquence, l'art serait en capacité de faire bouger les frontières des représentations en place, qu'elles soient médiatiques ou politiques.

Mais, une précision doit être apportée, car, comme l'avance Ricœur, l'acte de consentir à la nécessité de l'extériorité ne permet pas de changer le monde en soi : « en voulant le pur fait, je le change pour moi à défaut de le changer en soi⁸⁷ », et le philosophe poursuit : « ce monde qui me situe et m'engendre selon la chair, je le change ; par le choix, j'inaugure de l'être en moi et hors de moi⁸⁸ ». C'est donc le rapport personnel que l'artiste entretient avec le monde qui lui permet de le voir différemment. C'est parce qu'il décide de « faire avec », de l'accueillir, qu'il se transforme – pour lui. C'est pourquoi l'artiste se déplace, porte un autre regard sur le monde et en propose, à travers son œuvre, une nouvelle configuration. L'extériorité serait alors féconde d'un sens.

N'est-ce ce pas ce qui se joue dans les photographies de Sudek ? À travers l'ensemble des rapports qui les constitue – entre obscurité et lumière, montré et caché, ouvert et fermé, proche et lointain, intérieur et extérieur –, elles ouvrent un espace ou chaque terme, vis-à-

⁸⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁸⁶ Franz Kafka, *Journal*, *op. cit.*, p. 34

⁸⁷ Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, *op. cit.*, p. 431.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 601-602.

vis de l'autre, serait en posture d'accueil ; ces photographies, non pas en tant qu'images de quelque chose, mais comme figures de l'indéterminée et de l'entre, feraient advenir un sens.

L'extériorité, en ouvrant un écart dialectique avec le monde est alors une condition de possibilité de la fécondité de l'art, de la production d'un sens et de l'avènement d'une subjectivité, celle de l'artiste. En exposant l'art à l'hétérogène, l'extériorité en fait son mystère et lui permet de se confronter à une expérience « vive » de l'existence : « vive⁸⁹ » au sens ricœurien, c'est-à-dire de l'ordre d'une résistance.

Gilles Picarel

⁸⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, [1983], Paris, Seuil, Coll. Points, 2006, p. 9.