

bŷ Génies et genèses : le concept de génie dans les Suvs

Auteur : Bertolini, Thomas

Promoteur(s) : Duboulez, Olivier

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en philosophie, à finalité approfondie

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/23066>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Génies et genèses

Le concept de génie dans les œuvres de Kant et Deleuze

Mémoire de fin d'études présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en Philosophie par Thomas Bertolini. Sous la supervision de Monsieur Olivier Duboulez.

Lecteurs : Mme. Chiara Collamati et M. Arnaud Dewalque

Thomas BERTOLINI – Master II Philosophie

Numéro d'étudiant : **S063403**

Table des matières

Introduction.....	5
Le XVIII ^e siècle entre classicisme et romantisme	6
Un héritage ambivalent.....	9
Une poussière scintillante	11
Une genèse transcendantale ? Une lecture deleuzienne de la troisième <i>Critique</i>	17
Une genèse qui structure.....	18
Le <i>Sensus communis</i>	21
Discorde génétique	23
L'intérêt de la Raison.....	27
L'art comme imitation de la nature.....	31
Le Génie chez Kant.....	35
Le don de la Nature.....	35
L'équilibre complexe.....	38
Les Idées esthétiques	43
Le Génie génétique	47
Le Génie chez Deleuze	51
Un déplacement conceptuel : du sujet créateur aux forces impersonnelles	51
La création comme résolution de problèmes	51
L'empirisme transcendantal et la critique des facultés données	54
Maïmon, Kant et la genèse des facultés	54
Le simulacre : vers une pensée de la différence pure	57
L'exercice transcendant comme moteur de la pensée	59
Une nouvelle image de la pensée : le génie comme opération de déterritorialisation	65
L'émergence d'une pensée sans présupposés.....	65
Le dehors de la pensée : cartographier une <i>terra incognita</i>	68
Le signe comme déclencheur d'un acte de pensée	71
Vers une grammaire du génie : styles, devenir, intensités.....	75

La poïétique deleuzienne : esthétisation de l'existence et capture de forces	78
Sensation et création : un langage non discursif.....	78
Le génie comme processus de capture	81
Le devenir-spectateur : reconfigurer la réception esthétique.....	82
Chaos et clichés : la lutte contre la redondance.....	87
Au service de la poiétique, la méta-esthétique en action : le cas Bacon.....	91
La peinture comme capture de forces sensibles	91
La Figure et la déformation	92
Matières et Chaos : Le diagramme	95
De la règle à la rupture : le génie entre institution kantienne et événement deleuzien	102
Conclusion	106
Le génie comme opérateur de pensée : de Kant à Deleuze.....	106
Le génie kantien : singularité instituante et règles de l'art	106
La lecture deleuzienne : génie, capture et méta-esthétique	107
Poïétique, sensation, et devenir esthétique	108
Figures du génie	108
Politique du génie : processus anonymes et agencements collectifs	109
Conclusion : le génie comme processus de transformation	110
Annexes	112
Remerciements.....	115
Bibliographie	117

On n'écrit qu'à la pointe de son savoir, à cette pointe extrême qui sépare notre savoir et notre ignorance, *et qui fait passer l'un dans l'autre.*

- G. Deleuze, *Différence et répétition*, 1968 -

Introduction

« Le génie est le talent (don naturel) qui donne à l’art ses règles. »¹ Cette phrase, qui ouvre le §46 de la *Critique de la faculté de jugement*, s’est imposée comme une sorte de maxime auréolée de prestige dans l’histoire de la philosophie moderne. Elle condense en quelques mots une intuition aussi puissante que problématique : au cœur de la création artistique, il existerait une opération qui échappe à l’analyse conceptuelle, une capacité naturelle qui, tout en échappant aux procédés méthodiques, serait néanmoins capable de faire surgir les règles mêmes de l’art. Kant, en énonçant cette thèse, ne propose pas une définition superficielle du génie ; il inaugure une problématique nouvelle, au croisement de la liberté créatrice et de la législation esthétique. Ce que le génie produit, ce ne sont pas uniquement des œuvres belles par conformité à des normes ; c’est l’apparition même des normes, en tant qu’elles sont irréductibles à toute imitation servile.

À travers la figure du génie, Kant met en jeu plusieurs lignes de force : celle de l’originalité créatrice, celle de l’accord mystérieux entre imagination et entendement, et celle de la transmission possible de formes esthétiques non codifiées. Le génie, tel qu’il l’envisage, est une manifestation *naturelle* qui transcende l’habileté technique et qui précède toute connaissance consciente de ses propres règles. En ce sens, la création artistique devient chez Kant un phénomène exemplaire de ce que l’on pourrait appeler une « spontanéité réglée » : une production qui semble procéder de la nature elle-même, tout en étant immédiatement reçue par d’autres comme susceptible d’universalité, inscrite dans l’histoire et rendant possible son progrès. Ce paradoxe fonde la possibilité d’un sens commun esthétique (le *sensus communis*) et rattache la création artistique à la téléologie naturelle sans pour autant la réduire à une causalité mécanique. Cette conception s’inscrit dans la perspective développée en 1784 dans *L’Idée d’une histoire universelle au point de vue cosmopolitique* : Kant y présente la nature comme un agent agissant dans l’histoire, orientant le développement humain – y compris artistique – vers un progrès collectif, selon un plan finaliste que les individus eux-mêmes ne maîtrisent pas consciemment².

¹ E. Kant, *Critique de la Raison pure*, Paris, GF-Flammarion, 2006, 3^e édition corrigée, p. 93.

² Voir notamment la proposition VIII : « On peut considérer l’histoire de l’espèce humaine, dans l’ensemble, comme l’exécution d’un plan caché de la nature, pour réaliser, à l’intérieur, et dans ce but, aussi à l’extérieur, une constitution politique parfaite, car c’est la seule façon pour elle de pouvoir développer complètement en l’humanité toutes ses dispositions. » (E. Kant, *Idée d’une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, Québec, Les classiques des sciences sociales, édition électronique, 2002, p. 14).

Dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant déploie le concept de génie dans une tension constitutive. Il affirme d'une part que le génie est nécessaire pour que surgissent des œuvres authentiques, capables de donner naissance à de nouvelles règles ; mais d'autre part, il insiste pour maintenir la possibilité d'un jugement universel sur ces œuvres, indépendamment de leur caractère radicalement nouveau. Cette double exigence (innovation radicale et communicabilité possible) traduit toute l'ambiguïté de la position kantienne. Le génie n'est ni le pur chaos de l'inspiration, ni la simple application d'une norme connue : il est la production d'une nouveauté qui est en même temps ouverture d'un horizon partagé.

À travers cette figure du génie, Kant interroge ainsi le rapport entre nature et liberté, entre l'originalité de l'inspiration et la normativité du goût. L'artiste génial, en ce sens, est moins un auteur conscient qu'un *médium* : il est celui par lequel la nature donne ses règles à l'art, sans que l'entendement humain puisse entièrement en rendre compte. Cette nature qui parle à travers l'individu n'est pas simplement physique ; elle est télologique, orientée vers le progrès de l'humanité. Le génie participe ainsi, *à son insu*, à la marche de l'esprit humain vers une autonomie toujours plus grande, vers un affinement du sens esthétique commun, et même, *in fine*, vers le progrès moral.

Le XVIII^e siècle entre classicisme et romantisme

On pourrait, en s'autorisant un euphémisme un peu grossier, qualifier le XVIII^e siècle de « siècle du génie ». Néanmoins, il serait probablement plus rigoureux de parler du XVIII^e siècle comme étant le siècle de l'émergence de la subjectivité esthétique, subjectivité esthétique dont la réflexion sur le génie est contemporaine. En effet, comme le précise Daniel Dumouchel, « si c'est désormais le goût qui légifère en matière de beauté – plus exactement, si la “beauté” n'est plus maintenant que le prédicat qui correspond à l'activité du goût sur le plan de l'objet – , la question se pose à nouveau de connaître la source, la nature et l'étendue de ce pouvoir de produire les œuvres auxquelles le goût se rapporte. »³ En outre, Kant, en publiant sa troisième *Critique*, vient s'insérer dans les débats esthétiques qui ont jalonné le XVIII^e siècle, et ce faisant, devient l'interlocuteur d'auteurs tels Johann Gottfried von Herder (1744-1803), Joseph Addison (1672-1719), Edward Young (1683-1765), Alexander Gerard (1728-1795), Alexander Baumgarten (1714-1762) ou encore, dans une moindre mesure (concernant les débats esthétiques), David Hume (1711-1776).

³ D. Dumouchel, *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, Paris, Vrin, 1999, p. 214.

La conception kantienne du Génie vient répondre à une tension qui surgit dans les débats autour du génie au XVIII^e siècle, entendons par-là la tension entre l'originalité et la règle, une tension entre romantisme naissant et classicisme. À cette tension, Kant prodigue dans la *Critique de la force de jugement* « un équilibre complexe »⁴, à savoir une tendance classiciste dans la réflexion de la pure forme propre au sentiment esthétique et une tendance romantique dans la place laissée par Kant au travail de la matière et à l'originalité du Génie. Ou encore, dans les mots de Deleuze :

À l'esthétique *formelle* du goût, Kant joint donc une métä-esthétique *matérielle*, dont les deux principaux chapitres sont l'intérêt du beau et le génie, et qui témoigne d'un romantisme kantien.⁵

Le XVIII^e siècle est le théâtre d'un affrontement, ou plutôt d'un passage de témoin, entre d'une part une esthétique classique, centrée sur la μίμησις, sur l'imitation et donc sur le respect de la règle, et d'autre part une esthétique romantique qui met l'accent sur la créativité et l'originalité. Comme nous le verrons, Kant prendra le parti, dans une mesure très relative, d'un certain romantisme qui fait la part belle à l'originalité⁶, cependant il évitera soigneusement la conception de la création totalement débridée du *Sturm und Drang* (comme chez Herder ou encore chez le jeune Goethe) : Kant trouvera un principe limitatif à l'originalité du Génie.

La mise en exergue de l'originalité de l'artiste place Kant dans la continuité d'auteurs comme Addison, Young, mais surtout de l'écossais Alexander Gerard⁷. En effet, selon les recherches de Paul Bruno⁸, les *Essay on Taste* (1766) et *Essay on Genius* (1776) de Gerard ont exercé une influence considérable sur Kant. Selon Giorgio Tonelli⁹, le terme de « génie » n'apparaît quasiment pas dans les notes kantiennes avant 1770, ce n'est qu'après la lecture des essais de Gerard que le terme va se déployer et se développer dans l'œuvre kantienne. Kant reconnaîtra d'ailleurs, quoiqu'à demi-mot, l'influence de Gerard sur la question du génie :

Ce mot *génie* est très mal employé, et ce mauvais usage a conduit à l'examiner. À travers cette enquête, on a cherché à décrypter complètement ce que l'on entend par génie, mais cela a été en

⁴ G. Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, Paris, Puf, 2015 (1963), p. 83.

⁵ *Idem*.

⁶ « Après Addison, Du Bos, Bodmer, Young, Gerard, Flögel, Sulzer, etc., Kant fait de l'*invention* la marque du génie, et oppose rigoureusement deux types d'artistes et, au-delà, deux types d'êtres humains les esprits originaux et les imitateurs. » (D. Dumouchel, *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, *op. cit.*, p. 215).

⁷ « Young, Gérard, Herder et Kant ont conçu le génie de différentes manières, mais ils conservent tous quelque chose de l'impulsion créative et inventive, un aspect du mot qui a pris de l'importance au XVIII^e siècle. » (P. Bruno, *Kant's concept of Genius. Its origin and function in the third Critique*, London, Continuum, 2010, p. 12) (Je traduis).

⁸ P. Bruno, *Kant's concept of Genius. Its origin and function in the third Critique*, London, Continuum, 2010.

⁹ G. Tonelli, « Kant's early theory of genius (1770-1779) : Part I », *Journal of the History of Philosophy*, vol. 4 non. 2, 1966, p. 109.

vain. **Gerard, un Anglais, a écrit sur le génie et a offert la meilleure analyse**, bien que d'autres auteurs aient également traité du sujet.¹⁰

L'exaltation du génie comme talent créateur et original prend énormément d'ampleur dans le siècle des Lumières, et comme nous l'avons dit, elle tend à concurrencer, voire à remplacer, la conception mimétique de l'art qui la précédait. Cette métamorphose trouvera sa forme finale, mieux, sa forme la plus exacerbée, la plus extrême, dans le mouvement romantique du *Sturm und Drang*¹¹ allemand. Un mouvement artistique qui émerge dans les années 1770 et dont le plus illustre représentant n'est autre que Johann Gottfried von Herder. Ce *Sturm und Drang* va se constituer en réaction à la rationalité prédominante dans l'esprit des Lumières, c'est un mouvement qui :

cherchait à réintroduire les passions, les sentiments ardents et le désir à une époque où le progrès et la raison régnaient en maîtres. L'emprise croissante de la raison et du progrès a conduit à des conceptions de l'être humain qui négligeaient les pouvoirs de la créativité spontanée. Des définitions étroites de la civilisation et de la culture ignoraient le potentiel expressif de l'art et de la poésie populaires. Les *Stürmers* cherchaient à mettre en avant ces pouvoirs créatifs et expressifs au détriment de la raison. Il n'est donc pas surprenant que le génie créatif soit devenu un élément central dans la revitalisation des pouvoirs de la créativité. De plus, dans un climat mettant l'accent sur les forces créatives, la tendance à confondre connaissance et sentiment a conduit à une valorisation du sentiment, perçu comme plus expressif.¹²

À la lumière de ceci, on peut aisément deviner pourquoi Kant ne put se résoudre à rallier philosophiquement un mouvement qui asservissait la raison aux sentiments. En outre, ceci nous amène à comprendre pourquoi Kant, refusant l'extrémisme du *Sturm und Drang*, cherchera à tout prix à « limiter » l'originalité créatrice du génie afin de laisser de la place à la raison. Ce faisant, la place laissée par Kant à l'originalité (quoique mise sous tutelle) aura une influence considérable sur le mouvement romantique, comme le dit Mario Farina :

Dans le romantisme naissant, grâce à l'enseignement kantien, l'art n'est plus une question d'imitation mais une question d'expression.¹³

Comme nous l'avons vu dans ce court interlude historique, Kant (bien qu'exceptionnel) est un homme de son temps, un homme de son siècle. Il est traversé par les débats et les problématiques qui se posent dans le contexte du romantisme naissant. Comme il semble en avoir l'habitude, il synthétise les positions conceptuelles antinomiques et offre une troisième

¹⁰ E. Kant, *Menschenkunde : Oder philosophische Anthropologie*. « Leipzig: Die Expedition des europäischen Aufsehers », Fr. Ch. Starke, 1831, p. 233. (Traduction de Paul Bruno, je souligne).

¹¹ Le nom du mouvement *Sturm und Drang* provient du titre d'une pièce du dramaturge Maximilian Klingler. (P. Bruno, *Kant's concept of Genius. Its origin and function in the third Critique*, op. cit., p. 45).

¹² P. Bruno, *Kant's concept of Genius. Its origin and function in the third Critique*, op. cit., pp. 48-49.

¹³ M. Farina, « A Kantian Answer to the Romantics, Hegel's Idea of Genius and the Unity of Nature and Freedom », *Natur und Freiheit : Akten des XII. Internationalen Kant-Kongresses*, édité par Violetta L. Waibel, Margit Ruffing et David Wagner, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 3406. (Je traduis).

voie, une voie de réconciliation entre le rationalisme classique et le romantisme exalté du *Sturm und Drang*. Goethe, lui-même, rendra hommage à la troisième *Critique* kantienne, témoignant par-là l'importance de Kant pour le romantisme du XIX^e siècle :

C'est alors que je suis tombé sur la *Critique de la faculté de juger*, et je dois à ce livre une des périodes les plus heureuses de ma vie. (...) Si ma façon de penser n'était pas toujours en mesure de s'accorder avec celle de l'auteur, si j'avais le sentiment ici ou là d'une lacune, les grandes idées de l'œuvre étaient tout à fait analogues à ma façon de créer, d'agir et de penser jusqu'ici ; la vie intérieure de l'art comme celle de la nature, leur commune façon d'agir de l'intérieur vers l'extérieur trouvaient dans ce livre une expression lumineuse. On y affirmait que les productions de ces deux mondes infinis existaient pour elles-mêmes et que des choses qui sont l'une à côté de l'autre existent assurément l'une pour l'autre sans qu'il soit possible d'y voir une intention délibérée.¹⁴

Le concept de Génie chez Kant se révèle assez symptomatique, assez représentatif, de la synthèse classico-romantique qu'il opère dans la troisième *Critique*.

Un héritage ambivalent

Comme nous venons de le voir, dès sa formulation, la conception kantienne du génie apparaît en tension avec l'évolution historique des idées esthétiques et politiques. D'un côté, la philosophie kantienne inscrit encore l'esthétique dans un cadre régulateur, un équilibre entre imagination et entendement, entre libre jeu et finalité sans fin ; de l'autre, la poussée romantique (notamment le *Sturm und Drang*) qui suit cherche à libérer l'expression individuelle de toute contrainte, célébrant l'originalité absolue, la singularité irréductible, voire l'irrationalité de la création. Kant, conscient de ces dérives possibles, tente de fixer des bornes : il exclut la création *ex nihilo*, il subordonne l'originalité au goût, il refuse la confusion de l'enthousiasme de l'insensé (*Unsinn*) avec le vrai génie (*Genie*). Mais il n'en demeure pas moins que la figure kantienne du génie, en ouvrant la possibilité d'une création non imitative, a contribué à nourrir cette modernité esthétique qui allait se déployer contre lui. La modernité héritera ainsi de cette figure ambivalente : génie créateur de normes nouvelles, mais aussi génie comme pure force d'exception, sans ancrage universel. Cette oscillation entre régulation et démesure, entre exemplarité et incommunicabilité, marquera toute l'esthétique des XIX^e et XX^e siècles. Et c'est précisément cette oscillation que Gilles Deleuze, dans son œuvre, va reprendre à nouveaux frais : non pas pour la résoudre, mais pour en tirer une reconfiguration radicale de la pensée de la création.

¹⁴ J. W. Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchener Ausgabe), Cari Hanser, Munich, 1989, Band 12, traduction Jean Lacoste, pp. 118-119.

On l'a vu, le génie est chez Kant le producteur de règles nouvelles, sans en avoir la conscience. Il est donc en quelque sorte traversé par une puissance qu'il ne maîtrise pas. Ce que Kant tente encore de maintenir, c'est une certaine personnalisation de cette puissance : le génie est un sujet exceptionnel, rare, capable de faire surgir des formes originales, tout en restant soumis à la finalité naturelle. Mais déjà, cette conception du génie est minée de l'intérieur. Car s'il ne sait pas ce qu'il fait, et si ce qu'il fait ne répond à aucun concept préalable, alors en quoi peut-il être encore pensé comme sujet ? Cette tension est essentielle : Kant veut sauver à la fois la subjectivité et la spontanéité absolue. Mais ces deux pôles deviennent de plus en plus difficiles à tenir ensemble. C'est ici que l'on peut introduire la lecture nietzschéenne du problème, que Deleuze ne manquera pas de reprendre à son compte. En effet, dans *Humain, trop humain* (§162), Nietzsche déconstruit l'idée même de génie comme grandeur personnelle. Il y voit un effet de perspective sociale, une illusion produite par l'oubli des conditions impersonnelles de la création :

[L']activité du génie ne paraît vraiment pas quelque chose de foncièrement différent de l'activité de l'inventeur mécanicien, du savant astronome ou historien, du maître en tactique. Toutes ces activités s'expliquent si l'on se représente des hommes dont la pensée s'exerce dans une seule direction, à qui toutes choses servent de matière, qui observent toujours avec la même diligence leur vie intérieure et celle des autres, qui voient partout des modèles, des incitations, qui ne se lassent pas de combiner leurs moyens. Le génie ne fait rien non plus que d'apprendre d'abord à poser des pierres, puis à bâtir, que de chercher toujours des matériaux et de toujours les travailler. Toute activité de l'homme est une merveille de complication, pas seulement celle du génie : mais aucune n'est un « miracle ». [...] Autre chose : on admire tout ce qui est achevé, parfait, on sous-estime toute chose en train de se faire. Or, personne ne peut voir dans l'œuvre de l'artiste comment elle *s'est faite* ; c'est là son avantage, car partout où l'on peut observer une genèse on est quelque peu refroidi.¹⁵

Le génie n'est pas une cause, mais un symptôme, un point d'intensité dans un champ de forces. Deleuze fera sienne cette idée : le génie n'est pas un individu exceptionnel, mais un point de capture, une ligne de fuite où se cristallisent des devenirs. Chez Nietzsche, le génie cesse d'être une faculté subjective transcendante (« Ne venez surtout pas me parler de dons naturels, de talents innés ! »¹⁶) : il est déconstruit comme illusion romantique, et redevient l'expression d'un jeu de forces impersonnelles, chaotiques, « pré-humaines » (dionysiaques). L'individu éclate, devient un effet parmi d'autres d'une nature désormais privée de finalité et d'organisation. C'est cette déssubjectivation radicale du génie, amorcée par Nietzsche, que Deleuze reprend à nouveaux frais : loin d'en faire un créateur souverain, il en fait une puissance d'affect et de percept, une intensité traversée par des devenirs non humains. Le génie est alors conçu comme un être doté d'une ouverture maximale, pour qui « toutes choses servent de matière », non pas

¹⁵ F. Nietzsche, *Humain, trop humain*, Paris, Gallimard, 1968 (1886), p. 143.

¹⁶ *Idem*, p. 144.

parce qu'il projette une forme intérieure, mais parce qu'il capte et sature ce qui lui est donné, dans une suractivité d'observation et d'appropriation. Ce déplacement ouvre un autre régime de création, où le chaos n'est plus à domestiquer mais à capter, à moduler – non plus source d'angoisse, mais matière même de l'art.

Une poussière scintillante

Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze définit la création artistique comme l'acte d'ériger un « plan de composition »¹⁷, c'est-à-dire de stabiliser momentanément des disparités chaotiques en blocs d'affects et de percepts. Le créateur est alors celui qui trace, dans le chaos, une consistance, une manière d'être. Mais il ne le fait pas à partir de soi : il est traversé par des forces anonymes, il est travaillé par un dehors qui le dépasse. Il n'y a plus de sujet-créateur, mais seulement des opérateurs de capture. Cette pensée du « chaosmos »¹⁸ est déjà en germe dans la lecture deleuzienne de Kant. Dans « L'Idée de genèse dans l'esthétique de Kant »¹⁹, Deleuze souligne que l'accord libre entre imagination et entendement, loin d'être une simple harmonie préétablie, suppose un processus génétique, une confrontation primordiale entre facultés hétérogènes. Ce point est décisif : la pensée kantienne des facultés constitue un véritable lieu de l'hétérogène, où se produisent des rapports qui ne sont pas réglés par un concept unificateur ou une loi extérieure. Il ne s'agit pas d'une synthèse apaisée, mais d'un événement – un choc, une mise en tension – qui surgit entre des puissances irréductibles les unes aux autres. C'est précisément cette scène du conflit productif entre les facultés qui semble fasciner Deleuze : non pas un sujet unifié qui commanderait ses capacités, mais un sujet multiple, traversé, disloqué, dont l'unité n'est jamais donnée d'avance, mais toujours à produire. Deleuze lit alors la *Critique de la faculté de juger* comme le lieu d'un devenir-subjectif, où les facultés ne s'alignent pas mais se heurtent, s'interpellent, s'excitent mutuellement. Ainsi, ce que Kant maintient encore dans le cadre critique – un cadre normatif et téléologique – devient chez Deleuze le modèle d'une subjectivité éclatée, exposée à la contingence, où les facultés sont jouées plutôt que maîtrisées, et où la pensée naît de leur disjonction même. L'accord libre, alors, ne garantit rien : il est l'effet toujours instable d'une rencontre, l'émergence fragile d'une consistance dans un champ de forces non réglées.

¹⁷ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, ch. 7 « Percept, affect, concept ».

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Revue d'esthétique*, vol. XVI, n° 2, avril-juin, Paris, PUF, 1963, p. 113-136.

À l'instar de Kant, Deleuze, en déplaçant profondément la notion de génie, va paradoxalement préserver une certaine fidélité au *Genius* antique. Chez les Romains, le *Genius* n'était pas un attribut psychologique : il était une puissance singulière, une figure tutélaire attachée à un individu – à chacun son *Genius*. En effet, selon Georges Dumézil, le *Genius* « est ainsi, à la fois ou suivant les points de vue, la personnalité qui s'est constituée à ma naissance, un double de moi, présentant mes caractères et mes goûts, et enfin un être séparé de moi et qui me protège »²⁰. Là où Kant préserve de la conception romaine archaïque une certaine gémellité du génie où la Nature « prend possession » de l'artiste pour établir sa règle (le génie créateur), conférant par-là une radicale exceptionnalité au génie ; Deleuze prend l'autre voie : il fait du génie non plus un innéisme exceptionnel, mais une opération impersonnelle, une manière pour les forces de se cristalliser localement dans *un style*, un devenir, une œuvre.

En ce sens, le génie est donc, chez Deleuze, l'*effet* d'un champ de force. Le génie, au sens deleuzien, est un symptôme de vitalité extrême²¹ : non pas la consécration d'un sujet, mais la manifestation d'une puissance anonyme de création. Deleuze le montre dans ses études littéraires, notamment sur Proust : le « génie de Charlus »²² n'est pas l'expression d'une personnalité géniale, mais la captation d'une singularité irréductible, d'une manière d'être qui défait les catégories sociales, qui échappe à la reconnaissance. Le génie de Charlus, c'est l'invention d'une nouvelle sensibilité, la manifestation d'un devenir imprévisible qui traverse un personnage sans se confondre avec lui. Charlus n'est pas un génie : il est traversé par des devenirs, par des intensités qui le dépassent²³. Il est le lieu et l'occasion d'un événement esthétique, non son origine. La même logique traverse *Francis Bacon. Logique de la sensation*, où Deleuze analyse comment le peintre capture des forces invisibles, fait surgir des sensations brutes, détruit la narration et la représentation pour donner lieu à des blocs de sensation pure. Bacon ne peint pas selon des règles ; il peint en forçant la peinture à devenir autre, à saisir l'invisible dans le visible. Ainsi, que ce soit dans la littérature avec Proust ou dans la peinture avec Bacon, le génie n'est jamais, pour Deleuze, une propriété personnelle ou un attribut stable : il désigne au contraire le moment où une singularité est traversée par des forces qui la débordent.

²⁰ G. Dumézil, *La religion romaine archaïque avec un appendice sur la religion des Étrusques*, Paris, Payot, 1974, p. 366.

²¹ « De ce qu'il a vu et entendu, l'écrivain revient les yeux rouges, les tympans percés. Quelle santé suffirait à libérer la vie partout où elle est emprisonnée par et dans l'homme, par et dans les organismes et les genres ? » (G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 14).

²² G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Puf, 2014 (1964), pp. 51 et 90.

²³ « Le génie de Charlus est de retenir toutes les âmes qui le composent à l'état “compliqué” : c'est par là que Charlus a toujours la fraîcheur d'un commencement de monde, et ne cesse d'émettre des signes primordiaux, signes que l'interprète devra déchiffrer, c'est-à-dire expliquer. » (G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., pp. 51-52)

On le voit, Deleuze ne valorise pas un sujet exceptionnel mais met plutôt l'accent sur des formes de vie intensives, des styles d'existence qui touchent à l'immanence pure. La création chez Deleuze reste un événement immanent, mais elle ne s'accomplit pas n'importe comment ni par n'importe qui. Ce n'est pas une logique d'élite, mais une logique d'intensité : le créateur est celui qui supporte le chaos, qui trace un plan dans l'immanence, qui se défait de lui-même pour faire advenir une forme.

Ce glissement du génie vers le style est central. Là où Kant faisait du génie la source des règles de l'art, Deleuze fait du style l'unité consistante d'un devenir créateur²⁴. Le style, pour lui, n'est pas une manière personnelle de s'exprimer²⁵, mais un mode de capture de forces impersonnelles²⁶ : une modulation du chaos²⁷. Il est ce qui donne à une œuvre sa cohérence interne, son intensité, son pouvoir de transformation. Cette manière de penser le génie comme processus déterritorialisé, et *universel*, qui se manifeste dans un style (et donc qui, en droit, peut excéder les frontières du domaine artistique) trouve un écho particulièrement puissant dans la littérature contemporaine. Michel Tournier, ami proche de Deleuze, résume cette intuition dans *Le Vent Paraclet* :

Oui, tout le monde a du génie, lequel n'est pas un énorme et solitaire diamant, mais une poussière scintillante pulvérisée sur tous les hommes. C'est la chose la plus naturelle, la plus quotidienne. Le génie est là dès lors que quelqu'un existe, agit, marche, sourit, parle d'une façon inimitable, unique, évoquant l'infini que contient tout acte créateur. Alors il ne dépend que de nous de le voir, et, l'ayant vu, de célébrer son existence. Car à ce degré de modestie, il est voué au néant par la cécité, par la myopie, par l'hypermétropie – combien répandue cette infirmité qui consiste à ne jamais voir ce qu'on a sous le nez ! – ou par la simple distraction. On ne peut pas ignorer le *Don Juan* de Mozart. On laisse plus facilement échapper l'instant magique surgi inopinément de la rencontre d'un oiseau et d'un rayon de soleil. La beauté est la chose du monde la plus répandue, mais notre regard asservi aux besoins quotidiens ne la voit pas. **Il faut l'intervention autoritaire du peintre, du sculpteur, de l'architecte pour déchirer le voile gris que notre fatigue jette sur le monde.**²⁸

Ce que dit ici Tournier, en creux, c'est que le génie s'exprime dans le style. Il n'est plus réservé à l'artiste ni à l'œuvre d'art. Il est la manière inimitable d'habiter un instant, de faire

²⁴ « Les devenirs, c'est le plus imperceptible, ce sont des actes qui ne peuvent être contenus que dans une vie et exprimés dans un style. » (G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 9).

²⁵ « Mais jamais le style n'est de l'homme, il est toujours de l'essence (non-style). » (G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 179).

²⁶ « À chaque fois il faut le style – la syntaxe d'un écrivain, les modes et rythmes d'un musicien, les traits et les couleurs d'un peintre – pour s'élever des perceptions vécues au percept, des affections vécues à l'affect. » (G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., pp. 203-204) ou encore « L'art est une véritable transmutation de la matière. La matière y est spiritualisée, les milieux physiques y sont dématérialisés, pour réfracter l'essence, c'est-à-dire la qualité d'un monde originel. Et ce traitement de la matière ne fait qu'un avec le "style". » (G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 53).

²⁷ « Ce qu'on appelle un style, qui peut être la chose la plus naturelle du monde, c'est précisément le procédé d'une variation continue. » (G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 123).

²⁸ M. Tournier, *Le vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 296-297. (Je souligne)

surgir une singularité à même le quotidien. Le génie est ce qui rend un geste incomparable, une parole irremplaçable. C'est une qualité d'intensité, non de personnalité. À travers cette image, Tournier capte l'idée deleuzienne que la création n'est pas un privilège réservé à quelques êtres élus, mais une possibilité ouverte, omniprésente, disséminée dans l'infime et l'ordinaire. Le génie ne surgit pas comme un éclat absolu ; il vibre dans l'instant où un sourire, une parole, un geste tracent une singularité inouïe.

Ce déplacement du génie vers l'impersonnel explique sans doute pourquoi le concept reste relativement marginal dans l'œuvre deleuzienne. Car ce que Deleuze substitue à l'idée classique du génie – comme figure exceptionnelle du créateur – c'est une pensée des forces, des devenirs et des agencements. Dans cette perspective, le génie devient moins une catégorie définitoire qu'un *style existentiel*. Mieux encore : Deleuze, dans le sillage de Nietzsche²⁹, déconstruit l'aura du génie romantique en montrant que toute création véritable est un effet de capture des puissances du chaos, non l'œuvre d'un sujet souverain. Plutôt que de généraliser trop vite à une théorie globale de la création, il convient ici de s'arrêter sur ce point précis : quel est le statut exact du génie chez Deleuze ? Est-il entièrement déssubjectivé, au point de disparaître comme instance identifiable, ou reste-t-il une figure – certes transformée – d'un certain type d'individuation, d'un style de vie capable de supporter des intensités ? La réponse semble se jouer dans cette tension : le génie, chez Deleuze, n'est ni une essence ni un sujet, mais une fonction précaire et impersonnelle d'agencement.

La transformation que Deleuze opère dans la pensée de la création ne consiste pas seulement à effacer le sujet au profit de forces impersonnelles. Elle engage une mutation beaucoup plus profonde : une reconfiguration totale de la genèse esthétique elle-même. La création, chez Deleuze, ne procède pas d'une faculté réglée, même mystérieusement. Elle surgit d'un chaos d'affects, de percepts, de flux, d'agencements provisoires qui se cristallisent sans jamais se figer. Créer, ce n'est pas produire des œuvres selon des règles ; c'est forcer l'émergence d'une forme là où rien n'était prévisible, dans un champ de différences pures. Le chaos, loin d'être un abîme négatif, devient la matrice même de toute invention : il est ce dehors absolu que la philosophie, l'art et la science tentent d'affronter, en opérant des captures de matières, de sensations, d'intensités.

²⁹ « L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art : pour la satisfaction suprême de l'Un originel, la puissance artistique de la nature entière se manifeste ici sous les frissons de l'ivresse. » (F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, 10-18, 1991, p. 38).

Mais alors, pourquoi revenir à Kant ? Si Deleuze semble dépasser radicalement le cadre kantien, pourquoi prendre Kant comme point de départ ? Cette question est légitime et mérite d'être posée explicitement. Car ce qui intéresse Deleuze chez Kant, ce n'est pas tant ce que la *Critique* garantit (la normativité, l'unité du sujet transcendantal) que ce qu'elle fait apparaître en creux : un champ de tension, un point de vacillement. Ce que Deleuze repère dans la *Critique de la faculté de juger*, c'est l'émergence d'un lieu où les facultés n'agissent plus de manière coordonnée, mais entrent dans un rapport libre, contingent, non réglé par un concept. Ce moment kantien ouvre, malgré lui, une brèche vers une pensée de la déssubjectivation : ce n'est plus le sujet qui garantit l'accord, mais une rencontre aléatoire entre puissances hétérogènes (imagination, entendement, sensibilité). Ainsi, loin d'abandonner Kant par opposition, Deleuze part de lui pour le déplacer. Il capte dans l'esthétique kantienne ce moment fragile où la pensée ne tient plus par synthèse, mais par un rapport libre, précaire, créatif. C'est ce point de tension, cette disjonction entre les facultés, qui devient chez Deleuze un levier pour penser une genèse esthétique sans sujet, sans finalité, sans harmonie préalable, et donc pour concevoir la création comme événement pur.

In fine, les divergences entre Kant et Deleuze ne se réduisent pas à une opposition de surface ; elles engagent des conceptions diamétralement opposées du sujet, de l'histoire, du devenir, du monde lui-même. Nous l'avons vu, chez Kant, l'esthétique sert la dynamique du progrès humain : elle contribue à l'affinement des facultés, elle prépare à l'accord pratique de la raison. Chez Deleuze, la création est un processus aveugle, chaotique, sans finalité, sans sujet transcendantal. Elle n'oriente pas l'histoire ; elle la fracture, la pluralise, l'ouvre à l'inattendu. Ce déplacement est crucial pour comprendre ce que Deleuze fait à Kant : il ne se contente pas de rompre avec le criticisme, *il extrait de la genèse transcendantale kantienne une puissance de devenir qui permet de repenser l'acte même de création en dehors de toute référence au sujet*. Ce faisant, il pousse à son terme une transformation entamée dès l'intérieur du projet critique : penser la création comme événement, et non comme reproduction, comme surgissement, et non comme application d'une règle.

La confrontation entre Kant et Deleuze, tel qu'elle s'élabore à travers la notion de génie, révèle ainsi une tension fondamentale entre deux régimes de pensée de la création. Cependant, il serait sans doute trop rapide d'opposer frontalement Kant et Deleuze, comme si la rupture était totale dès l'abord. L'enjeu sera précisément de montrer que, malgré le rejet deleuzien des notions de forme et de communication *a priori* – cette unité formelle de l'œuvre et cette universalité du goût si chères à Kant – quelque chose du geste kantien demeure chez Deleuze.

Il ne s'agit donc pas seulement de constater une discontinuité radicale, mais d'interroger un certain héritage souterrain : la manière dont Deleuze, tout en renversant les cadres transcendantaux, prolonge *peut-être* la tentative kantienne de penser l'art comme événement de pensée, comme invention de nouvelles règles sans modèle. Dans cette perspective, le concept de génie apparaît moins comme une figure historique que comme un opérateur conceptuel stratégique. Il permet de traverser l'histoire de la philosophie moderne de la création, de cartographier ses mutations, ses points de rupture, ses continuités souterraines. En repensant le génie, c'est la création elle-même que l'on repense ; c'est l'ontologie du nouveau que l'on redéfinit. C'est pourquoi ce travail ne prétend pas seulement reconstruire deux conceptions du génie. Il vise à montrer que derrière la figure du génie se joue un débat plus vaste : celui de la création comme événement de pensée, celui de la subjectivité comme devenir, celui de l'histoire comme prolifération de forces plutôt que comme téléologie rationnelle. Nous déployerons cette réflexion en trois temps complémentaires :

- Une lecture deleuzienne de la *Critique de la faculté de juger*, pour dégager la place centrale du génie dans la genèse transcendante des facultés et comprendre en quoi l'esthétique kantienne ouvre déjà la voie à une pensée de la création comme événement ;
- Une analyse de la conception deleuzienne de la création, où le génie devient fonction impersonnelle de capture de forces, et où la subjectivité se dissout dans le devenir ;
- Une confrontation critique entre Kant et Deleuze, pour évaluer comment la notion de génie permet de mesurer à la fois la continuité souterraine et la rupture radicale entre criticisme et philosophie du devenir.

Ultimement, il s'agira de penser comment la création, loin de n'être qu'un moment esthétique ou une catégorie historique, constitue l'un des lieux privilégiés où se déploient les enjeux les plus fondamentaux de la pensée : comment penser la puissance du nouveau au-delà du sujet, au cœur même de la pensée.

Une genèse transcendante ? Une lecture deleuzienne de la troisième *Critique*.

Il n'est point évident d'entamer une réflexion sur la question du génie – et en particulier sur la forme (et la place) que prend celle-ci dans l'œuvre de Kant – et ce, pour plusieurs raisons. D'une part, la quantité de réflexions à propos du concept de génie chez Kant est extrêmement luxuriante, exposant par-là tout qui voudrait s'y intéresser à un double risque : le risque de se perdre dans l'abondance d'écrits traitant du génie kantien mais aussi le risque de retomber soi-même dans un exercice de répétition de ce qui a pourtant déjà été inlassablement répété. D'autre part, la place (fondamentale) qu'occupe le concept de génie dans (premièrement) la *Critique de la force de jugement*³⁰, et, par extension, dans l'édifice critique dans sa totalité, oblige quiconque voudrait en traiter à ressaisir presque entièrement l'œuvre kantienne, une œuvre dont on connaît aussi bien l'ampleur que la complexité. Afin d'éviter ces écueils, ce travail ne versera pas dans l'histoire de la philosophie « classique » mais se tournera plutôt vers la lecture originale de la *Critique de la force de jugement* que nous offrait Gilles Deleuze dans un article paru en juin 1963 dans la *Revue d'esthétique*³¹, article intitulé « L'Idée³² de genèse dans l'esthétique de Kant » (cet article est également contemporain de l'ouvrage de Gilles Deleuze sur Kant à savoir *La philosophie critique de Kant*³³).

À plusieurs égards, ce départ deleuzien sur la question kantienne du génie nous semble intéressant, et du moins, pertinent. Non seulement, car d'une certaine manière, dans sa lecture, Deleuze fait magnifiquement (et très synthétiquement) ressortir les enjeux fondamentaux de la troisième *Critique* (et par-là même ceux du génie au sein de cette troisième *Critique*) mais aussi

³⁰ Comme l'explique Alain Séguy-Duclot dans ses *Leçons sur l'esthétique de Kant*, l'usage du terme « force de jugement » plutôt que « faculté de juger » repose sur une distinction conceptuelle rigoureuse entre *Urteilskraft* et *Vermögen zu urteilen*. Cette distinction, que Jacques Derrida avait interrogée chez Kant, trouve ses racines dans la tradition rationaliste allemande, notamment chez Christian Wolff, qui différenciait *Kraft* et *Vermögen* à partir des concepts latins de *vis* et *facultas*, eux-mêmes issus de l'opposition *potentia/actus* chez Leibniz. Kant reprend cette distinction, comme en témoignent ses notes sur la *Méta physique* de Baumgarten (§ 216), où il précise que le *Vermögen* désigne la simple possibilité d'un acte, tandis que la *Kraft* implique une tendance spontanée à sa réalisation, irréductible sauf à rencontrer une force contraire. Ainsi, l'*Urteilskraft*, en tant que force, ne se réduit pas à la simple faculté logique de juger (*Vermögen zu urteilen*), condition de possibilité du jugement ; elle en constitue l'effectivité même, à savoir l'application de l'universel au particulier. Par conséquent, traduire *Urteilskraft* par « faculté de juger » revient à effacer cette distinction essentielle. Séguy-Duclot défend donc la traduction « Critique de la force de jugement » comme seule fidèle au projet théorique de la troisième *Critique*. (A. Séguy-Duclot, *Leçons sur l'esthétique de Kant*, Paris, Ellipses, 2018, pp. 31 à 37).

³¹ *Revue d'esthétique*, vol. XVI, n° 2, avril-juin, Paris, PUF, 1963, p. 113-136.

³² Le titre original était entièrement écrit en lettres capitales. Cependant, compte-tenu du contenu de l'article, retranscrire « idée » plutôt qu'« Idée » n'aurait pas été incorrect, mais l'utilisation de la majuscule me semble ici plus appropriée.

³³ G. Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, Paris, PUF, 1963.

parce que ce départ deleuzien devra dans un second temps nous amener directement à la question du génie chez Deleuze lui-même. Cette question du génie, Deleuze n'y a jamais (à notre connaissance) explicitement répondu, on trouve ici et là quelques bribes de réponse, quelques aphorismes, mais jamais une théorisation du génie en bonne et due forme : il nous faudra donc la reconstruire afin de l'exposer. Afin d'opérer cette reconstruction, il nous faudra non seulement parcourir les écrits esthétiques de Deleuze mais aussi et surtout sa thèse doctorale, *Différence et répétition*³⁴, d'où procède tout le projet philosophique deleuzien, à savoir faire émerger une nouvelle image de la pensée³⁵. Cette nouvelle image de la pensée, changement paradigmique s'il en est, permet de repenser (mieux encore, de commencer à penser) à nouveaux frais des notions fondamentales comme le savoir, la pensée ou encore la création, notions auxquelles le génie n'est évidemment pas étranger.

Une genèse qui structure

Comme mentionné en préambule, notre réflexion s'enracine – du moins, dans un premier temps – dans la lecture de la *Critique de la force de jugement* que fait Gilles Deleuze dans son article « L'Idée de genèse dans l'esthétique de Kant ». Là où la plupart des lectures plus « classiques » font de cette troisième critique un moment charnière où Kant établit le « pont » entre Nature et Liberté, Deleuze fait un pas de plus et lui attribue un rôle proprement fondationnel dans l'édifice critique. Le texte kantien, lui-même, ne prête à la force de jugement qu'un rôle permettant d'assurer le passage du concept de Nature à celui de Liberté. Il nous dit :

L'entendement, par la possibilité de ses lois a priori pour la nature, donne une preuve que celle-ci n'est connue par nous que comme phénomène, et, par conséquent, il nous donne aussi des indications sur un substrat suprasensible de cette nature, tout en le laissant entièrement dans l'indétermination. La faculté de juger, grâce à son principe a priori pour apprécier la nature d'après ses lois particulières possibles, procure à son substrat suprasensible (en nous aussi bien que hors de nous) une déterminabilité par le pouvoir intellectuel. La raison, quant à elle, donne à ce même substrat la détermination par sa loi pratique a priori, et **ainsi la faculté de juger accomplit-elle le passage (*Übergang*) du domaine du concept de la nature à celui du concept de la liberté.**³⁶

³⁴ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968.

³⁵ À cet égard, je souscris entièrement à la thèse de J. Van Der Wielen qui, dans sa thèse doctorale, montre que les monographies de Deleuze consacrées à l'histoire de la philosophie exposent les germes d'une pensée qui prendra véritablement corps dans *Différence et répétition*. Par exemple, la nouvelle image de la pensée apparaît dans le *Nietzsche et la philosophie* de 1964, dans *Proust et les signes* de 1964 également, mais trouve une forme beaucoup plus raffinée, plus aboutie dans *Différence et répétition*. (Voir J. Van Der Wielen, *Empirisme transcendental et subjectivité : la notion de sujet dans les monographies de Deleuze sur Hume, Kant, Nietzsche et Bergson*, Paris, Hermann, 2023).

³⁶ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF-Flammarion, 2000, traduction par Alain Renaut, p. 176. J'attire l'attention sur la dernière partie de cette citation où Kant attribue le rôle de passage (ou transmission) à la force de jugement : (...) und so macht die Urteilskraft den Übergang vom Gebiete des Naturbegriffs zu dem des Freiheitsbegriffs möglich. (Je souligne).

Nous allons voir que le statut fondationnel, fondamental, que Deleuze confère à la troisième *Critique* n'est pas tant dans ce fameux « pont » entre Nature et Liberté mais bien dans une certaine genèse transcendante, excédant par-là une lecture rigoriste de la philosophie kantienne. En effet, selon Deleuze, puisque les deux premières critiques reposent dans certains accords prédéterminés des facultés, reposent dans certaines dynamiques de « soumission » d'une faculté à une autre, cela ne peut être évidemment rendu possible que parce qu'un libre accord spontané des facultés doit, d'une manière ou d'une autre, être possible : il ne peut y avoir certains types particuliers de fonctionnement des facultés entre elles, si celles-ci ne peuvent préalablement *a minima* fonctionner librement ensemble. C'est pourquoi Deleuze nous dit ceci :

Comment une faculté, législatrice dans un intérêt quelconque, pourrait-elle induire les autres facultés à des tâches complémentaires indispensables, si toutes les facultés ensemble n'étaient d'abord capables d'un libre accord spontané, sans législation, sans intérêt ni prédominance ? C'est dire que la *Critique du jugement*, dans sa partie esthétique, ne vient pas simplement compléter les deux autres : en réalité, elle les fonde. (...) Tout accord déterminé renvoie au libre accord indéterminé qui le rend possible en général.³⁷

Ce statut fondationnel de la troisième *Critique* dégagé par la lecture deleuzienne nous amène donc à nous interroger sur ce que Deleuze appelle lui-même « la genèse transcendante »³⁸. Dans le contexte de la philosophie transcendante qui nous occupe ici, l'utilisation du champ sémantique de la genèse – que l'on rencontre plus habituellement dans les textes empiristes – peut paraître subversive, et force est de constater qu'il l'est. Ce déplacement conceptuel marque la singularité de la lecture deleuzienne de Kant³⁹ : une lecture « monstrueuse » et « contre-nature » qui évoque déjà en creux un certain « coup de génie » de Deleuze. Deleuze, par le vocabulaire qu'il utilise ici, proclame une union paradoxale, une synthèse disjonctive, un devenir-empiriste de la philosophie transcendante. Une union paradoxale, et même contre nature, que Kant lui-même refusait dans sa *Critique de la raison pure*. Selon lui :

Une telle recherche des premiers efforts de notre faculté de connaître pour s'élever des perceptions singulières à (B 119) des concepts généraux possède sans nul doute une grande utilité, et il faut savoir gré au célèbre Locke d'avoir été ici le premier à ouvrir la voie. Reste qu'une déduction des concepts purs a priori ne peut jamais être menée à bien sur ce mode, (AK, IV, 70) **dans la mesure où, vis-à-vis de leur usage futur, qui doit être totalement indépendant de l'expérience, il faut que ces concepts produisent un tout autre acte de naissance que celui**

³⁷ G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002, p. 82.

³⁸ *Idem*, p. 86.

³⁹ Lorsqu'il est interrogé sur sa pratique de l'histoire de la philosophie, voici comment Deleuze résume sa démarche : « Mais, surtout, ma manière de m'en tirer à cette époque, c'était, je crois bien, de concevoir l'histoire de la philosophie comme une sorte d'enculage ou, ce qui revient au même, d'immaculée conception. Je m'imaginais arriver dans le dos d'un auteur, et lui faire un enfant, qui serait le sien et qui serait pourtant monstrueux. Que ce soit bien le sien, c'est très important, parce qu'il fallait que l'auteur dise effectivement tout ce que je lui faisais dire. Mais que l'enfant soit monstrueux, c'était nécessaire aussi, parce qu'il fallait passer par toutes sortes de décentrements, glissements, cassements, émissions secrètes qui m'ont fait bien plaisir. » (*Pourparlers 1792-1990*, Paris, Minuit, 1990, p. 15)

qui atteste leur dérivation (AK, III, 101) à partir des expériences. Une telle tentative (A 87) de **dérivation physiologique**, qui, au sens propre, ne peut pas du tout s'appeler déduction, parce qu'elle concerne une question de fait, je la nommerai par conséquent l'explication de la possession d'une connaissance pure. **Il est donc clair que, de ces concepts, il ne peut y avoir qu'une déduction transcendante, et nullement une déduction empirique**, et que celles qui sont de ce dernier type ne constituent, à l'égard des concepts purs a priori, que de vaines tentatives dont seul peut s'occuper celui qui n'a pas saisi la nature tout à fait spécifique de ces connaissances.⁴⁰

Évidemment, la tension entre la lecture deleuzienne et l'intention kantienne est ici manifeste. Là où Kant, par sa philosophie transcendante, entendait dépasser les apories auxquelles menaient le rationalisme wolffien et l'empirisme britannique, Deleuze a un tout autre projet dans la lecture qu'il offre de Kant, à savoir l'établissement d'un « empirisme transcendental »⁴¹, un « empirisme supérieur »⁴² qui rendrait compte du fait que « le sujet se constitue dans le donné »⁴³ : un sujet pensé dans ses conditions de production concrètes plutôt qu'un sujet en droit et théorique. À rebours du projet kantien initial, Deleuze dépasse et déplace le point de vue transcendental pour adopter le point de vue génétique. À cet égard, Deleuze donne suite aux objections des postkantiens Maïmon et Fichte qui reprochaient à Kant d'invoquer « des facultés toutes faites, dont il détermine tel rapport ou telle proportion, en supposant déjà qu'elles sont capables d'une harmonie quelconque »⁴⁴.

Ce questionnement génétique aura pour avantage de nous offrir une lecture claire des enjeux de la *Critique de la force de jugement* et, plus encore, nous permettra de replacer le concept kantien du génie dans la dynamique philosophique qui le fait émerger. Mais, si nous avons vu pourquoi la troisième *Critique* fonde les deux autres, il nous faut maintenant nous pencher sur les raisons qui poussent Deleuze à parler de genèse transcendante. En effet, le rôle prépondérant que joue la CFJ dans l'édifice critique ne suffit à première vue pas pour justifier cette qualification de genèse transcendante. De quel droit parlons-nous alors de genèse transcendante dans la *Critique de la force de jugement* et en quoi cela implique-t-il le génie kantien ? Pour examiner ces questions, il va nous falloir entrer plus en profondeur dans

⁴⁰ E. Kant, *Critique de la raison pure*, op. cit., pp. 170-171.

⁴¹ G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 187.

⁴² « La forme transcendante d'une faculté se confond avec son exercice disjoint, supérieur ou transcendant. Transcendant ne signifie pas du tout que la faculté s'adresse à des objets hors du monde, mais au contraire qu'elle saisit dans le monde ce qui la concerne exclusivement, et qui la fait naître au monde. Si l'exercice transcendant ne doit pas être décalqué sur l'exercice empirique, c'est précisément parce qu'il appréhende ce qui ne peut pas être saisi du point de vue d'un sens commun, lequel mesure l'usage empirique de toutes les facultés d'après ce qui revient à chacune sous la forme de leur collaboration. C'est pourquoi le transcendental pour son compte est justiciable d'un empirisme supérieur, seul capable d'en explorer le domaine et les régions, puisque, contrairement à ce que croyait Kant, il ne peut pas être induit des formes empiriques ordinaires telles qu'elles apparaissent sous la détermination du sens commun. » (G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 186).

⁴³ G. Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 1953, pp. 92 et 117.

⁴⁴ G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., p. 86.

l'esthétique kantienne, et en particulier dans la *Critique de la force de jugement esthétique* : allons-y.

Le *Sensus communis*

Comme nous l'avons vu, Deleuze fait porter à la *Critique de la force de jugement* la lourde responsabilité de fonder les deux autres. C'est précisément dans le libre accord entre l'imagination et l'entendement (produit spontanément à l'occasion de l'expérience esthétique du beau naturel) que Deleuze trouve le modèle d'un accord libre et spontané des facultés. En outre, je le rappelle, c'est la possibilité même de cet accord libre entre facultés qui autorise en un certain sens les accords « moins libres » – à savoir des accords où une faculté prédomine et légifère – que l'on peut trouver dans la *Critique de la raison pure* (prédominance de l'entendement dans les accords) ou encore dans la *Critique de la raison pratique* (prédominance de la Raison dans les accords). En effet, l'expérience esthétique du beau naturel est l'occasion d'un libre jeu des facultés de l'entendement et de l'imagination. Un libre jeu au sein duquel l'imagination n'est plus soumise au poids castrateur d'un concept déterminé imposé par l'entendement (comme dans le cas du jugement scientifique). Mais alors, comment ce libre accord est-il possible ? Quelle est la condition transcendante qui rend possible ce libre accord à l'occasion d'un jugement de goût ? Qu'est-ce qui *a priori* rend le jugement de goût possible ?

Pour répondre à cette question, Kant fait appel à un *Sensus Communis*, aussi appelé *Gemeinsinn*, ou, plus simplement, sens commun. Lorsque je m'extasie devant une beauté naturelle – prenons pour exemple un dahlia – et que je me fends d'un laconique « c'est beau », j'exprime un jugement subjectif qui pourtant a vocation universelle. De par sa forme, le jugement esthétique ressemble à s'y méprendre à un jugement scientifique : formellement parlant, « c'est rond » et « c'est beau » sont indiscernables, ce sont des jugements par lesquels j'attribue un prédicat à l'objet devant moi. Cependant, dans le cas du jugement scientifique « c'est rond », la prétention à l'universalité de mon jugement repose solidement sur le concept objectif de rondeur ou de circularité, concept en droit accessible à tous. Ce n'est évidemment pas le cas pour le jugement esthétique « c'est beau » : lorsque je juge que ce dahlia est beau, je ne peux m'appuyer sur aucun concept défini de beauté selon Kant. En effet, Kant nous dit que « le beau est ce qui est représenté **sans concept** comme objet d'une satisfaction universelle »⁴⁵.

⁴⁵ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op.cit., p. 189. (Je souligne).

Et c'est bien en l'absence de tout concept déterminé que le jugement peut être dit réfléchissant, ou comme le résume Deleuze :

Sans concept de l'entendement, l'imagination fait autre chose que de schématiser. En effet, elle *réfléchit*. Tel est le vrai rôle de l'imagination dans le jugement esthétique : elle réfléchit la forme de l'objet.⁴⁶

Le plaisir (*Lust*) libre (car sans concept) pris à *la forme* de l'objet et éprouvé à l'occasion du libre jeu de l'imagination et de l'entendement dans le sentiment esthétique pousse celui qui juge à :

(...) nécessairement considérer sa satisfaction comme ayant pour principe quelque chose qu'il peut supposer aussi en tout autre ; par suite, il lui faut estimer qu'il a raison d'attribuer à chacun une satisfaction semblable. Il parlera donc du beau **comme si** la beauté était une propriété de l'objet et **comme si** le jugement était logique (comme s'il constituait par des concepts de l'objet une connaissance de celui-ci), bien que ce jugement soit seulement esthétique et ne contienne qu'un rapport de la représentation de l'objet au sujet ; ce dont la raison se trouve dans le fait qu'il a cependant cette ressemblance avec le jugement logique qu'on peut le supposer capable de valoir pour chacun.⁴⁷

On le constate aisément ici, c'est bien parce que je suppose que tout le monde est capable, en droit, de ressentir ce que je ressens lorsque je regarde (mieux, lorsque je réfléchis la forme) ce dahlia que mon jugement « c'est beau » prétend à l'universalité. C'est parce que j'impute à tout être humain qui soit la capacité d'être affecté tel que je le suis lorsque je me rapporte à la représentation de ce dahlia que mon jugement esthétique prétend à l'universalité. L'universalité du jugement esthétique repose donc sur la supposition que tout être humain *doit* être le témoin subjectif de ce libre jeu – de ce libre accord – de l'entendement et de l'imagination à l'occasion du sentiment esthétique. Cette supposition d'identité universelle du sentiment esthétique, Kant l'appelle le sens commun (*Gemeinsinn*), ou encore, comme le dit A. Séguy-Duclot :

Un tel sens commun consiste dans l'identité d'un certain état d'esprit, produit par l'accord de l'entendement et de l'imagination, et donc effet de leur libre jeu, qui permet de penser chez tout être humain un même usage de la réflexion dans le cadre du jugement esthétique. (...) La notion d'un sens commun, et donc de l'identité d'un libre jeu des pouvoirs de connaître (comme forces, dans l'effectivité de leur opérativité), apparaît ainsi comme la présupposition fondamentale de toute l'Analytique du beau. Le terme de cette Analytique se révèle en être le fondement.⁴⁸

Comme nous venons de le démontrer, le jugement de goût repose sur un certain *sensus communis*, qui suppose en tout humain la capacité d'un certain libre jeu des facultés. Ultimement, le jugement de goût – à l'occasion duquel la force de jugement se fait réfléchissante – repose donc sur la supposition d'un libre jeu, universel et nécessaire, entre

⁴⁶ G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, op.cit., p. 83.

⁴⁷ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 189-190. (Je souligne).

⁴⁸ A. Séguy-Duclot, *Leçons sur l'esthétique de Kant*, op. cit., p. 187.

facultés. Nous comprenons donc à présent pourquoi il est absolument nécessaire d'investiguer cette genèse transcendante. Mais cette exigence d'une genèse ne relève pas de Kant : elle est proprement deleuzienne. En posant la question de la genèse, Deleuze inverse la démarche transcendante kantienne, qui est fondamentalement régressive. C'est-à-dire qu'elle part de faits donnés (comme les jugements) pour remonter aux conditions de leur possibilité. Deleuze, au contraire, exige une *genèse* de ces conditions elles-mêmes, une production de l'accord entre les facultés, qui ne saurait rester à l'état de simple supposition. Ce libre accord doit faire l'objet d'une genèse, une genèse transcendante au sens deleuzien, c'est-à-dire productrice et non simplement reconstructive. Ou, comme le dit Deleuze :

Comment serait-il suffisant de le supposer, de lui donner seulement une existence hypothétique, lui qui doit servir de fondement pour tous les rapports déterminés entre nos facultés ? Comment pourrions-nous échapper à la question : d'où vient l'accord libre et indéterminé des facultés entre elles ? Comment expliquer que nos facultés, différant en nature, entrent spontanément dans un rapport harmonieux ? **Nous ne pouvons pas nous contenter de présumer un tel accord. Nous devons l'engendrer dans l'âme.** Telle est la seule issue : faire la genèse du sens commun esthétique, montrer comment l'accord libre des facultés est nécessairement engendré.⁴⁹

Discorde génétique

On le constate donc, l'Analytique du Beau mène Kant dans une impasse, ou plutôt elle le place dans l'obligation d'expliquer – mais aussi et surtout, de justifier – ce libre accord de l'entendement et de l'imagination à l'origine du sentiment esthétique. C'est précisément dans ce dessein qu'à l'Analytique du Beau succède l'Analytique du Sublime. Souvent questionnée par quantité de ses lecteurs, la place de l'Analytique du Sublime trouve, selon la lecture deleuzienne, sa justification dans la nécessité pour Kant de résoudre ce problème génétique. C'est dans l'Analytique du Sublime que Kant trouvera, selon Deleuze toujours, le modèle génétique capable d'expliquer un certain libre accord des facultés entre elles. L'Analytique du Sublime est donc le point de passage obligatoire dans le cheminement qui débute dans l'Analytique du Beau et mène à la Déduction des jugements esthétiques purs.

Le sentiment du sublime ne met plus en jeu les facultés de l'entendement et de l'imagination mais bien celles de l'imagination et de la raison : l'accord harmonieux entre imagination et entendement dans le sentiment du Beau laisse place ici à un accord plus « violent », à une « harmonie paradoxale »⁵⁰ entre imagination et raison. Pourquoi cet accord

⁴⁹ G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., p. 85. (Je souligne).

⁵⁰ *Idem*, p. 87.

trouve-t-il naissance dans la douleur ? Cela tient principalement à la fonction synthétique de l'imagination chez Kant.

Dans toute représentation, l'imagination opère une triple synthèse, en un certain sens on pourrait dire qu'elle « prépare » le divers sensible afin que celui-ci soit appréhendable par les concepts de l'entendement⁵¹. Autrement dit, l'imagination prédécoupe, rassemble, retient le divers sensible le rendant par-là représentable. Ce triptyque synthétique se compose de la synthèse de l'apprehension dans l'intuition, de la synthèse de la reproduction dans l'imagination et de la synthèse de la reconnaissance dans le concept⁵². Prenons un exemple pour illustrer cette triple synthèse. Je regarde le divers sensible et j'aperçois un dahlia. Premièrement, pour être en mesure de distinguer cette fleur du divers sensible qui l'entoure (l'herbe, la terre, d'autres variétés de fleurs qui la jouxtent), il faut que je puisse reconnaître cette fleur, c'est-à-dire que mon imagination mette en relation mes concepts de fleur et de dahlia en relation avec mon intuition sensible : c'est ici la synthèse de la reconnaissance dans le concept. Cette synthèse procure une certaine unité (une certaine délimitation conceptuelle) au dahlia que j'aperçois. Dans une seconde synthèse (qui présuppose la première), je me détaille les éléments qui composent l'unité de cette fleur : sa tige, ses pétales, son pistil, etc. Or, afin que ma représentation reste toujours celle d'un dahlia, lorsque je me détaille chaque élément composant la fleur, je me dois de retenir successivement chaque élément. En langage kantien, mon imagination doit reproduire dans ma pensée chaque élément de la fleur précédemment examiné : c'est la synthèse de la reproduction dans l'imagination. La dernière synthèse, la synthèse de l'apprehension dans l'intuition, présuppose les deux autres et consiste en le rassemblement d'un divers sensible dans une représentation unique.

Grossièrement résumée, dans la perspective kantienne, l'imagination retient et rassemble : elle assure une médiation entre la sensibilité et l'entendement, en synthétisant les données sensibles selon les concepts. Mais, dans le cas de l'iniforme et du difforme, propre au sentiment du sublime, l'imagination se trouve mise en échec (dans un premier moment du moins). En effet, l'imagination se trouve, dans le sublime, face à des cas qui excèdent sa capacité de totalisation⁵³ où elle est « poussée jusqu'à la limite de son pouvoir »⁵⁴. À première vue, cette poussée pourrait sembler émaner directement de l'objet sensible perçu (la montagne,

⁵¹ « L'unité transcendantale de l'aperception se rapporte à la synthèse pure de l'imagination comme à une condition *a priori* de la possibilité de toute composition du divers en une connaissance. » (E. Kant, *Critique de la Raison pure*, *op. cit.*, p. 190).

⁵² *Idem*, pp. 179 à 185.

⁵³ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 233.

⁵⁴ G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, *op. cit.*, p. 87.

l'océan, la tempête, etc.). Mais pour Kant, c'est en réalité l'Idée de totalité, issue de la Raison, qui pousse l'imagination à vouloir comprendre ce qui la dépasse. L'imagination découvre alors qu'elle ne peut égaler cette exigence et elle « apprend donc que c'est la raison qui la pousse jusqu'à la limite de son pouvoir, la forçant à avouer que toute sa puissance n'est rien par rapport à une Idée »⁵⁵. Et donc, dans le sublime :

[L'humain] éprouve ici un sentiment de l'impuissance de son imagination à présenter l'Idée d'un tout – ce en quoi l'imagination atteint son maximum et, en s'efforçant de le dépasser, s'effondre sur elle-même, tandis qu'elle se trouve ainsi plongée dans une satisfaction émouvante.⁵⁶

C'est donc bien la Raison, chez Kant, qui, par l'Idée, constraint l'imagination à ce dépassement, un dépassement qui révèle la destination suprasensible de la subjectivité. Ainsi, l'imagination :

(...) croit perdre sa liberté, sous la violence de la raison, elle se libère de toutes les contraintes de l'entendement, elle entre en accord avec la raison pour découvrir ce que l'entendement lui cachait, c'est-à-dire sa destination suprasensible, qui est aussi comme son origine transcendante.⁵⁷

Pour être parfaitement clair, cette mise à la limite de l'imagination par l'Idée de la Raison dans l'expérience du sublime nous fait prendre conscience de la destination morale de l'être humain, ou, comme le dit Deleuze :

Le sens du sublime est **engendré** en nous de telle manière qu'il prépare une plus haute finalité, et nous prépare nous-mêmes à l'avènement de la loi morale.⁵⁸

Cette poussée à la limite nous fait prendre conscience non pas que l'Idée est *connaissable*, mais bien qu'elle est *pensable*. Cette expérience marque un moment où la nature (domaine de la connaissance) nous présente, à travers un phénomène, la possibilité de penser le suprasensible (domaine pratique). Kant nous dit :

Or, non pas connaître cette Idée du suprasensible, que certes nous ne déterminons pas davantage, mais simplement pouvoir la penser, et par conséquent aussi la nature comme présentation de celle-ci, cela est éveillé en nous **par un objet dont l'appréciation esthétique étend l'imagination jusqu'à ses limites**, qu'il s'agisse des limites de son extension (d'un point de vue mathématique) ou de celles de sa puissance sur l'esprit (d'un point de vue dynamique), étant donné que **cette appréciation se fonde sur le sentiment d'une destination de celui-ci qui dépasse totalement le domaine de l'imagination (à savoir le sentiment moral)** – sentiment au regard duquel la représentation de l'objet est appréciée comme subjectivement finale.⁵⁹

Soulignons ici l'importance du déplacement que Deleuze opère dans la pensée kantienne. Là où Kant décrit une contrainte exercée par la Raison dans le cadre de la téléologie du sujet

⁵⁵ G. Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, op. cit., p. 74.

⁵⁶ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 234.

⁵⁷ G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., p. 88.

⁵⁸ G. Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, op. cit., p. 75. (Je souligne).

⁵⁹ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 251-252. (Je souligne).

moral, Deleuze interprète cette contrainte comme une véritable violence, au sens d'une démesure productrice, qui déstabilise radicalement l'harmonie supposée entre les facultés. Deleuze fait ainsi de cette violence originale – non plus comme dérivée de la Raison mais comme condition transcendante elle-même – *le point de départ du jeu des facultés*. Autrement dit, Deleuze radicalise Kant : il ne s'agit plus d'un simple moment de crise dans un système sinon stable (comme chez Kant), mais d'un *écart fondamental* entre les facultés, d'où naît, dans l'écart même, la pensée. Ce que Kant décrit comme un moment critique mais téléologiquement structuré, Deleuze en fait le moteur d'une genèse, fondée sur un différend irréconciliable entre facultés. En cela, la violence n'est pas ce qui trouble le jeu des facultés, mais ce qui le rend possible : c'est l'origine même de leur discordance productive.

Nous l'avons vu ici, selon la lecture deleuzienne, Kant dégage de son Analytique du sublime un modèle génétique de l'accord libre des facultés entre elles, un modèle qui faisait défaut au terme de son Analytique du beau. Contrairement à l'expérience du beau, qui repose sur un accord spontané et immédiat des facultés, le sublime ne présuppose aucun accord préalable : l'accord des facultés (le *sensus communis*) est ici engendré dans le sujet à travers une certaine violence, une tension productive entre imagination et raison – un « accord discordant »⁶⁰, selon l'expression consacrée. Deleuze souligne en outre que le sens du sublime n'est pas simplement naturel ou universel, mais culturel : il suppose une certaine maturation de la sensibilité. Il dit :

C'est pourquoi Kant reconnaît que, contrairement au sens du beau, le sens du sublime n'est pas séparable d'une Culture : « dans les preuves de la force de la nature, dans ses dévastations... l'homme grossier n'aperçoit que les peines, les dangers, les misères ». « L'homme grossier en reste au désaccord ». Non pas que le sublime soit l'affaire d'une culture empirique et conventionnelle ; mais les facultés qu'il met en jeu renvoient à une genèse de leur accord au sein du désaccord immédiat.⁶¹

Ce n'est qu'à travers une expérience esthétique pleinement développée que le sujet peut éprouver un accord dans le désaccord, c'est-à-dire une forme de satisfaction paradoxale née d'un conflit interne entre facultés. En ce sens, le sublime apparaît, dans la lecture deleuzienne, comme un *produit ultime de l'esthétique*, révélant une subjectivité capable de tirer une puissance de pensée de l'épreuve de ses propres limites.

⁶⁰ G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., p. 87.

⁶¹ *Idem*, p. 89.

L'intérêt de la Raison

Le problème qui se pose maintenant est le suivant : dans le jugement de goût, l'accord des facultés (entre imagination et entendement) semble résulter d'un plaisir éprouvé à la contemplation de la forme d'un objet naturel. En revanche, dans le sentiment du sublime, c'est précisément l'absence de forme, voire le difforme, qui suscite un mouvement réflexif aboutissant à un accord discordant entre l'imagination et la raison. Le phénomène à l'origine du sentiment du sublime ne contient donc rien, dans ses propriétés sensibles, qui pourrait directement produire cet accord : il n'en est que l'occasion. Dès lors, une question se pose : quel est le fondement transcendantal de l'accord entre les facultés dans le jugement de goût ? Comment comprendre la genèse du *sensus communis* qui sous-tend la prétention à l'universalité propre au jugement esthétique ?

Cet accord facultaire, bien que subjectif, semble paradoxalement trouver une origine dans la réflexion sur la forme d'objets naturels. Tandis que, dans le sublime, le dépassement de l'imagination au profit d'une idée de la raison permet d'ancrer le sentiment dans la destination suprasensible de l'humanité, le jugement de goût suppose que la simple forme de l'objet provoque un libre jeu harmonieux entre les facultés. Il s'agit donc d'un rapport interne suscité par une condition objective : la forme perçue. Contrairement au sublime, dont l'origine est purement réflexive et subjective, le beau engage un rapport où une donnée sensible extérieure semble rendre possible une satisfaction esthétique qui, bien qu'individuelle, aspire à une reconnaissance universelle. C'est ce que Deleuze nous explique comme ceci :

(...) la déduction du jugement de goût découvre un principe extérieur à partir duquel l'accord entendement-imagination est à son tour engendré *a priori* ; elle se sert donc du modèle fourni par le sublime, mais avec des moyens originaux, le sublime pour son compte n'ayant pas besoin de déduction.⁶²

Quel est donc ce principe extérieur ? Ce principe se trouve dans un intérêt rationnel lié au beau. Cet intérêt de la raison concerne la nature en tant que celle-ci produit des objets qui eux-mêmes permettent ce libre jeu de nos facultés. Cet intérêt porte sur l'Idée d'une concordance totalement gratuite entre notre plaisir esthétique et la nature qui nous fournit ces occasions de plaisir esthétique⁶³. Kant le résume comme suit :

Dans la mesure, toutefois, où la raison est aussi intéressée à ce que les Idées (pour lesquelles elle produit dans le sentiment moral un intérêt immédiat) possèdent également une réalité objective, c'est-à-dire à ce que la nature montre du moins une trace ou donne un indice qu'elle contient

⁶² *Idem*, p. 91.

⁶³ *Idem*.

en soi quelque principe conduisant à supposer un accord obéissant à une loi entre ses produits et notre satisfaction indépendante de tout intérêt (laquelle satisfaction nous reconnaissons a priori comme constituant pour chacun une loi, sans pouvoir fonder cette reconnaissance sur des preuves), **la raison doit nécessairement porter un intérêt à toute expression d'un tel accord par la nature** ; par conséquent, **l'esprit ne peut réfléchir sur la beauté de la nature sans s'y trouver en même temps intéressé.**⁶⁴

Cet intérêt de la Raison lié au beau est donc en mesure d'assurer le rôle génétique de l'accord des facultés dans le jugement esthétique, ainsi que l'écrit Deleuze :

Il s'agit d'un intérêt synthétiquement lié au jugement. Il ne porte pas sur le beau comme tel, mais sur l'aptitude de la nature à produire des choses belles. Il concerne la nature, en tant qu'elle présente un accord sans but avec nos facultés. Mais précisément, comme cet accord est extérieur à l'accord des facultés entre elles, comme il définit seulement l'occasion dans laquelle nos facultés s'accordent, l'intérêt lié au beau ne fait pas partie du jugement esthétique. Dès lors, il peut sans contradiction servir de principe de genèse pour l'accord a priori des facultés dans ce jugement. En d'autres termes, le plaisir esthétique est désintéressé, mais nous éprouvons un intérêt rationnel pour l'accord des productions de la nature avec notre plaisir désintéressé.⁶⁵

L'intérêt rationnel lié au beau, comme le précise Deleuze, est synthétiquement lié au jugement, mais il n'en fait pas partie en tant que tel : il est *extérieur* au jugement esthétique lui-même, ce qui permet paradoxalement d'en constituer le principe génétique. C'est ici que la lecture deleuzienne prend une tournure originale, qu'il faut selon nous davantage souligner. Deleuze distingue avec soin les objets beaux des objets intéressants : ce ne sont pas les formes constituées, closes, qui attirent son attention, mais plutôt ce qu'il appelle « les sons, les couleurs et les libres matières »⁶⁶ – autant d'éléments informes, encore à l'état brut, qui sont, selon lui, les matériaux premiers du beau. Il dit :

Dans le sens du beau désintéressé, l'imagination réfléchit la forme. Lui échappe ce qui se laisse difficilement réfléchir, couleurs, sons, matières. Au contraire, l'intérêt lié au beau porte sur les sons et les couleurs, la couleur des fleurs et le chant des oiseaux. Là encore, on ne verra nulle contradiction. L'intérêt concerne les matières, car c'est avec des matières que la nature, conformément à ses lois mécaniques, produit des objets qui se trouvent aptes à se réfléchir formellement. Kant définit même la matière première intervenant dans la production naturelle du beau : matière fluide, dont une partie se sépare ou s'évapore, et dont le reste se solidifie brusquement (formation des cristaux).⁶⁷

Chez Deleuze relisant Kant, il ne s'agit pas d'un goût pour des choses belles, mais d'un intérêt esthétique plus originaire, pour *ce qui rend le beau possible*. Ce déplacement est fondamental, car il indique un glissement de l'esthétique du jugement proprement kantienne (centrée sur la finalité sans fin et la forme réfléchissante) vers une esthétique de la genèse, centrée sur la matière et sa résistance, à savoir une métä-esthétique proprement deleuzienne.

⁶⁴ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 286. (Je souligne).

⁶⁵ G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., p. 92.

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ *Idem*.

Deleuze amorce ici un virage décisif vers sa propre pensée esthétique : dans cette attention aux matières premières – sons, couleurs, sensations – s’annonce déjà la figure du créateur génial deleuzien, non plus producteur de formes à la manière kantienne, mais en lutte avec la matière. C’est une esthétique de la sensation brute, de la violence de l’acte de création, bien éloignée de l’harmonie des facultés kantienne. Dès lors, si l’on peut s’étonner, à juste titre, de la manière dont Deleuze tisse ensemble les §42 et §58 de la CFJ (l’un portant sur l’intérêt pour le beau naturel, l’autre sur les formations naturelles), c’est peut-être justement là que réside la force de sa lecture : dans ce que l’on pourrait appeler une lecture fongiforme de Kant, c’est-à-dire une torsion créatrice du texte kantien pour y inscrire une autre direction, une esthétique en rupture. Nous l’aurons compris, Deleuze ne reste pas dans la stricte exégèse kantienne ; il s’en sert comme terrain de décollage, amorçant une pensée propre du rapport à la matière, à la sensation et à la genèse artistique. Ainsi, les sons, les couleurs, les matières ne sont pas beaux en eux-mêmes, mais intéressants en ce qu’ils constituent l’état embryonnaire du beau – la condition de possibilité de l’œuvre d’art comme acte de création.

Selon Deleuze, suivant Kant, « les sons, les couleurs et les libres matières »⁶⁸ sont autant de présentations d’Idées de la Raison à la Raison elle-même. Qu’il s’agisse de la couleur des fleurs, du chant des oiseaux, ou encore des produits de la cristallisation (des congères, par exemple), toutes ces manifestations naturelles sont des présentations indirectes d’Idées de la Raison. Ces manifestations naturelles présentent *indirectement*, par analogie, des Idées : *elles symbolisent des Idées*. C’est pourquoi Kant peut dire que « la couleur blanche du lis semble tourner l’esprit vers des idées d’innocence »⁶⁹ : certaines couleurs, certaines formes, certains sons que l’on rencontre dans la nature font signe vers leur propre concept certes, mais également, par association, par analogie, vers des Idées de la Raison ; ces manifestations nous renvoient indirectement à ces Idées de la Raison, et cela sans jamais les définir, ni les circonscrire, cela va de soi. Ces intuitions sensibles, ces matières, en nous faisant dépasser le concept, élargissent l’entendement et libèrent l’imagination. En effet, le concept se débordant lui-même pour voguer vers des Idées de la Raison, il libère du même coup l’imagination du joug du schématisme, la rendant par-là libre. Ainsi que Deleuze le résume :

L’accord de l’imagination comme libre et de l’entendement comme indéterminé n’est donc plus simplement présumé : il est en quelque sorte animé, vivifié, engendré par l’intérêt du beau. Les libres matières de la nature sensible symbolisent les Idées de la raison ; ainsi, elles permettent à l’entendement de s’élargir, à l’imagination de se libérer. **L’intérêt du beau témoigne d’une**

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 287.

unité suprasensible de toutes nos facultés, comme d'un « point de concentration dans le suprasensible », dont découle leur libre accord formel ou leur harmonie subjective.⁷⁰

Ce que fait Deleuze à ce point du texte dépasse la simple explication d'un intérêt rationnel pour le beau naturel : il ouvre la possibilité d'un intérêt pour ce qui rend possible le beau, c'est-à-dire les matières premières, les sensations brutes, les « libres matières » que sont les sons, les couleurs, les textures. C'est là un intérêt original, antérieur à toute forme, antérieur même à la beauté constituée, et qui engage la subjectivité dans un rapport pré-esthétique, mais déjà plein d'intensité. Deleuze opère ici un double geste qu'il faut mettre en évidence. D'une part, il élargit la notion d'intérêt en affirmant que l'intérêt pour le beau déborde l'expérience du beau elle-même : le sujet ne s'intéresse plus seulement aux formes belles, mais à ce qui rend ces formes possibles, c'est-à-dire à la matière informe qui en constitue le fond. D'autre part, il montre que cet intérêt pour les matières devient le point de départ d'un nouveau type d'accord entre imagination et entendement. En effet, selon Deleuze, dans ces matières, c'est la Raison elle-même qui perçoit des symboles. En relisant le §42 de la *Critique de la force de jugement*, Deleuze fait remarquer que nous avons tendance à réfléchir non seulement sur des objets beaux, mais aussi sur des sensations naturelles, informes, que Kant nomme des «吸引»⁷¹. Ces éléments ne sont pas beaux au sens strict, mais nous attirent, et la Raison s'y met à percevoir des signes, comme un langage diffus de la nature. C'est là que Deleuze opère une torsion décisive du texte kantien : la nature devient un vaste réseau symbolique, où la Raison délire, au sens où elle produit du sens partout, même là où il n'y a que matière brute. Ce délire, loin d'être pathologique, est fécond : il happe l'imagination, la détourne de son rapport habituel au concept, et l'« infinitise », comme dans le sublime. Le beau est ainsi sublimé par la Raison, non plus à partir de l'Idée de totalité, comme dans le sublime kantien, mais à partir d'un appel de la matière, que la Raison perçoit comme langage. Le beau devient alors le résultat d'une genèse symbolique, où la nature parle, et où l'imagination se laisse emporter par cette parole informelle.

Peut-on encore parler ici d'une lecture kantienne ? Au sens strict, non dans la mesure où Deleuze suit bien le fil de la *CFJ* (en particulier les §§42 et 58), mais il s'agit d'un Kant transformé, dynamisé, voire renversé de l'intérieur. La Raison, chez Kant, peut certes reconnaître dans la nature des analogies avec les Idées morales. Mais chez Deleuze, elle devient une force d'interprétation quasi débridée, une puissance herméneutique qui prolonge et déborde

⁷⁰ G. Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, op. cit., p. 79.

⁷¹ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 287.

la fonction de l'entendement. Ce dernier, réduit à nommer et catégoriser (un lys blanc), se voit supplanté par une perception plus haute, dans laquelle la nature devient lisible comme discours moral ou symbolique. C'est une esthétisation de la nature par la Raison elle-même, que Deleuze radicalise en une esthétique de la sensation et du symbolique en puissance. Autrement dit, l'intérêt pour le beau se retourne en un intérêt pour ce qui, dans la nature, fait signe vers un au-delà de la forme, et l'imagination, entraînée par ce mouvement, est libérée du concept pour se rapprocher de l'Idée ; non plus comme totalisation conceptuelle, mais comme appel à une création toujours recommencée.

On le constate, la Raison joue un rôle absolument crucial dans (i) l'accord discordant entre l'imagination et la Raison dans le sentiment du sublime (poussée à la limite de l'imagination par la Raison) et (ii) dans l'accord libre entre imagination et entendement dans le Beau naturel, par l'intermédiaire de l'intérêt rationnel pris au Beau⁷². C'est donc dans la Raison que l'on trouve le « principe d'une genèse transcendante »⁷³. Autrement dit, c'est du suprasensible que naît l'harmonie de nos facultés. Notons tout de même que, dans le cas du beau, le principe de l'intérêt rationnel porté au Beau est génétique mais « externe » – l'intérêt rationnel porté au Beau naturel, extérieur au sujet, engendre le libre jeu des facultés – là où, dans le sublime, le principe génétique était absolument interne au sujet : c'était à l'issue d'un rapport conflictuel interne entre l'imagination et la raison qu'était engendré l'accord discordant. C'est ce qui permet à Deleuze, dans le cas du beau, de qualifier le principe génétique de « métapesthétique »⁷⁴.

L'art comme imitation de la nature

Tout ceci nous amène à un problème relativement conséquent. Comme vous l'aurez aisément constaté, la genèse transcendante de l'accord des facultés dans le sentiment esthétique du Beau repose sur un intérêt de la Raison pris au *beau naturel* comme présentation indirecte d'Idées, comme symbole d'Idées rationnelles. En outre cette genèse repose sur l'Idée d'une certaine concordance entre l'Homme et la Nature⁷⁵. Or, si la genèse semble assurée pour

⁷² « L'Analytique du beau comme exposition nous permettait seulement de dire : dans le jugement esthétique, l'imagination devient libre en même temps que l'entendement devient indéterminé. Mais comment se libérait-elle ? Comment l'entendement devenait-il indéterminé ? C'est la raison qui le dit, et qui, par-là, assure la genèse de l'accord libre indéterminé des deux facultés dans le jugement. La séduction du jugement esthétique rend compte de ce que l'Analytique du beau ne pouvait expliquer : elle trouve dans la raison le principe d'une genèse transcendante. » (G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., p. 93).

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ « De cet intérêt lié au beau, ou au jugement de beauté, nous disons qu'il est métapesthétique. » (*Idem*, p. 92).

⁷⁵ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 286.

le beau naturel, *quid* du beau « artificiel » ? Car, comme le précise Kant, l'intérêt de la Raison repose sur la pensée (du spectateur) que c'est bien à une beauté naturelle qu'il prend plaisir :

La pensée que la nature a produit cette beauté **doit** accompagner l'intuition et la réflexion ; et c'est sur cette pensée seulement que repose l'intérêt immédiat que l'on y prend.⁷⁶

Quid de l'art ? Comment assurer la genèse dans les cas où ce n'est pas la Nature mais bien l'œuvre humaine qui nous offre cette occasion du sentiment esthétique ? Car, comme le résume Deleuze :

Face à l'œuvre d'art, l'accord des facultés reste encore sans principe ou fondement.⁷⁷

La distinction qu'opère Kant entre beauté naturelle et beauté artistique le place donc dans l'obligation, une nouvelle fois, de justifier la genèse de l'accord des facultés dans le sentiment du beau artistique. C'est à l'occasion de cette problématique de la beauté artistique que va poindre la théorie kantienne du génie : le génie chez Kant devra, d'une manière ou d'une autre, assurer le rôle génétique qui fait défaut dans l'accord des facultés à l'occasion du beau artistique.

Le premier mouvement de la solution kantienne au problème du Beau dans l'art est de nous dire que « les beaux-arts ne sont de l'art que pour autant qu'ils ont en même temps l'apparence de la nature »⁷⁸. Pourquoi dit-il cela ? Pour le comprendre, il nous faut revenir à la définition du Beau selon la relation qui constitue le troisième moment de l'Analytique du Beau. Dans ces paragraphes, Kant déduit que « la *beauté* est la forme de la *finalité* d'un objet, en tant qu'elle est perçue en lui *sans représentation d'une fin* »⁷⁹. Autrement dit, le phénomène est perçu comme beau par le spectateur si le phénomène « semble » animé d'une finalité interne sans pour autant qu'il soit le fruit d'une finalité externe. En effet, Kant nous dit :

Cela dit, le jugement de goût est un jugement esthétique, c'est-à-dire un jugement qui repose sur des principes subjectifs et dont le principe déterminant ne peut pas être un concept, ni non plus, par conséquent, le concept d'une fin déterminée. En ce sens, par la beauté, en tant que finalité subjective formelle, on ne pense en aucune façon une perfection de l'objet, comme finalité prétendument formelle, mais cependant objective.⁸⁰

Par exemple, si un certain dahlia est beau, c'est parce que, lorsque je réfléchis sa forme, je ne peux m'empêcher de penser qu'il répond à un principe de finalité qui serait de me procurer du plaisir (par sa régularité, par l'enchaînement harmonieux de ses formes), quand bien même je

⁷⁶ *Idem*, p. 285. (Je souligne).

⁷⁷ G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., p. 94.

⁷⁸ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 292.

⁷⁹ *Idem*, p. 216.

⁸⁰ *Idem*, p. 207.

sais très bien qu'il ne résulte d'aucune finalité. Lorsque je trouve beau ce dahlia, je ne peux m'empêcher de penser que c'est *comme si* la Nature l'avait créé pour mon propre plaisir esthétique, pourtant je sais très bien qu'il est le fruit d'une causalité naturelle, le résultat des hasards de l'évolution. Une fois encore, le sentiment du Beau témoigne d'un certain accord supposé entre l'Homme et la Nature : c'est *comme si* la Nature était faite pour nous⁸¹.

Dès lors, nous comprenons mieux pourquoi le beau artistique se révèle problématique dans la théorie kantienne : si le libre jeu des facultés n'est engendré qu'à la condition d'un intérêt rationnel pris au Beau naturel ; si le plaisir esthétique repose sur un certain sentiment de concordance entre les pouvoirs rationnels de l'Homme et la Nature, et que cette concordance ne peut procurer ce plaisir que dans la mesure où elle ne répond ni d'aucune finalité interne ni d'aucune volonté externe à l'objet beau ; l'œuvre d'art, du fait même de sa production par l'Homme, ne peut être considérée comme belle. En effet, le propre de l'œuvre d'art humaine est de répondre à une certaine finalité. En ce sens, « théoriquement », elle ne peut faire l'objet d'un jugement de beauté, or force est de constater que c'est pourtant bel et bien le cas. C'est pourquoi Kant nous dit :

En présence d'un produit des beaux-arts, il faut prendre conscience qu'il s'agit d'art, et non pas de nature ; mais cependant **il est indispensable que la finalité, dans la forme de ce produit, semble aussi libre de toute contrainte par des règles arbitraires que s'il s'agissait d'un produit de la simple nature.** C'est sur ce sentiment de la liberté dans le jeu de nos pouvoirs de connaître, lequel sentiment doit pourtant, en même temps, posséder un caractère final, que repose ce plaisir qui, seul, est universellement communicable, sans se fonder toutefois sur des concepts. La nature était belle lorsqu'en même temps elle avait l'apparence de l'art ; et l'art ne peut être appelé beau que si nous sommes conscients qu'il s'agit d'art et que celui-ci prend cependant pour nous l'apparence de la nature.⁸²

Ou encore :

(...) dans le produit des beaux-arts, la finalité, bien qu'elle soit assurément intentionnelle, ne doit pourtant pas paraître intentionnelle.⁸³

L'œuvre d'art, pour pouvoir prétendre à la beauté, doit donc paraître libérée de toute finalité, de toute contrainte. Ou plutôt, elle doit répondre à certaines règles formelles de production sans jamais les laisser transparaître, et « cela sans que l'on y sente l'effort, sans que s'y laisse apercevoir une forme scolaire, c'est-à-dire sans que s'y laisse indiquer une trace manifestant

⁸¹ « Nous éprouvons donc l'objet qui nous fait face comme étant final, comme s'il avait été réalisé intentionnellement à partir de la représentation d'un concept. Pourtant, nous ne possédons pas un tel concept et nous ne croyons pas qu'en fait, il y ait une volonté derrière cette forme et que celle-ci soit liée à un concept. Nous ne posons pas effectivement de volonté à son fondement. La beauté de l'apparence de l'objet est donc une simple finalité sans fin. » (A. Séguy-Duclot, *op. cit.*, p.130).

⁸² E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 292. (Je souligne).

⁸³ *Idem*.

que la règle était présente sous les yeux de l'artiste et qu'elle a imposé des chaînes aux facultés de son esprit. »⁸⁴ Ce bel art qui imite la Nature à un point tel qu'il nous fait oublier son origine humaine, cet art qui, tout en suivant certaines règles de production, les rend pourtant invisibles, cet art qui, par le fracas qu'il expose, arrive néanmoins à taire l'effort qu'il a nécessité, c'est *l'art du génie*⁸⁵.

Notons en passant que ce moment de la *Critique de la force de jugement* constitue un réel changement de point de vue dans la structure de l'œuvre kantienne. Là où les paragraphes 1 à 45 réfléchissaient du point de vue du spectateur, les paragraphes 46 et suivants – dédiés en grande partie au génie – vont développer le point de vue du créateur⁸⁶. Ces paragraphes vont marquer le basculement du jugement esthétique vers la production d'œuvres, ils vont marquer le basculement de l'esthétique (en tant qu'affection du sujet) à la philosophie de l'art (en tant que production du sujet), ils vont marquer le passage de l'*αἰσθησις* à la *ποίησις*.

⁸⁴ *Idem*, pp. 292-293.

⁸⁵ « Les beaux-arts sont les arts du génie. » (E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 293).

⁸⁶ A. Séguy-Duclot, *op. cit.* p. 362.

Le Génie chez Kant

Nous en arrivons maintenant à la première grande étape de ce travail. Avoir ressaisi les enjeux fondamentaux de la *Critique de la force de jugement* à travers la lecture deleuzienne nous aura permis de mettre en place une propédeutique à la question du Génie chez Kant. La partie qui va nous occuper maintenant sera dévolue, comme son titre l'indique, au concept de Génie dans la philosophie kantienne. Nous allons poursuivre notre analyse du concept kantien de Génie, toujours en suivant le fil deleuzien qui nous a permis d'en arriver jusqu'ici.

Le don de la Nature

Comme nous l'avons vu précédemment⁸⁷, le principe qui assurait la genèse du libre accord de l'entendement et de l'imagination dans le cas du Beau naturel était un intérêt de la Raison pour le Beau. Plus encore, cet intérêt pris au Beau témoigne d'une certaine concordance entre l'Humain et la Nature puisque la Raison trouve, dans la contemplation de la Nature, une présentation indirecte de ses Idées sur le mode du symbolique. Si l'intérêt de la Raison pour le beau naturel ne peut aucunement assurer la genèse du libre accord dans le sentiment esthétique éprouvé face à l'art (comme nous l'avons expliqué précédemment), il reste donc à Kant à nous fournir un autre principe pour justifier ce libre accord dans le beau artistique. Ou encore, comme le dit Deleuze, « [I]la dernière tâche de l'esthétique kantienne est de trouver pour l'art un principe analogue à celui du beau dans la nature. Ce principe est le Génie. De même que l'intérêt rationnel est l'instance par laquelle la nature donne une règle au jugement, le génie est la disposition subjective par laquelle la nature donne des règles à l'art (c'est en ce sens qu'il est "don de la nature") »⁸⁸.

C'est en ouverture du paragraphe 46 de sa *Critique de la force de jugement* que Kant donne la première définition du concept de Génie. La voici :

Le génie est le talent (don naturel) qui donne à l'art ses règles. Dans la mesure où le talent, comme pouvoir de produire inné chez l'artiste, appartient lui-même à la nature, on pourrait aussi s'exprimer ainsi : le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par l'intermédiaire de laquelle la nature donne à l'art ses règles.⁸⁹

Remarquons directement que l'utilisation du terme « génie » ici ne renvoie pas à un individu, il ne sert pas à qualifier, mais il renvoie plutôt à une « disposition innée de l'esprit » *dans* un individu (c'est ici une différence notoire quant à l'utilisation – au demeurant, galvaudée – que,

⁸⁷ Voir *infra* « L'intérêt de la raison ».

⁸⁸ G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., p. 94.

⁸⁹ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 293.

de nos jours, nous faisons du terme « génie »). Avec cette définition, on voit bien que Kant cherche à réintroduire la nature dans l'art par l'intermédiaire du Génie. Rappelons-nous que « l'art ne peut être appelé beau que si nous sommes conscients qu'il s'agit d'art et que celui-ci prend cependant pour nous l'apparence de la nature. »⁹⁰ Le Génie va donc être cette disposition de l'esprit, ce talent inné, par lequel la Nature va fournir à l'art ses règles : le Génie comme *Natura naturans*. Kant va ensuite poursuivre ce paragraphe 46 et le conclure par une liste des caractéristiques du Génie. Nous allons la reproduire ici, pour ensuite la commenter :

1. Que le génie est un *talent* consistant à produire ce pour quoi aucune règle déterminée ne se peut indiquer – il ne correspond pas à une disposition qui rendrait apte à quoi que ce soit qui puisse être appris d'après une règle quelconque ; (308) par voie de conséquence, l'*originalité* doit être sa première propriété ; 2. Il en résulte en outre que, puisqu'il peut aussi y avoir une originalité de l'absurde, les produits du génie doivent également constituer des modèles, ce qui veut dire qu'ils doivent être *exemplaires* ; par conséquent, bien qu'eux-mêmes ne procèdent point d'une imitation, ils doivent cependant servir à d'autres de mesure ou de règle d'appréciation ; 3. Le génie est donc incapable de décrire lui-même ou d'indiquer scientifiquement comment il donne naissance à son produit, mais c'est au contraire en tant que nature qu'il donne la règle de ses productions ; et dès lors l'auteur d'un produit qu'il doit à son génie ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les Idées qui l'y conduisent, et il n'est pas non plus en son pouvoir de concevoir à son gré ou selon un plan de telles Idées, ni de les communiquer à d'autres à travers des préceptes les mettant en mesure de donner naissance à des produits comparables. (Ce pourquoi, vraisemblablement, le terme de génie est dérivé de *genius*, l'esprit donné en propre à un homme à sa naissance, chargé de le protéger et de le diriger, et qui fournit l'inspiration dont émanent ces idées originales) ; 4. Il en résulte enfin que la nature, par l'intermédiaire du génie, prescrit ses règles non à la science, mais à l'art – et encore n'est-ce le cas que dans la mesure où l'art dont il s'agit doit faire partie des beaux-arts.⁹¹

Premièrement, selon Kant, le Génie est un talent, il ne s'apprend pas, il ne découle pas de l'observation de règles prédéterminées, le Génie les produit ces règles. C'est pourquoi Kant va mettre l'emphase sur le caractère d'originalité du Génie : le Génie n'imiter pas les modèles, il les produit. La seconde caractéristique se veut plus restrictive : si l'originalité est une caractéristique du Génie, elle n'en est pas l'apanage. Kant prend bien soin ici de placer en garde-fou le critère d'exemplarité de l'œuvre géniale : l'œuvre de génie se distingue de l'œuvre insensée par son caractère exemplaire. L'exemplarité de l'œuvre prévient de la créativité totalement débridée de la folie. Est exemplaire, chez Kant, l'œuvre qui est considérée « comme exemple d'une règle universelle que l'on ne peut indiquer. »⁹²

La troisième caractéristique que nous donne Kant du Génie est pour le moins troublante : le Génie, comprendre ici l'artiste de génie, est incapable de communiquer comment il en est venu à produire son œuvre, il est incapable de donner les règles qui président à son œuvre. C'est

⁹⁰ *Idem*, p. 292.

⁹¹ *Idem*, pp. 293-294.

⁹² *Idem*, p. 217.

« en tant que nature qu'il donne la règle de ses productions », le moment de la création de l'œuvre devient donc chez Kant un moment de dissociation où la nature vient donner sa règle à l'art. D'une certaine manière, l'artiste génial devient *médium* : il s'abandonne pour n'être plus que le lien par lequel la Nature vient signifier sa concordance supposée avec l'humanité à travers l'œuvre. Cet abandon de soi explique l'incapacité du génie créateur d'expliquer les Idées à l'œuvre dans son œuvre. Cette conception du Génie fait écho à la conception gémellaire du génie dans l'antiquité romaine⁹³. *Genius*, dans la Rome antique, était le dieu « auquel chaque homme se trouve confié au moment de sa naissance. (...) [C]omme il résulte avec évidence du terme *ingenium*, qui indique la somme des qualités physiques et morales qui sont innées chez celui qui vient au jour, *Genius* était en quelque sorte la divinisation de la personne, le principe qui gouverne et qui exprime la totalité de son existence. »⁹⁴ Cet abandon de soi, cette « possession » de l'artiste vient éclairer et expliquer la quatrième caractéristique que Kant donne du Génie : c'est à l'art que la Nature prescrit ses règles au travers du Génie, et non pas aux sciences. Puisque le Génie est dans une sorte d'inconscience lorsqu'il crée, il n'est pas en mesure de détailler, de retracer, les étapes qui ont jalonné la création de son œuvre. C'est ce qui permet à Kant de réduire le Génie au domaine des arts⁹⁵, car « [a]u contraire de Newton, Homère ne pourrait rendre compte des démarches de son esprit dans la création. »⁹⁶ Néanmoins, sans vouloir rentrer dans des discussions autour de détails futiles, il nous semble qu'ici le critère kantien est trop restrictif : l'histoire témoigne de nombreux cas de génies scientifiques incapables de lier leurs découvertes à autre chose qu'à une sorte de « révélation », l'exemple le plus marquant étant probablement le mathématicien indien Srinivasa Ramanujan qui attribuait ses découvertes mathématiques à des périodes d'extases où les dieux lui communiquaient directement des démonstrations mathématiques.⁹⁷ Et donc, Kant de conclure que :

⁹³ Pour une lecture profondément « géniale » de cette gémellité originale de l'humain voir l'ouvrage de P. Sloterdijk, *Bulles, Sphères, Microsphérologie, Tome I*, Paris, Pauvert, 2002.

⁹⁴ G. Agamben, *Profanations*, Paris, Payot-Rivages, 2005, p. 2.

⁹⁵ « L'explication tient au fait que Newton pouvait rendre entièrement claires et distinctes non seulement pour lui-même, mais aussi pour tout autre et pour ses successeurs toutes les étapes qu'il eut à accomplir, depuis les premiers éléments de la géométrie jusqu'à ses découvertes les plus importantes et les plus profondes ; en revanche, aucun Homère, aucun Wieland ne peut indiquer comment ses idées poétiquement riches et pourtant, en même temps, intellectuellement fortes surgissent et s'assemblent dans son cerveau – cela parce qu'il ne le sait pas lui-même, et dès lors ne peut non plus l'enseigner à personne. » (E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 295).

⁹⁶ A. Séguy-Duclot, op. cit., pp. 365-366.

⁹⁷ R. Kanigel, *The man who knew infinity : A life of the Genius Ramanujan*, Washington, Washington Square Press, 1991, voir le chapitre « Ramanujan, Mathematics, and God ».

Dans le registre scientifique, le plus grand auteur de découvertes ne se distingue donc de l'imitateur et de l'écolier le plus laborieux que par le degré, alors qu'il est **spécifiquement différent** de celui que la nature a doué pour les beaux-arts.⁹⁸

L'artiste de génie est donc *une espèce à part*. Cela étant dit, Kant n'entend pas pour autant dénigrer les grands scientifiques de son époque, il leur concède que leur talent a pour mérite d'accroître la connaissance humaine, et de surcroit vante leurs vertus pédagogiques. La connaissance scientifique est perpétuellement croissante et enseignable, là où le Génie est limité dans l'art et ne peut se partager⁹⁹. Lorsque l'artiste de génie meurt, son Génie meurt avec lui, l'humanité doit ensuite attendre « jusqu'à ce que la nature donne à nouveau, un jour, les mêmes dons à un autre, qui n'a besoin que d'un exemple pour laisser, de la même manière, le talent dont il est conscient produire ses effets. »¹⁰⁰

Nous commençons à comprendre que la dimension d'originalité du Génie chez Kant fait de l'artiste de génie une personne unique. Agissant comme *médium* par lequel la nature donne sa règle à l'art, lorsque l'artiste de génie disparaît, son Génie – intransférable à d'autres, car l'artiste de génie n'est pas en mesure d'expliquer la production de la règle – disparaît avec lui. Ce ne sera qu'au hasard de la naissance d'un autre artiste de Génie que l'héritage sera assurée. En effet, le néo-génie saura à son tour abstraire la règle qui préside à l'œuvre géniale qui le précède pour, non pas l'imiter, mais en « hériter ». Kant avoue lui-même une certaine difficulté à expliquer cette héritage et comment elle est possible, si ce n'est que « [l]es Idées de l'artiste suscitent des Idées semblables chez son disciple quand la nature l'a doté d'une semblable proportion des facultés de l'esprit. »¹⁰¹

L'équilibre complexe

Certes, l'originalité est primordiale chez le Génie, mais, comme nous l'avons dit précédemment, Kant refuse catégoriquement de tomber dans les excès romantiques du *Sturm und Drang*, c'est pourquoi il souligne l'importance de l'apprentissage pratique et théorique de certaines règles de production et composition¹⁰² : la rationalité doit jouer un rôle dans la production de génie. En effet, pour que l'œuvre d'art se distingue du pur hasard, elle doit

⁹⁸ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 295. (Je souligne)

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ *Idem*.

¹⁰¹ *Idem*, p. 296.

¹⁰² « Bien que l'art mécanique et les beaux-arts, celui-là en tant que simple art procédant de l'application et de l'apprentissage, ceux-ci en tant qu'arts du génie, soient très différents, il n'y a cependant pas un seul des beaux-arts où quelque chose de mécanique, qui peut être appréhendé et appliqué selon des règles, et par conséquent quelque chose de scolaire, ne constitue la dimension essentielle de l'art. » (E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 296).

répondre à une certaine fin (à savoir, être une œuvre d'art), or comme nous dit Kant, « pour mettre une fin en œuvre, se trouvent requises des règles déterminées dont on ne saurait se libérer. »¹⁰³ L'apprentissage et la connaissance de certaines règles académiques – pourrait-on dire des « règles de l'art » – jouent donc un rôle canalisateur indispensable à l'originalité du Génie. Croire en une originalité totalement émancipée de toute règle confine à l'idiotie selon Kant, il dit :

[D]es esprits superficiels croient qu'ils ne pourraient davantage montrer qu'ils sont des génies florissants qu'en se déliant de la contrainte scolaire de toutes les règles, et ils imaginent que l'on parade mieux sur un cheval sauvage que sur un cheval de manège.¹⁰⁴

À la lueur de cette citation lapidaire, il apparaît maintenant encore plus clairement que le Génie ne peut se départir aucunement de règles, de techniques, bref, d'un apprentissage, ou encore, dans les mots de Kant :

Le génie ne peut procurer qu'une riche matière aux produits des beaux-arts ; l'élaboration de cette matière et la forme exigent un talent façonné par l'école, afin d'en faire un usage qui puisse soutenir les exigences de la faculté de juger.¹⁰⁵

Hormis le fait que nous reviendrons sur cette « riche matière » dans la section suivante, constatons que ce moment du texte marque une étape importante dans la tentative de Kant de « dompter » le Génie. Nous avons vu jusqu'ici qu'il avait placé le devoir d'exemplarité de l'œuvre et l'importance de l'apprentissage en tant que principes de régulation de l'originalité débordante du Génie. L'ultime barrière que Kant place afin de préserver le Génie de la folie, ou plutôt afin de discerner le génie du fou, se trouve être le goût, comme l'indique le paragraphe 48 intitulé « Du rapport du génie au goût »¹⁰⁶.

Pour souligner l'importance du rôle du goût dans la production du Génie, Kant nous rappelle d'abord que « [p]our porter des *jugements d'appréciation* sur des objets beaux, comme tels, il faut du *goût* ; mais pour les beaux-arts eux-mêmes, c'est-à-dire pour la *production* de tels objets, c'est du *génie* qui est requis. »¹⁰⁷ Il s'agit donc d'éclaircir la relation entre le jugement de goût et la production du bel art, et, par extension, la relation entre le Génie et le goût. Autrement dit, comment se fait-il que nous n'ayons besoin que du goût pour juger d'une beauté naturelle alors que la beauté artistique requiert du génie pour que nous la trouvions

¹⁰³ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 296.

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 297.

¹⁰⁷ *Idem*.

belle ? La réponse de Kant s'avère simple et complexe à la fois, et à cet endroit du texte, encore énigmatique :

Une beauté naturelle est une *belle chose* ; la beauté artistique est une *belle représentation* d'une chose.¹⁰⁸

Comme nous l'avons déjà précisé dans la première partie de ce travail, est beau ce qui plait sans concept ; le jugement esthétique, dans le cas du beau naturel, est un pur plaisir pris à la réflexion de la forme. Rappelons que le beau naturel nous présente une *finalité sans fin* : nous faisons *comme si* la chose belle nous était d'une certaine manière destinée, alors même que nous savons pertinemment bien que ce n'est pas le cas. C'est pourquoi notre jugement esthétique repose sur la réflexion de la forme, sans aucune intervention du concept. Or, dans le cas de l'œuvre d'art, il y a nécessairement un concept à l'origine de l'œuvre, il y a finalité dans l'œuvre. Il faut donc, selon Kant, « qu'un concept de ce que la chose doit être soit d'abord mis au principe du jugement »¹⁰⁹. En outre, puisque l'œuvre d'art répond à une finalité, puisqu'un concept est à son origine, l'œuvre aura un certain degré de perfection à savoir « la manière dont le divers présent en elle s'accorde avec une destination interne de celle-ci en tant que fin »¹¹⁰ : plus l'œuvre, d'une manière ou d'une autre, sera en mesure de représenter le concept à son origine, plus elle sera parfaite. C'est pourquoi Kant nous dit qu'« il faut, dans le jugement sur la beauté artistique, prendre en compte en même temps la perfection de la chose »¹¹¹. Et c'est là, selon Kant, une certaine supériorité de l'art sur la beauté naturelle : la prise en compte de la perfection de la chose dans le jugement sur l'art permet à l'art de nous rendre belles des choses qui dans la nature seraient « laides ou déplaisantes »¹¹². Kant donne des exemples de ces choses laides au naturel qui, bien représentées, peuvent faire l'objet d'un plaisir esthétique lorsqu'elles s'exhibent dans des œuvres artistiques, notamment « [I]es furies, les maladies, les dévastations de la guerre »¹¹³. Cependant, Kant excepte les représentations qui suscitent le dégoût, il refuse une présentation immédiate de la laideur, les représentations « dégoutantes » ne peuvent faire l'objet d'un jugement esthétique c'est pourquoi il préconise une *présentation indirecte* de ces objets laids. Ainsi, Kant nous dit :

[C]'est pourquoi il est permis de représenter par exemple la mort (sous la forme d'un beau génie), l'esprit guerrier (en la personne de Mars) par une allégorie ou des attributs possédant une

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ *Idem*, pp. 297-298.

¹¹² *Idem*, p. 298.

¹¹³ *Idem.*

apparence plaisante, donc **d'une manière seulement indirecte**, par l'intermédiaire d'une interprétation de la raison, et non pas pour la faculté de juger simplement esthétique.¹¹⁴

Nous reviendrons plus loin sur cette idée de présentation indirecte, mais soulignons d'ores et déjà un certain rôle de la raison dans cette présentation indirecte. Kant va donc définir la belle représentation comme « la forme de la présentation d'un concept grâce à laquelle celui-ci est communiqué universellement. »¹¹⁵ Or, cette manière de présenter un concept telle que celui-ci en devient universellement communicable, n'est pas le fruit de l'originalité géniale mais uniquement du goût. C'est à l'issue d'une formation, d'un apprentissage, d'une « lente et même pénible amélioration »¹¹⁶, que l'artiste de génie sera capable de procurer cette forme universellement communicable à son œuvre, et pourtant « sans être préjudiciable pour autant à la liberté inscrite dans le jeu de ces facultés. »¹¹⁷ On le voit, le goût, nécessitant un travail acharné de formation afin d'être en mesure de fournir une forme universellement communicable de l'œuvre d'art, agit comme un principe limitateur de l'originalité propre au Génie. Le goût vient canaliser le débordement, l'excès d'originalité de l'artiste afin que l'œuvre prenne une forme universellement communicable. Kant accorde une réelle importance à la dialectique entre Génie et goût, il souligne expressément qu'entre goût et Génie, si l'un devait se sacrifier à l'autre, ce serait toujours au goût de prévaloir :

Le goût est, comme la faculté de juger en général, la discipline (ou le dressage) du génie ; il lui rogne durement les ailes et le civilise ou le polit ; mais, en même temps, il lui donne une direction qui lui indique en quel sens et jusqu'où il doit s'étendre pour demeurer conforme à une fin ; et en introduisant de la clarté et de l'ordre dans les pensées dont l'esprit est rempli, il donne une consistance aux Idées et les rend capables d'obtenir un assentiment durable, mais aussi, en même temps, universel. Si, par conséquent, en cas de conflit entre ces deux sortes de qualité, quelque chose, dans une production artistique doit être sacrifié, ce sacrifice devrait plutôt intervenir du côté du génie (...)¹¹⁸

Tel Janus, l'œuvre de Génie a deux faces indissociables l'une de l'autre : l'originalité et le goût, la créativité et le travail. Que cette dualité soit indispensable pour qu'une œuvre soit dite « de génie », nous le constatons aisément avec Kant lorsqu'il nous dit que « souvent l'on peut percevoir, dans une œuvre qui prétend être une œuvre d'art, du génie sans goût (*Genie ohne Geschmack*), de même que, dans une autre, du goût sans génie (*Geschmack ohne Genie*). »¹¹⁹

À ce stade de notre développement, une remarque s'impose, à partir d'une lecture attentive de la conception kantienne du Génie : si Kant définit le génie comme celui par lequel

¹¹⁴ *Idem.* (Je souligne).

¹¹⁵ *Idem*, p. 299.

¹¹⁶ *Idem*.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ *Idem*, p. 306.

¹¹⁹ *Idem*, p. 299.

la nature donne ses règles à l'art, à travers une disposition innée et originale de l'esprit, ne pourrait-on pas approfondir cette intuition à la lumière d'une idée peu explorée jusqu'ici – celle du génie comme créateur d'une « autre nature »¹²⁰ ? Cette hypothèse, formulée à plusieurs reprises par Deleuze, permettrait de mieux comprendre le lien entre la « riche matière » produite par le génie et le surgissement d'un monde esthétique sans commune mesure avec le monde phénoménal ordinaire. Cette riche matière, nous l'avons vu, n'est pas simplement abondante : elle est informe, débordante, elle excède les catégories de l'entendement. Le génie, en cela, ne se contente pas de fournir des représentations originales, il rend possible l'apparition d'une nature seconde. Ou mieux, d'une nature autre, « dans laquelle les phénomènes sont immédiatement des événements de l'esprit, et les événements de l'esprit, des phénomènes de la nature. »¹²¹ Cette autre nature, que le génie suscite, n'est pas seulement une altération imaginative du monde ; elle est fondamentalement le produit d'une créativité libre, affranchie de toute finalité naturelle. La difformité – au sens d'un écart par rapport à la norme perceptive et conceptuelle – devient ici, dans la lecture de Deleuze, l'un des signes distinctifs de l'œuvre géniale. Ce n'est pas simplement une anomalie esthétique, mais l'indice d'un monde qui naît, d'une sensibilité qui s'invente. Cependant, si cette lecture deleuzienne semble promettre l'émergence d'un monde esthétique radicalement original, il faut aussi noter que Kant rabat cette « riche matière » produite par le génie sur des formes relativement conventionnelles. Lorsqu'il évoque les Idées esthétiques (que nous aborderons juste après), Kant donne comme exemples des images de l'enfer, du royaume des bienheureux, ou encore des puissances de la nature¹²² – des représentations fortement marquées par un imaginaire religieux ou moral (sans doute hérité de traditions comme celle de Milton, dont *Le Paradis perdu* constitue une référence implicite). Autrement dit, bien que le génie produise une matière excédant les concepts, cette matière est, chez Kant, recanalisée vers un contenu symbolique déjà balisé, où l'imagination reste hantée par des figures familières de la théologie ou de l'allégorie morale.

Ainsi, si le génie produit la matière des Idées esthétiques, il le fait par l'instauration d'un espace autre, où la matière n'est plus donnée passivement, mais surgit comme le fruit d'une opération imaginative intense, presque « hallucinatoire ». La création artistique devient alors présentation d'un monde inédit, et non-représentation d'un monde existant. Le génie kantien, selon Deleuze, ne dépasse pas seulement les limites de l'expérience ; il la reconfigure, la tord, la transforme. C'est ce point que nous souhaitons désormais approfondir dans la section

¹²⁰ G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., p. 96.

¹²¹ *Idem*, p. 95.

¹²² E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 301.

suivante, consacrée précisément aux Idées esthétiques chez Kant. Car si le génie donne à l'art sa matière, c'est au travers des Idées esthétiques qu'il en articule la richesse interne, et qu'il en ouvre l'horizon formel. Il s'agira donc d'examiner comment cette matière, inépuisable et informulable, constitue le cœur de la puissance créatrice du génie, tout en appelant une forme susceptible d'être jugée – et ce, sans pour autant se soumettre à des règles préexistantes.

Les Idées esthétiques

Kant nous a précédemment dit que le génie « ne peut procurer qu'une riche *matière* aux produits des beaux-arts »¹²³, quant à la capacité de mise en forme de cette riche matière c'est à travers l'apprentissage que le Génie l'acquiert (ainsi, le rôle joué par le goût). Mais, alors, qu'est-ce donc que cette « riche matière » qui fait de l'artiste de génie une individualité si singulière ? Nous avons vu que, dans le beau naturel, la Raison trouvait dans les matières déjà – couleurs et sons – la présentation indirecte de ses Idées, ce sera ici dans un *travail de la matière* que le Génie va se déployer. C'est pourquoi Deleuze dira que :

Le Génie est un principe métá-esthétique au même titre que l'intérêt rationnel. En effet, il se définit comme un mode de présentation des Idées.¹²⁴

Si le Génie « se définit comme un mode de présentation des Idées », il nous faut maintenant explorer une thématique cruciale dans la question du Génie, et plus largement dans l'esthétique kantienne, à savoir les Idées esthétiques. De quelle sorte d'Idées parle-t-on ici ? Quel est le statut de ces Idées esthétiques ? Quel rapport entretiennent-elles avec les Idées de la Raison, si tant est qu'elles se distinguent de celles-ci ?

Nous avons vu dans la partie précédente que le goût assumait un rôle canalisateur de la foisonnante originalité du Génie : Génie et goût sont conjointement nécessaires à l'œuvre d'art. C'est le goût – par l'idée de perfection qui lui est associée – qui assure à l'œuvre sa forme universellement communicable. Pourtant, le goût à lui seul ne peut conférer à une production sa qualité esthétique. En effet, comme le dit Kant, « [d]e certaines productions, dont on s'attend à ce qu'elles se présentent, en partie au moins, comme des œuvres d'art, on dit : "Elles sont sans âme" (*ohne Geist*), bien que l'on n'y trouve rien à reprocher en ce qui touche au goût. »¹²⁵ De nos jours, nous aurions tendance à dire de ces œuvres sans âmes qu'elles manquent d'un

¹²³ *Ibid.*, p. 296.

¹²⁴ G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., p. 94.

¹²⁵ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 299.

« je-ne-sais-quoi ». Ce « je-ne-sais-quoi », ce *Geist*¹²⁶, Kant le définit comme « le principe qui, dans l'esprit (*Gemüt*), apporte la vie. »¹²⁷ Kant nous dit que c'est *par la matière* que ce *Geist* anime, vivifie l'esprit ; une vivification de l'esprit entendue comme une mise en mouvement des facultés, ou encore « un jeu qui se conserve de lui-même et même augmente les forces qui y interviennent. »¹²⁸ Or, ce principe qui *par la matière* vivifie les facultés, qui les met dans cette situation de libre jeu, n'est autre que « le pouvoir de présentation des *Idées esthétiques* »¹²⁹. Dans ce paragraphe 49, intitulé « Des pouvoirs de l'esprit (*Vermögen des Gemüt*) qui constituent le Génie », Kant attribue donc au Génie ce *Geist*, ce pouvoir de présentation des Idées esthétiques : le Génie est donc bien « un mode de présentation des Idées »¹³⁰ à l'instar de la lecture que Deleuze en fait. Regardons comment Kant définit ces fameuses Idées esthétiques :

[P]ar une Idée esthétique, j'entends cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans que toutefois aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun *concept*, ne puisse lui être adéquate, et que par conséquent aucun langage n'atteint complètement ni ne peut rendre compréhensible. **On voit aisément qu'elle est l'opposé (le pendant) d'une Idée de la raison** qui, à l'inverse, est un concept auquel aucune *intuition* (représentation de l'imagination) ne peut être adéquate.¹³¹

Il apparaît ici clairement que Kant distingue *Idée de la raison* et *Idée esthétique*. L'Idée esthétique semble tenir de l'indicable, de l'inexprimable, plus encore elle apparaît ici comme « une intuition sans concept »¹³². L'Idée de la raison, selon Kant, serait quant à elle un concept sans intuition. La genèse de cette Idée esthétique s'établit dans le fonctionnement même de l'imagination qui crée « une autre nature à partir de la matière que lui donne la nature effective »¹³³. En effet, selon Kant, notre imagination peut, dans ses tentatives d'échapper à la banalité des situations quotidiennes, éprouver sa liberté dans la libre association de représentations dont la matière provient bien de la nature mais dont l'association hétéroclite aboutit en « quelque chose de tout autre qui dépasse la nature. »¹³⁴ Ces représentations issues de la liberté d'association de l'imagination, ces chimères, Kant les appelle des Idées (esthétiques), et ce, pour deux raisons. *Primo*, parce que leur tendance à excéder les limites de l'expérience les place dans une communauté de similarité avec les Idées de la raison et *secundo*

¹²⁶ Je préfère abandonner la traduction française de *Geist* par âme (qui en allemand se traduit par *Seele*) afin d'éviter toute équivoque. *Geist* pourrait idéalement être traduit par esprit en français, mais cela ajouterait de la confusion car dans le texte kantien esprit se traduit par *Gemüt*.

¹²⁷ *Idem*, p. 300.

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ *Idem*.

¹³⁰ G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., p. 94.

¹³¹ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 300. (Je souligne).

¹³² G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., p. 94.

¹³³ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 300.

¹³⁴ *Idem*.

parce qu'aucun concept ne leur correspond *stricto sensu*. Concrètement, les *Idées esthétiques* donnent « une dimension sensible » aux *Idées de la raison*¹³⁵, c'est ce qui permet à Deleuze de dire que :

Kant parle ici d'Idées esthétiques, et les distingue des Idées de la raison : celles-ci seraient des concepts sans intuition, celles-là, des intuitions sans concept. Mais cette opposition n'est qu'une apparence, il n'y a pas deux sortes d'Idées. Si l'Idée esthétique dépasse tout concept, c'est parce qu'elle produit l'intuition d'une *autre nature* que celle qui nous est donnée : elle crée une nature dans laquelle les phénomènes sont immédiatement des événements de l'esprit, et les événements de l'esprit, des phénomènes de la nature. Ainsi les êtres invisibles, le royaume des bienheureux, l'enfer, prennent un corps ; et l'amour, la mort, prennent une dimension qui les rend adéquats à leur sens spirituel.¹³⁶

Néanmoins, au regard du texte kantien, il nous paraît difficile de souscrire entièrement à l'idée deleuzienne d'identité entre Idées intellectuelles et Idées esthétiques. Premièrement, Kant établit une distinction entre les deux, et force nous est de constater que Kant n'est pas coutumier des imprécisions conceptuelles. En outre, Kant précise très clairement que ce pouvoir de présentation des Idées esthétiques est un « talent (de l'imagination) »¹³⁷, mais aussi, ne l'oublions pas, un talent propre au Génie. Kant va même jusqu'à souligner le rôle *catalytique* de l'Idée esthétique :

Quand on subsume sous un concept une représentation de l'imagination qui appartient à sa présentation, mais qui, par elle-même, fournit l'occasion de penser bien davantage que ce qui se peut jamais comprendre dans un concept déterminé, et par conséquent élargit esthétiquement le concept lui-même de manière illimitée, l'imagination est alors créatrice, et elle met en mouvement le pouvoir des Idées intellectuelles (la raison), et cela d'une manière qui lui permet, à propos d'une représentation, de penser bien plus (ce qui, certes, appartient au concept de l'objet) que ce qui en elle peut être appréhendé et rendu clair.¹³⁸

Lorsqu'elle engendre des Idées esthétiques, l'imagination s'affranchit de l'expérience et cherche à dépasser ses propres limites. À l'instar du sublime, l'imagination s'élargit en direction des Idées de la raison, mais sans se confronter à sa propre insuffisance. Au contraire, elle prend pleinement conscience de son pouvoir, si bien qu'aucun concept de l'entendement ne peut s'y rapporter, bien que ses créations restent des intuitions. Cette capacité créatrice de l'imagination du Génie demeure un talent, un don naturel, puisqu'elle résulte d'une *configuration particulière des facultés*, et plus particulièrement de l'entendement et de l'imagination.

¹³⁵ *Idem*, p. 301.

¹³⁶ G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., pp. 94-95.

¹³⁷ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 301.

¹³⁸ *Idem*, p. 303.

Il apparaît donc clairement que les Idées esthétiques et les Idées intellectuelles sont d'une certaine manière complémentaires, mais en aucun cas identiques, ou assimilables les unes aux autres. Plus encore, comme le dit Kant :

En un mot : l'Idée esthétique est une représentation de l'imagination, associée à un concept donné, qui, dans **le libre usage** de celle-ci, est liée à une telle diversité de représentations partielles que **nulle expression désignant un concept déterminé ne peut être trouvée pour elle**, et qui, en ce sens, **permet de penser**, par rapport à un concept, **une vaste dimension supplémentaire d'indicible** dont le sentiment anime le pouvoir de connaître et vient introduire de l'esprit dans la simple lettre du langage. **Ainsi, les facultés de l'âme dont la réunion (selon une certaine relation) constitue le génie sont-elles l'imagination et l'entendement.**¹³⁹

La définition du Génie chez Kant s'étoffe de plus en plus, le Génie s'avère être une complexe interaction entre l'entendement et l'imagination. C'est à l'occasion d'une « heureuse relation »¹⁴⁰ lorsque l'imagination, libérée de la contrainte du concept, fournit à l'entendement « une matière au contenu riche et non développé [...] qu'il applique non pas tant objectivement à la connaissance que, subjectivement, pour animer les facultés de connaître »¹⁴¹ que surgit le Génie. Cette « heureuse relation » entre facultés ne s'acquiert pas, ne s'apprend pas : rappelons-nous que le génie est un don naturel. Il se dévoile sous deux facettes, d'une part la découverte d'Idées esthétiques pour un concept donné et d'autre part la capacité d'expression adéquate de ces Idées sous une forme universellement communicable, à savoir le *Geist*¹⁴².

En définitive, la distinction que Kant établit entre Idées esthétiques et Idées de la raison reste fondamentale : les premières relèvent de l'imagination libre, les secondes de la raison pure. Pourtant, la lecture deleuzienne, en brouillant cette distinction, vise moins une confusion qu'un déplacement : en identifiant les Idées esthétiques à une modalité sensible des Idées de la raison, Deleuze inscrit le génie dans une fonction structurante du système transcendantal. Le génie n'est alors plus un sujet empirique mais un principe productif, un opérateur qui fournit, non plus au hasard comme la nature, mais de manière systématique, des matériaux répondant aux Idées de la raison. Il y a ici un basculement : le génie ne produit pas seulement du beau par l'accord entre imagination et entendement, mais il crée une autre nature, inadéquate aux concepts, et donc à la mesure de la démesure de la raison (ce qui rapproche son activité de l'expérience du sublime). Cela crée une tension dans la lecture deleuzienne : faut-il comprendre que le génie, tel que Kant le conçoit, libère l'imagination de toute subordination à l'entendement (ce qui rapprocherait son activité de l'expérience du sublime) ou bien qu'il parvient malgré tout

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² *Idem.*

à accorder cette imagination créatrice à l'entendement, rendant possible une forme de communicabilité esthétique propre au beau ? Si l'accord fonde le beau, la libération prépare le sublime. Il semble alors que le goût, chez Kant, intervient comme force de régulation, venant « rogner durement les ailes »¹⁴³ du génie pour assurer la communicabilité de l'œuvre. Ainsi, le génie kantien est à la fois excès et structure, création libre et forme partageable, quand chez Deleuze, il devient surtout excès – un délire structuré, certes, mais délire en réponse à celui de la raison. C'est précisément dans cette tension, entre inspiration inconditionnée et forme communicable, entre imagination libérée et entendement structurant, que se joue toute la complexité – et la richesse – de la figure du génie dans l'esthétique kantienne relue par Deleuze.

Le Génie génétique

Toujours dans une volonté de « suivre » Kant à travers son texte, comme lui, rassemblons maintenant ce que nous avons appris du Génie :

- Le Génie se rapporte à l'art et non aux sciences, car, dans les sciences, les règles préexistent et déterminent la méthode. Le Génie fait émerger la règle de sa production même, et, qui plus est, est incapable d'en expliquer la naissance.
- L'œuvre d'art étant une production humaine, elle suppose une certaine fin et donc un concept à l'origine de cette fin, l'entendement a donc un rôle à jouer. En outre, c'est par un travail de la matière que ce concept se verra représenté, l'imagination, en fournissant la matière, joue donc également un rôle. *Le Génie met en rapport imagination et entendement.*
- Le Génie consiste en l'expression d'*Idées esthétiques*, à savoir des « intuitions sans concept », des présentations d'intuitions qui ne coïncident jamais totalement avec des concepts. Ces *Idées esthétiques*, en débordant le concept, permettent l'émancipation de l'imagination créatrice et par-là une mise en relation avec les Idées intellectuelles. C'est pourquoi ces *Idées* « donne[nt] beaucoup à penser »¹⁴⁴. Relue par Deleuze, si l'Idée esthétique est une intuition sans concept, elle ne s'arrête pas là : elle devient le point de surgissement d'un autre régime phénoménal, où la sensibilité excède la perception commune, et où la pensée s'exerce sans se réduire au concept. Ce pouvoir de production d'un « autre monde », déjà évoqué plus haut, trouve ici sa fonction précise : donner une matière à l'imagination, qui ne soit plus simplement l'imitation ou la combinaison du donné, mais sa réinvention radicale. La créativité du génie ne se limite donc pas à faire émerger

¹⁴³ *Idem*, p. 306.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 300.

des Idées dans l'œuvre, mais elle rend ces Idées visibles, audibles, perceptibles. Elle les incarne dans une matière qui ne renvoie plus seulement à la nature existante, mais qui ouvre à une autre nature. C'est pourquoi, à travers l'Idée esthétique, le génie kantien tel qu'il est relu par Deleuze se révèle moins comme un interprète que comme un inventeur de monde, un créateur de phénomènes qui portent en eux l'empreinte de l'esprit tout autant que celle de la sensation.

- Ce « libre accord »¹⁴⁵ entre entendement et imagination dans le Génie présuppose une certaine « proportion et une disposition »¹⁴⁶ innée de ces facultés. Une proportion et une disposition des facultés « que peut seule produire la nature du sujet. »¹⁴⁷

À la lumière de ce bref résumé, Kant nous propose donc une dernière définition du Génie, à savoir :

[L]e génie est l'originalité exemplaire des dons naturels d'un sujet dans le *libre* usage de ses pouvoirs de connaître.¹⁴⁸

Nous avions entamé cette étude du Génie avec une question directrice : comment expliquer la genèse du libre accord des facultés à l'origine du sentiment esthétique dans le beau artistique ? Rappelons-nous que le libre jeu des facultés, à l'occasion du beau naturel, était directement engendré par l'absence de concept, ce qui dans le cas de l'art – où un concept à l'origine d'une fin est essentiel à l'œuvre – posait un problème de genèse dans l'esthétique kantienne. Comment le Génie vient-il répondre à ce problème ? Dans ses multiples définitions du Génie, en raffinant de plus en plus sa conception du Génie, Kant en est venu à nous montrer que le Génie implique une certaine disposition particulière – un libre accord – des facultés de l'entendement et de l'imagination, *mais aussi* une capacité de présentation, d'expression d'Idées esthétiques que Kant nomme le *Geist*. Cette disposition particulière des facultés du Génie le rend à même d'exprimer les Idées esthétiques, elle le rend capable de donner une *forme* universellement communicable à cette riche *matière* que son imagination lui procure. De cette expression d'Idées esthétiques (*Geist*) sous une forme universellement communicable (goût), Kant nous dit qu'elle vivifie les pouvoirs de l'esprit, à savoir qu'elle est en mesure d'engendrer chez le spectateur ce fameux libre jeu entre entendement et imagination ; ce libre jeu lui-même à l'origine du sentiment esthétique. Comment ces Idées esthétiques sont-elles en mesure

¹⁴⁵ *Idem*, p. 304.

¹⁴⁶ *Idem*.

¹⁴⁷ *Idem*.

¹⁴⁸ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 304. (« die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauche seiner Erkenntnisvermögen. »)

d'engendrer ce libre jeu des facultés ? Selon Deleuze, c'est parce que ces Idées, en tant qu'intuitions sans concept, excèdent le concept et, d'une part, placent l'imagination devant sa soudaine liberté et, d'autre part, élargissent l'entendement. Aussi, comme le résume Deleuze :

Le Génie « anime », « vivifie ». Principe métä-esthétique, il rend possible, il engendre l'accord esthétique de l'imagination et de l'entendement. Il engendre chacune des facultés dans cet accord, l'imagination comme libre, l'entendement comme illimité. La théorie du Génie vient donc combler le fossé qui s'était creusé entre le beau dans la nature et le beau dans l'art, du point de vue métä-esthétique. Le Génie donne un principe génétique aux facultés par rapport à l'œuvre d'art.¹⁴⁹

Une fois de plus, Deleuze propose une lecture singulière : selon lui, le Génie engendre l'imagination comme libre et l'entendement comme illimité. Il faut ici souligner avec force que cette formulation n'est pas kantienne, mais deleuzienne : jamais Kant ne dirait que le génie libère l'imagination ni qu'il rend l'entendement illimité. Notons tout de même que Deleuze relativise ensuite son propos. Ainsi, il se demande « comment la genèse peut-elle avoir une portée universelle, puisqu'elle a pour règle la singularité du génie ? »¹⁵⁰. Ce à quoi Deleuze va nous répondre que cette difficulté se dissipe si l'on admet que l'activité du génie est double. D'une part, il crée, c'est-à-dire qu'il donne forme à une matière nouvelle par une imagination créatrice libre, capable de produire une « autre nature » en adéquation avec des Idées esthétiques. D'autre part, il façonne cette matière : c'est-à-dire que l'artiste ajuste son imagination à l'entendement, de sorte que l'œuvre prenne une forme susceptible d'être jugée par le goût. Ce qui demeure inimitable, selon Deleuze, c'est cette première opération : la création brute. En revanche, l'aspect formel de l'œuvre peut inspirer et devenir exemplaire. C'est ainsi que le goût, dans le public ou chez les disciples, prend le relais : il permet de prolonger la portée du génie initial, en maintenant vivante l'harmonie entre imagination et entendement. Le génie, bien que singulier, peut donc initier un processus universel, car, par le goût, ses créations acquièrent une clarté et une consistance qui les rendent communicables, transmissibles, et aptes à nourrir une culture en devenir¹⁵¹.

Comme nous venons de le voir, le Génie parvient donc à « clôturer » l'esthétique kantienne en lui assurant une cohérence. Il vient répondre à la question du sentiment esthétique dans l'art et, par-là vient colmater une brèche que Kant avait introduite en scindant la beauté en deux domaines distincts : beauté naturelle et beauté artistique. En outre, la discussion sur le Génie chez Kant nous expose la troisième genèse de l'accord des facultés après celle du sublime

¹⁴⁹ G. Deleuze, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., p. 95.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 96.

¹⁵¹ *Idem*, pp. 96-97.

(accord discordant de l'imagination et de la raison) et celle du beau naturel (intérêt rationnel pris au beau). Le Génie se trouve être le *nexus* entre forme et matière, c'est par sa capacité de mise en forme (universellement communicable) et de présentation d'une riche matière (Idées esthétiques) qu'il doit à sa singularité propre que le Génie est ainsi capable d'engendrer le libre jeu des facultés chez le spectateur. Le Génie kantien, principe méta-esthétique, vient donc assumer le rôle génétique dans le beau artistique. En tant que principe méta-esthétique, le Génie kantien articule la richesse imaginative (Idées esthétiques) et la communicabilité formelle (goût), en maintenant un équilibre subtil entre originalité créatrice et exemplarité. Il apparaît alors comme le garant d'une continuité possible entre nature et art, sensibilité et forme, imagination et entendement.

Cependant, en suivant le fil deleuzien que nous avons tiré tout au long de cette étude, force est de constater que cette clôture kantienne est, chez Deleuze, immédiatement dynamitée de l'intérieur. Si Deleuze suit rigoureusement le développement de Kant dans la *Critique de la force de jugement*, c'est pour mieux le déborder, le déplacer, le reconfigurer. Dans sa lecture, le génie ne se contente plus d'exprimer des Idées esthétiques dans une forme communicable : il devient le lieu même d'une genèse radicale, où la matière prime sur la forme, la création sur la représentation, l'illimité sur l'accord, le difforme sur la forme. Là où Kant cherche à réguler l'imagination par le goût, Deleuze fait du débordement de l'imagination (sa capacité à forger une autre nature, à délivrer avec la raison) la force productive par excellence.

Autrement dit, tout se passe comme si, dans la lecture deleuzienne, le génie cessait d'être un principe de cohérence esthétique pour devenir un moteur d'invention sensible, inaugurant une esthétique non plus du beau, mais de la matière, de la sensation, de l'irreprésentable. Cette inflexion, à la fois subtile et décisive, marque un véritable tournant. Une esthétique nouvelle se profile, non plus structurée par les formes exemplaires et le goût, mais animée par le délire des facultés, l'exubérance de la matière, et le surgissement de mondes sensibles inédits. Ainsi, ce que Deleuze découvre dans le texte kantien, c'est moins une doctrine du Génie que le germe d'une esthétique encore à venir : une esthétique du génie affranchie de Kant, une métä-esthétique. C'est précisément cette nouvelle configuration du génie, désormais propre à Deleuze, qu'il nous faut maintenant explorer. Une configuration qui, tout en s'enracinant dans la lecture de Kant, s'en détache progressivement, pour donner lieu à une pensée de la création pure, de la différence expressive, et de l'acte artistique comme événement de pensée. C'est à cette esthétique du génie deleuzienne que nous consacrons maintenant la suite de notre travail.

Le Génie chez Deleuze

Un déplacement conceptuel : du sujet créateur aux forces impersonnelles

La création comme résolution de problèmes

La déception est un moment fondamental de la recherche ou de l'apprentissage : dans chaque domaine de signes, nous sommes déçus quand l'objet ne nous donne pas le secret que nous attendions.¹⁵²

Deleuze ne développe pas de théorie unifiée du génie, à la manière de Kant. Le terme apparaît ponctuellement dans ses textes, sans faire l'objet d'un traitement systématique. Néanmoins, on peut distinguer plusieurs usages significatifs. Le premier, relativement classique, désigne une singularité remarquable – comme dans *Proust et les signes* ou *Francis Bacon*, où Deleuze évoque le « génie de » certains artistes¹⁵³. Un second usage, plus conceptuel, réactive la définition kantienne du génie comme producteur de règles sans le savoir, mais en la désubjectivant : dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, le créateur trace un plan dans le chaos, capte des percepts et des affects, sans relever d'une intention consciente ou d'une personnalité exceptionnelle. Enfin, Deleuze hérite de Nietzsche une critique du génie romantique : le génie n'est plus une essence ni un sujet, mais un effet de forces, un point d'intensité dans un champ impersonnel¹⁵⁴. Plutôt qu'une théorie du génie, Deleuze propose ainsi une pensée de la création libérée du sujet. Le génie devient une fonction transitoire d'agencement ou de capture, non la propriété d'un individu. Cette logique traverse toute son œuvre, où la création, plutôt que le créateur, constitue l'enjeu philosophique central.

C'est précisément ce que met en lumière la lecture deleuzienne de la *Critique de la faculté de juger* de Kant, notamment dans l'article de 1963, « L'Idée de genèse dans l'esthétique de Kant ». La notion de genèse y est, comme nous l'avons vu, centrale : elle permet à Deleuze de déplacer les thèses kantiennes vers un questionnement qui ne reconduit pas le modèle d'un sujet créateur, mais tente de penser la création en deçà de toute subjectivité constituée, dans son rapport original à la matière, à l'Idée, et surtout à la sensation. Ce geste marque un point d'ancre fondamental pour la compréhension du projet deleuzien : il ne s'agit plus de

¹⁵² G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 39.

¹⁵³ Par exemple, « le génie de Cézanne » (G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 (1981), p. 58).

¹⁵⁴ Cf. *infra*, p. 10.

concevoir la création comme expression d'un sujet, mais comme production d'un plan d'immanence où s'organisent des forces, des percepts, des intensités – autant d'éléments qui précèdent et débordent le sujet. Dans cette perspective, on comprend pourquoi la figure du génie ne peut être comprise chez Deleuze comme l'exceptionnalité d'un individu, mais comme un effet d'agencement, un opérateur dans un processus de genèse. C'est dans ce cadre que prend sens la thèse de J. Van Der Wielen, selon laquelle Deleuze, tout en critiquant les catégories classiques du sujet, « n'abandonne ou ne liquide pas pour autant la notion, se préoccupant plutôt de l'approfondir, notamment en articulant les conditions de sa genèse, et d'évaluer ses implications et sa légitimité »¹⁵⁵. La création – et non le créateur – devient dès lors le véritable point focal.

À cette problématique vient s'ajouter une question classique de l'histoire de la philosophie : celle de l'unité d'une œuvre. Peut-on parler d'une esthétique deleuzienne ? Une telle désignation risquerait de figer une pensée profondément mouvante, d'autant que le terme même d'« esthétique » est chez Deleuze peu mobilisé et toujours problématisé. Il ne s'agit donc pas ici de reconstituer une théorie de l'art cohérente au sens traditionnel, mais d'en déplacer le cadre. Plutôt que d'esthétique, c'est de *méta-esthétique* qu'il faut parler : ce que l'article de 1963 esquisse déjà, en proposant une généalogie des rapports entre facultés, devient chez Deleuze une interrogation sur les conditions de possibilité de la pensée sensible, sur les régimes d'expérience, de sensation – surtout de sensation – et de création que l'art rend possibles. L'attention aux matières (couleurs, sons, textures) déplace le centre de gravité hors du jugement esthétique vers la donation même du sensible, vers ce que l'art fait surgir avant toute forme stabilisée ou toute reconnaissance conceptuelle.

Il ne s'agit donc pas de répertorier des thèses éparses sur l'art, mais de faire apparaître une cohérence plus souterraine : celle d'une réflexion sur ce que signifie penser l'art au niveau même de ses conditions de manifestation, c'est-à-dire comme un agencement de forces, de percepts et d'affects. Ce passage de l'esthétique à la méta-esthétique, loin d'être un simple glissement terminologique, permet d'approcher plus justement la pensée deleuzienne, en respectant à la fois son hétérogénéité apparente et la logique interne de ses déplacements conceptuels.

¹⁵⁵ J. Van Der Wielen, *Empirisme transcendantal et subjectivité : la notion de sujet dans les monographies de Deleuze sur Hume, Kant, Nietzsche et Bergson*, op. cit., p. 18.

Quarante années durant, au travers de la multiplicité de ses œuvres, une idée se répète chez Deleuze tout en différant : il développe une éthique de la création, une *poïétique*. Au sein de cette *poïétique*, la place du « créateur » est évidemment centrale et suffit à elle seule à justifier ce travail. Afin de reconstruire et d'exposer cette figure, nous entreprendrons une généalogie qui nous amènera d'abord à définir et expliciter le projet de l'empirisme transcendental de Deleuze. Nous verrons que c'est précisément dans l'analyse que Deleuze fait de la troisième *Critique* qu'il trouve le mécanisme facultaire capable de rendre opérant son empirisme transcendental. Ensuite, nous nous pencherons sur la nouvelle image de la pensée qui conditionne l'empirisme transcendental – une nouvelle image de la pensée dont la genèse se trouve à la fois dans *Proust et les signes*, mais aussi dans *Nietzsche et la philosophie*, et qui trouve sa formulation la plus aboutie dans *Différence et répétition*. Cette nouvelle image de la pensée nous permettra une compréhension plus claire de certains aspects centraux de la philosophie deleuzienne de la création. Et enfin, nous illustrerons cette dernière à travers la figure paradigmique de Francis Bacon.

Nous ne mènerons pas cette exploration de la pensée deleuzienne seuls : Kant nous accompagnera comme une figure d'interlocuteur permanent, bien plus que comme une simple référence historique. S'il est vrai que Deleuze lui confère parfois le rôle de « personnage conceptuel »¹⁵⁶, il nous semble plus juste, dans le cadre de cette recherche, de reconnaître Kant comme l'un des fondements du geste critique que Deleuze ne cesse d'interroger et de réinventer. C'est que Kant ne se contente pas d'apparaître ponctuellement dans l'œuvre deleuzienne : il constitue un véritable centre de gravité, un point d'ancrage à partir duquel Deleuze va déplacer les enjeux traditionnels de l'esthétique. En particulier, c'est à travers une lecture singulière de la troisième *Critique* que Deleuze ouvre la voie à une métä-esthétique, non plus fondée sur la forme et la finalité, mais sur les forces de la matière sensible et les conditions immanentes de la création artistique. Ainsi, les retours à Kant ne valent pas seulement comme contraste ou comme arrière-plan conceptuel ; ils forment une structure dialogique interne à la pensée deleuzienne. Et s'il y a bien un « personnage conceptuel » ici, ce n'est pas un simple protagoniste abstrait : c'est le Kant critique, celui qui rend possible, par sa propre rigueur, l'émergence d'un espace de pensée nouveau, où la création n'est plus le privilège d'un sujet transcendant, mais le fruit d'une genèse immanente.

¹⁵⁶ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu 'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 74.

L'empirisme transcendantal et la critique des facultés données

D'une certaine manière, on pourrait soutenir que la philosophie de Deleuze se déploie aussi bien avec Kant que contre Kant. En effet, d'une part il considère que « Kant est le premier philosophe qui ait compris la critique comme devant être totale et positive en tant que critique : totale parce que “rien ne doit y échapper” ; positive, affirmative, parce qu'elle ne restreint pas la puissance de connaître sans libérer d'autres puissances jusque-là négligées. »¹⁵⁷ Et d'autre part, il estime que Kant a « confondu la positivité de la critique avec une humble reconnaissance des droits du critiqué. »¹⁵⁸ Ce dont Deleuze conclut que l'« [o]n n'a jamais vu de critique totale plus conciliante, ni de critique plus respectueux. »¹⁵⁹ Afin d'éclairer et de reconstruire au mieux l'empirisme transcendantal de Deleuze, il nous faut voir en quoi ce projet diffère et se construit à partir et contre la philosophie transcendantale de Kant¹⁶⁰.

Maïmon, Kant et la genèse des facultés

Comme nous l'avons déjà brièvement aperçu dans la première partie de ce travail¹⁶¹, Deleuze reprend à son compte l'exigence maïmonienne, c'est-à-dire qu'une véritable philosophie transcendantale se doit d'ancrer ses fondements *dans les conditions concrètes qui engendrent effectivement l'expérience et les phénomènes*, plutôt que de s'en remettre à de purs principes abstraits n'offrant qu'une *possibilité formelle* de leur émergence. Chez Kant, le transcendantal désigne le champ même des conditions de possibilité de l'expérience. Il ne se limite pas à encadrer empiriquement ce qui est donné, mais renvoie à ce principe fondamental selon lequel toute expérience doit se soumettre, en amont, aux catégories de l'entendement pur *a priori*. Le transcendantal kantien se définit ainsi comme l'horizon des conditions qui rendent l'expérience possible – non seulement celle des objets effectivement donnés, mais également celle de tout ce qui pourrait être pensé comme tel, même s'il ne l'est pas. Il s'étend donc *au-delà de l'empirique*, englobant aussi bien les vérités scientifiques que les fictions, les illusions que les récits imaginaires¹⁶². Comme le souligne Deleuze, la condition de possibilité de

¹⁵⁷ G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Puf, 2014 (1962), p. 138.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 139.

¹⁵⁹ *Idem*.

¹⁶⁰ Cette partie du travail est grandement tributaire du précieux travail de S. Llères, *Lire Différence et Répétition de Gilles Deleuze*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2025. Cette lecture a eu le mérite de rendre bien plus explicites certains passages arides de *Différence et répétition*.

¹⁶¹ Cf. *infra*, p. 20.

¹⁶² « Le transcendantal est donc bien le champ des conditions de l'expérience possible, ce qui signifie qu'il s'applique aux objets donnés dans l'expérience, mais aussi à ceux qui ne le sont pas. C'est le plan des conditions des affirmations vraies comme des fausses, des conditions de la connaissance scientifique comme des récits imaginaires, des erreurs ou des affabulations, ce que Deleuze résume en une formule : la condition de l'expérience

l'expérience déborde toujours ce qu'elle permet : elle est trop vaste pour ce à quoi elle s'applique. Ainsi, Deleuze nous dit :

Les concepts élémentaires de la représentation sont les catégories définies comme conditions de l'expérience possible. Mais celles-ci sont trop générales, trop larges pour le réel. Le filet est si lâche que les plus gros poissons passent au travers. Il n'est pas étonnant, dès lors, que l'esthétique se scinde en deux domaines irréductibles, celui de la théorie du sensible qui ne retient du réel que sa conformité à l'expérience possible, et celui de la théorie du beau qui, recueille la réalité du réel en tant qu'elle se réfléchit d'autre part. Tout change lorsque nous déterminons des conditions de l'expérience réelle, qui ne sont pas plus larges que le conditionné, et qui diffèrent en nature des catégories : les deux sens de l'esthétique se confondent, au point que l'être du sensible se révèle dans l'œuvre d'art, en même temps que l'œuvre d'art apparaît comme expérimentation.¹⁶³

Comme l'écrit Deleuze dans ici, les catégories de la représentation, bien qu'elles rendent possible l'expérience, restent « trop larges pour le réel » : elles laissent passer ce qui, dans l'expérience, excède toute forme. Ce constat fonde *un renversement décisif* : il ne s'agit plus de penser les conditions de l'expérience possible, comme chez Kant, mais celles de l'expérience réelle. Dès lors, l'art prend chez Deleuze une place centrale : il n'est plus l'objet d'un jugement esthétique fondé sur un plaisir désintéressé, mais devient un acte de création, une expérimentation à même de faire surgir « l'être du sensible ». L'œuvre d'art, selon Deleuze, révèle ce que les formes transcendantales ne peuvent capter : des intensités, des percepts, des forces. Elle ne se contente pas de représenter, *elle génère*. Dans ce cadre, le génie n'est plus une individualité exceptionnelle, mais une fonction d'agencement qui permet à des forces impersonnelles de se cristalliser. La création devient ainsi un opérateur ontologique, et non l'expression d'un sujet.

Ainsi, nous constatons que, selon Deleuze, en aucun cas l'expérience possible ne peut conditionner l'expérience réelle. Le lien entre le possible et le réel ne va pas du premier vers le second, mais bien en sens inverse : dans sa formulation bergsonienne, « le possible n'est que le réel avec, en plus, un acte de l'esprit qui en rejette l'image dans le passé une fois qu'il s'est produit »¹⁶⁴. Le possible ne précède donc pas le réel, il en est la réplique après-coup, une version neutralisée : un décalque. Pour Deleuze, cette logique s'applique aux conditions de l'expérience dite « possible » : loin d'être le sol originaire à partir duquel l'expérience advient, les conditions de l'expérience possible apparaissent plutôt comme une abstraction seconde, c'est-à-dire le donné empirique lui-même auquel s'ajoute un acte de l'esprit qui lui ôte son existence effective.

possible est trop large pour ce à quoi elle s'applique. » (S. Llères, *Lire Différence et Répétition de Gilles Deleuze*, *op. cit.*, p. 113).

¹⁶³ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, pp. 93-94. (Je souligne).

¹⁶⁴ H. Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Paris, Puf, 2003 (1934), p. 111.

Ce que l'on présente comme la condition se révèle alors n'être qu'une image dérivée de ce qu'elle prétend précéder : une ombre du réel. C'est pourquoi Deleuze nous dit qu'« il faut chercher les conditions, non plus de l'expérience possible, mais de l'expérience réelle »¹⁶⁵.

Comme on le constate ici, la recherche des conditions de l'expérience s'expose à une certaine circularité : comment découvrir des conditions de l'expérience qui ne seraient pas le simple décalque de l'expérience réelle ? Comment faire émerger un fondement qui ne serait pas à l'image du fondé ? En effet, le projet deleuzien se veut transcendental, il ne peut donc *de facto* pas abandonner l'idée de la recherche d'un fondement de l'expérience – fondement de l'expérience qui, lui-même, ne peut pas, ne doit pas, être à l'image de ce qu'il fonde, et ce, comme nous l'avons vu, afin d'éviter l'écueil kantien.

La solution, c'est chez « [s]on maître »¹⁶⁶, Jean-Paul Sartre, que Deleuze va d'une certaine manière la trouver, et plus précisément dans son ouvrage de 1936, *La Transcendance de l'ego*¹⁶⁷. Cet ouvrage, décisif pour Deleuze, fait émerger l'idée d'un champ transcendental sans sujet : une rupture radicale avec le *cogito* cartésien, où la conscience n'est plus un pôle fondateur, mais un flux anonyme traversé par des vécus. Ce champ impersonnel, où « il y a de la fatigue » plutôt que « je suis fatigué », ouvre la voie à une pensée non subjectiviste de l'expérience¹⁶⁸. Pour Deleuze, ce déplacement est fondamental : il permet de concevoir la création non comme le fruit d'un sujet autonome ou inspiré, mais comme l'émergence de forces, de matières, d'affects. Cependant, Sartre demeure phénoménologue : même sans sujet, il conserve l'idée d'une donation phénoménale. Les vécus impersonnels apparaissent dans un champ structuré par des conditions de manifestation¹⁶⁹. C'est ce point que Deleuze radicalise. Dans l'empirisme transcendental qu'il développe, il ne s'agit plus seulement de décrire des vécus, mais de penser le *mode de connaissance* propre à ce champ de forces. Ce mode n'est pas

¹⁶⁵ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, op.cit., p. 95.

¹⁶⁶ G. Deleuze, *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., p. 109.

¹⁶⁷ J-P. Sartre, *La transcendance de l'ego*, Paris, Vrin, 1965 (1936).

¹⁶⁸ « Grand principe : les choses ne m'ont pas attendu pour avoir leur signification. Ou du moins, ce qui au point de vue descriptif revient au même, je n'ai pas conscience qu'elles m'ont attendu. La signification s'inscrit objectivement dans la chose : **il y a du fatigant**, par exemple, et c'est tout. Ce gros soleil rond, cette route qui monte, cette fatigue au creux des reins. **Moi je n'y suis pour rien. Ce n'est pas moi qui suis fatigué.** Moi je n'invente rien, je ne projette rien, je ne fais rien venir au monde, je ne suis rien, pas même un néant, surtout pas : rien qu'une expression. Je n'accroche pas sur les choses mes petites significations. L'objet n'a pas une signification, il est sa signification : du fatigant. » (G. Deleuze, *Poésie 45*, n° 28, oct.-nov. 1945, p. 28-39 pour l'édition originale. La présente citation est issue de G. Deleuze, *Lettres et autres textes*, Paris, Minuit, 2015, édition électronique, pp. 250-251).

¹⁶⁹ « Tout se passe comme si nous vivions dans un monde où les objets, outre leurs qualités de chaleur, d'odeur, de forme, etc., avaient celles de repoussant, d'attirant, de charmant, d'utilité, etc., etc. , et comme si ces qualités étaient des forces qui exerçaient sur nous certaines actions. » (J-P. Sartre, *La transcendance de l'ego*, Paris, op. cit., pp. 41-42).

représentationnel, mais génétique : *connaître les forces, ce n'est pas les contempler, c'est les expérimenter*. Ainsi, l'accès à la matière sensible ne passe pas par une intuition consciente ou une saisie phénoménale, mais par une capture intensive, c'est-à-dire une opération où le sensible ne se donne pas sous la forme d'un objet perçu, mais comme une intensité traversant un corps ou une pensée. C'est dans ce cadre que Deleuze peut articuler une conception matérialiste du génie : non pas un sujet qui crée, mais un point de passage par lequel se font et se déforment les formes, où les forces deviennent visibles, sensibles, pensables, *dans et par* l'œuvre. C'est à ce niveau que s'opère le raccord avec la métä-esthétique deleuzienne : une esthétique qui ne se déploie plus autour des formes, mais autour de la matière sensible et des puissances de sensation. Le génie deleuzien, s'il faut encore employer ce terme, n'est plus un sujet créateur, mais un vecteur traversé par l'immanence d'un plan où se constituent les percepts, les affects et les concepts.

Le simulacre : vers une pensée de la différence pure

Là où Kant avait établi le transcendantal comme un ensemble de conditions *a priori* structurant l'expérience, Deleuze décuple cette structure de son assise anthropomorphique. Il vide le transcendantal du sujet et le livre à l'anonymat d'un champ impersonnel, préindividuel, intensif. Ce champ n'est ni forme ni matière, ni représentation ni donné. Il est différence pure, traversé de singularités, de forces et de flux qui n'ont pas encore été capturés par l'identité : un réservoir de potentialités. *Ce ne sont pas les choses qui y sont données, mais les conditions de leur surgissement* : les potentialités d'apparition, les virtualités créatrices. Ce champ n'a pas de sujet, il est, selon les mots de Deleuze, peuplé de « sujets larvaires »¹⁷⁰. Il nous dit :

Des sujets peuplent le système, à la fois sujets larvaires et moi passifs. Ce sont des moi passifs, parce qu'ils se confondent avec la contemplation des couplages et résonances; des **sujets larvaires** parce qu'ils sont le support ou le patient des dynamismes.¹⁷¹

Le champ transcendantal deleuzien – qu'il nomme encore à cette époque « simulacre »¹⁷² – est un monde de vibrations, où l'être n'est pas encore assigné, mais toujours en train de devenir. Il dit :

¹⁷⁰ « Le système ne comporte que de tels sujets, car seuls ils peuvent faire le mouvement forcé, en se faisant le patient des dynamismes qui l'expriment. » (G. Deleuze, *Différence et Répétition*, *op.cit.*, p. 156).

¹⁷¹ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, *op.cit.*, p. 155. (Je souligne)

¹⁷² Deleuze abandonnera par la suite la notion de simulacre, encore trop tributaire, selon lui, d'une métaphysique platonicienne. À ce sujet, voir S. Llères, *Lire Différence et Répétition de Gilles Deleuze*, *op. cit.*, pp. 105 à 107.

S'il est vrai que la représentation a l'identité comme élément, et un semblable comme unité de mesure, **la pure présence telle qu'elle apparaît dans le simulacre a le « dispars » pour unité de mesure, c'est-à-dire toujours une différence de différence comme élément immédiat.**¹⁷³

Le champ transcendental, ou simulacre, n'est pas un fondement stable et invariable, mais une génération continue, une machine de prolifération ontologique. Il n'y a pas de loi générale, pas de forme fixe, *seulement des distributions singulières, des différences de potentialité, qui donnent naissance aux formes sans jamais s'y résorber*. Tout y est mouvement, transition, seuil, et le champ, lui-même, reste insaisissable, immanent : productif sans être produit. On constate donc que Deleuze ne détruit pas le transcendental, il le « déssubjective » : le transcendental cesse d'être le miroir du sujet. Deleuze échappe par-là au danger de la circularité du transcendental kantien en fournissant un conditionnant qui n'est plus le décalque du conditionné. Comme le résume Stéphane Llères :

[S]i transcendental il y a, il est entièrement incarné et ne se distingue pas de l'expérience vécue qu'il conditionne.¹⁷⁴

Cette formule éclaire bien le geste deleuzien : en incarnant le transcendental, Deleuze ne l'abolit pas, mais le redéfinit. Il ne s'agit plus d'un cadre extérieur à l'expérience, mais d'une dimension immanente, toujours à l'œuvre dans le vécu lui-même. Le transcendental ne se distingue plus du vécu comme forme stable, mais agit en lui comme ce qui oriente ses devenirs. C'est ici que la notion de virtuel devient décisive. Le virtuel désigne ce qui, dans l'expérience, n'est pas encore actualisé, mais qui structure les directions possibles qu'elle peut prendre. Il introduit une différence interne au vécu, une hétérogénéité qui façonne l'expérience sans jamais apparaître directement. Connaître, dès lors, ne consiste plus à identifier des formes, mais à capter des écarts, des intensités, des devenirs. L'empirisme transcendental est ainsi une pensée du virtuel : non plus des lois *a priori*, mais des forces immanentes qui donnent forme au réel en l'affectant de l'intérieur.

On constate donc que la condition de l'expérience réelle s'ajuste parfaitement à son objet dans l'acception de Deleuze, « elle se détermine en même temps qu'elle détermine »¹⁷⁵. Le champ transcendental deleuzien est donc le théâtre d'une duogenèse : genèse simultanée des conditions de l'expérience réelle *et* de l'expérience réelle, une genèse « par le milieu », une genèse transcendante.

¹⁷³ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, op.cit., p. 95. (Je souligne)

¹⁷⁴ S. Llères, *Lire Différence et Répétition de Gilles Deleuze*, op.cit., p. 118.

¹⁷⁵ *Idem.*

L'exercice transcendant comme moteur de la pensée

Cette genèse transcendantale, nous l'avons déjà brièvement rencontrée dans la première partie de ce travail lorsque Deleuze relisait la *Critique de la force de jugement*. L'article de 1963, loin d'être une simple exégèse kantienne, joue chez Deleuze un rôle véritablement fondateur : il constitue un laboratoire conceptuel à partir duquel se développent certains des axes les plus féconds de sa pensée. Jusqu'à ses derniers écrits, Deleuze exprimera d'ailleurs une profonde admiration pour la troisième *Critique*, « une œuvre déchaînée derrière laquelle ne cesseront de courir ses descendants », œuvre où « toutes les facultés de l'esprit franchissent leurs limites, ces mêmes limites que Kant avait si soigneusement fixées dans ses livres de maturité »¹⁷⁶. En cela, nous avons vu que la lecture deleuzienne de la *CFJ* n'est pas simplement un commentaire mais un point de cristallisation, où s'élabore la pensée d'une genèse des facultés, des formes et des forces qui innervent toute sa philosophie ultérieure. Elle confirme ainsi que la réflexion esthétique kantienne, dans ce qu'elle a de plus spéculatif, constitue une matrice décisive pour la constitution d'une métä-esthétique deleuzienne, attentive aux conditions présubjectives de la création. C'est dans les relectures de la troisième *Critique* que Deleuze propose, notamment dans *Différence et répétition*, que s'exprime le plus clairement la métä-esthétique ; soit une esthétique qui ne se réduit ni à une théorie du goût ni à une esthétique de la forme, mais qui s'attache à *ce qui force à penser*, dans un rapport non concilié, non représentatif entre les facultés.

En effet, rappelons-nous que Deleuze reprochait à Kant de se donner un sujet « tout fait », de présupposer une harmonie préétablie dans le fonctionnement des facultés entre elles (*sensus communis*). Ce que Deleuze va lire dans l'*Analytique du sublime*, ce n'est plus seulement une théorie du jugement spécifique, mais une structure transcendantale nouvelle, qui met en crise le *sensus communis* kantien et le modèle classique de la subjectivité. Partant de la lecture des postkantiens Maïmon et Fichte¹⁷⁷, Deleuze va trouver dans la troisième *Critique* (et plus particulièrement dans l'*analytique du Sublime*) le modèle pour sa genèse transcendantale, à savoir l'exercice transcendant d'une faculté. Une lecture attentive de *Différence et répétition* le confirme, ainsi dans une note en bas de la page 187, on peut lire ceci :

¹⁷⁶ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op.cit., p. 8.

¹⁷⁷ Comme le fait très justement remarquer J. Van Der Wielen « Deleuze renvoie pour cette interprétation de Maimon et des postkantiens aux œuvres de Gueroult *La philosophie transcendantale de Salomon Maimon et L'Évolution et la structure de la doctrine de la science chez Fichte*, ainsi qu'à *L'héritage kantien et la révolution copernicienne* de M. Vuillemin, disciple de Gueroult. » (J. Van Der Wielen, *Empirisme transcendantal et subjectivité : la notion de sujet dans les monographies de Deleuze sur Hume, Kant, Nietzsche et Bergson*, op. cit., p. 25).

Le cas de l'imagination : ce cas est le seul où KANT considère une faculté libérée de la forme d'un sens commun, **et découvre pour elle un exercice légitime véritablement « transcendant »**. En effet, l'imagination schématisante, dans la *Critique de la raison pure*, est encore sous le sens commun dit logique ; l'imagination réfléchissante, dans le jugement de beauté, est encore sous le sens commun esthétique. Mais avec le sublime, l'imagination selon Kant est forcée, contrainte d'affronter sa limite propre, son φανταστέον, son maximum qui est aussi bien l'inimaginable, l'iniforme ou le difforme dans la nature (*Critique du jugement*, § 26). Et elle transmet sa contrainte à la pensée, à son tour forcée de penser le supra-sensible, comme fondement de la nature et de la faculté de penser : **la pensée et l'imagination entrent ici dans une discordance essentielle, dans une violence réciproque qui conditionne un nouveau type d'accord** (§ 27). **Si bien que le modèle de la reconnaissance ou la forme du sens commun se trouvent en défaut dans le sublime, au profit d'une tout autre conception de la pensée** (§ 29).¹⁷⁸

Deleuze trouve, dans ce qu'il avait qualifié d'« accord discordant » dans son article de 1963, *le modèle* pour sa genèse transcendante dans *Différence et répétition*. Selon lui, « [l]a forme transcendante d'une faculté **se confond** avec son exercice disjoint, supérieur ou transcendant. »¹⁷⁹ Là où, chez Kant, l'usage transcendant d'une faculté est considéré comme illégitime, c'est-à-dire un usage où la faculté se porte au-delà de l'expérience possible et donc de ce qu'elle peut connaître ; chez Deleuze, « [t]ranscendant ne signifie pas du tout que la faculté s'adresse à des objets hors du monde, mais au contraire qu'elle saisit dans le monde ce qui la concerne exclusivement, et qui la fait naître au monde. »¹⁸⁰

Selon Deleuze, on ne peut pas interpréter l'exercice transcendant d'une faculté comme une simple extension ou une imitation de son usage empirique, les deux exercices obéissent tous deux à des logiques fondamentalement différentes. L'exercice empirique des facultés repose sur leur mise en œuvre dans le cadre de l'expérience sensible : chaque faculté y trouve sa fonction propre et collabore avec les autres selon une certaine harmonie (sens commun). En revanche, l'exercice transcendant vise des objets ou des Idées qui ne peuvent pas être saisis par les sens ni confirmés par l'expérience, il cherche à appréhender ce qui dépasse les limites de toute expérience possible (Dieu, l'âme, le monde). Cela signifie, selon Deleuze, que l'usage transcendant d'une faculté ne peut pas être évalué ou compris selon les critères empiriques habituels. L'usage transcendant échappe donc à cette logique de collaboration et d'harmonie entre les facultés dans le champ du donné empirique, parce qu'il prétend accéder à ce qui est au-delà de ce donné. C'est pourquoi le sens commun, qui préside à l'usage empirique des facultés, ne peut en aucun cas servir de modèle pour juger de la validité ou de la légitimité de leur usage transcendant. Ainsi que Deleuze le dit :

¹⁷⁸ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, op.cit., p. 187.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 186. (Je souligne)

¹⁸⁰ *Idem*.

Si l'exercice transcendant ne doit pas être décalqué sur l'exercice empirique, c'est précisément parce qu'il appréhende ce qui ne peut pas être saisi du point de vue d'un sens commun, lequel mesure l'usage empirique de toutes les facultés d'après ce qui revient à chacune sous la forme de leur collaboration. C'est pourquoi le transcendental pour son compte est justiciable d'un empirisme supérieur, seul capable d'en explorer le domaine et les régions, puisque, contrairement à ce que croyait Kant, il ne peut pas être induit des formes empiriques ordinaires telles qu'elles apparaissent sous la détermination du sens commun.¹⁸¹

C'est donc dans l'exercice transcendant d'une faculté qu'a lieu la genèse transcendante. Ce n'est donc que portée à son extrême limite, au-delà de sa propre limite, ce n'est donc qu'en se débordant elle-même qu'une faculté génère les conditions de possibilité de l'objet et l'objet lui-même : genèse par le milieu. Cette genèse transcendante ne produit pas un objet identifiable ou reconnaissable : elle engendre une singularité qui échappe aux formes de l'expérience ordinaire. L'exemple du sublime, chez Kant, en est l'illustration : il ne s'agit pas d'un objet de représentation, mais d'un sentiment issu de la discorde entre l'imagination et l'Idée de la raison. L'imagination, poussée à ses limites, échoue à configurer l'Idée, mais cet échec lui-même fait naître une intensité vécue, une épreuve affective du dépassement. Ce sentiment ne révèle rien d'objectif, mais signale un exercice transcendant des facultés, hors du cadre du sens commun (selon Deleuze). C'est en ce sens que Deleuze parle d'un empirisme supérieur : un mode de connaissance *non représentatif*, fondé sur l'intensité, la différence, et non sur l'identification. Le transcendental devient alors ce qui se génère par le débordement, ce qui s'éprouve sans se donner comme objet.

Nous avons vu que, chez Kant, les facultés sont réglées selon une certaine harmonie, selon une logique de coopération préétablie au service de la connaissance (sens commun). Chez Deleuze, au contraire, chaque faculté est poussée à son paroxysme, dans un mouvement violent mais créatif (chaotique), où elle répète sa propre impuissance à saisir l'objet qui l'appelle et c'est dans cette répétition, dans cette faille, que l'expérience de la pensée devient possible. C'est précisément au moment où les facultés ne peuvent plus reconnaître un objet, où elles sont débordées, que s'ouvre une véritable expérience de la pensée. Ce n'est plus la pensée qui applique des formes à un donné, mais la pensée qui se cherche elle-même, dans le vide laissé par l'absence d'objet identifiable. Ce moment de disjonction entre les facultés n'est pas une défaillance, mais une condition de l'apprentissage : penser, ici, c'est entrer dans un processus de découverte, non de reconnaissance¹⁸². Le transcendental n'est plus ce qui rend l'expérience

¹⁸¹ *Idem*.

¹⁸² « Chaque ligne d'apprentissage passe par ces deux moments : la déception fournie par une tentative d'interprétation objective, puis la tentative de remédier à cette déception par une interprétation subjective, où nous reconstruisons des ensembles associatifs. Ainsi en amour, et même en art. Il est facile de comprendre pourquoi. C'est que le signe est sans doute plus profond que l'objet qui l'émet, mais il se rattache encore à cet objet, il y est

possible de manière stable, mais ce qui fait surgir l'inexpérimentable dans l'expérience elle-même. Ainsi, Deleuze dit :

Il faut porter chaque faculté au point extrême de son dérèglement, où elle est comme la proie d'une triple violence, violence de ce qui la force à s'exercer, de ce qu'elle est forcée de saisir et qu'elle est seule à pouvoir saisir, pourtant l'insaisissable aussi (du point de vue de l'exercice empirique). Triple limite de la dernière puissance. Chaque faculté découvre alors la passion qui lui est propre, c'est-à-dire sa différence radicale et son éternelle répétition, son élément différentiel et répétiteur, comme l'engendrement instantané de son acte et l'éternel ressassement de son objet, sa manière de naître en répétant déjà. Nous demandons par exemple : qu'est-ce qui force la sensibilité à sentir ? et qu'est-ce qui ne peut être que senti ? et qui est l'insensible en même temps ?¹⁸³

Chez Deleuze, il s'agit donc de pousser chaque faculté jusqu'au point extrême où elle perd son équilibre habituel, où elle atteint une sorte de tension maximale. Parvenue à cet état limite, elle se trouve soumise à une triple contrainte : d'abord, une contrainte extérieure, celle de devoir entrer en activité, d'être sollicitée ou convoquée à fonctionner. Il y a là un écho au problème kantien de la chose en soi : ce qui force la sensibilité, ce n'est pas un contenu représentable, mais une puissance qui excède toute forme. Comme dans le sublime, ce n'est pas un objet que l'on connaît, mais quelque chose que l'on pense sans pouvoir le représenter : une tension vive, une expérience-limite¹⁸⁴. Ensuite, une contrainte interne, liée au fait qu'elle doit appréhender un objet qui lui est propre, qui ne peut être saisi que par elle seule, mais qui pourtant échappe aux conditions normales de saisie ; enfin, une contrainte limite, puisque cet objet, bien que spécifique à la faculté, reste insaisissable si l'on en reste à un point de vue empirique. Cette triple violence marque les limites extrêmes de ce que chaque faculté est capable de faire : le lieu même de sa puissance ultime, mais aussi de sa mise à l'épreuve. C'est dans cette zone critique, dans cet état limite, que la faculté découvre ce qui lui est propre, non pas au sens d'une fonction bien réglée, mais d'une passion singulière. Chaque exercice de la faculté est donc comme une genèse instantanée, *un surgissement toujours recommencé*.

Mais une question surgit alors, inévitable : qu'en est-il du génie dans ce schéma ? Si le sublime kantien sert de modèle à cette pensée d'un exercice transcendant chaotique, pourquoi Deleuze, si attentif à la troisième *Critique*, semble-t-il reléguer la figure du génie à l'arrière-

encore à moitié engainé. Et le sens du signe est sans doute plus profond que le sujet qui l'interprète, mais se rattache à ce sujet, s'incarne à moitié dans une série d'associations subjectives. Nous allons de l'un à l'autre, nous sautons de l'un à l'autre, nous comblons la déception de l'objet par une compensation du sujet. » (G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 41).

¹⁸³ G. Deleuze, *Difference et Répétition*, op.cit., p. 186.

¹⁸⁴ Sur cette lecture du sublime comme expérience d'un impensable préobjectif, voir Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime* (Galilée, 1991), et Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Imitation des modernes* (Galilée, 1986), où le sublime kantien est lu comme l'indice d'un rapport à l'infigurable, à l'iniforme, ouvrant vers une esthétique non figurative.

plan, voire l'écarte de son propre dispositif ? Cette absence est tout sauf anodine. Nous pouvons en proposer l'hypothèse suivante : le génie kantien demeure encore, malgré tout, tributaire d'un modèle de reconnaissance et d'harmonie entre les facultés. Même s'il est celui qui donne la règle à l'art, même si son activité excède les normes établies, le génie reste, chez Kant, pris dans un rapport à la nature, au goût, et donc à un *sensus communis* esthétique qui continue d'assurer une certaine finalité subjective. Il reste pris dans la sphère de la production de formes, dans une esthétique encore téléologique. Or, ce que recherche Deleuze à travers le sublime, ce n'est pas la production d'un objet ou d'une forme artistique, mais l'expérience brute d'une discorde – une genèse *sans sujet* et *sans finalité*. L'intérêt de Deleuze pour le sublime, plutôt que pour le génie, tient alors à ceci : le sublime donne accès à une violence entre les facultés, une disjonction constitutive de la pensée comme telle, tandis que le génie kantien demeure encore du côté d'une certaine économie subjective du goût et de l'œuvre. En ce sens, le génie kantien reste, malgré tout, un opérateur de reconnaissance, là où Deleuze cherche une pensée de la création qui émerge *en deçà* de toute reconnaissance.

Il n'est donc pas étonnant que Deleuze préfère penser l'acte de création à partir du sublime plutôt qu'à partir du génie. C'est dans le sublime qu'il trouve l'intuition d'un exercice *vraiment transcendant*, c'est-à-dire capable de faire émerger le nouveau à partir d'un dérèglement fondamental. Le génie, dans la mesure où il présuppose encore un sujet doté de facultés harmonisées et orientées vers la production d'un bel objet, ne peut pleinement répondre à cette exigence. Il reste trop « kantien » au sens classique, trop lié au cadre d'une esthétique encore normative. Le sublime, au contraire, fracture ce cadre et rend possible une méta-esthétique, où la pensée se constitue dans et par son propre excès.

Comme nous le constatons, Deleuze a donc trouvé, dans le mécanisme du sublime kantien, le modèle génétique capable de rendre compte de son empirisme supérieur ou transcendental. Ce modèle de l'empirisme transcendental vient répondre à l'exigence que Deleuze s'était fixée, c'est-à-dire qu'il vient résoudre l'exigence d'un transcendental qui ne serait pas un piètre décalque de l'empirique. C'est pourquoi il nous dit :

Cette incertitude quant aux résultats de la recherche, cette complexité dans l'étude du cas particulier de chaque faculté, n'ont rien de regrettable pour une doctrine en général ; l'empirisme transcendental est au contraire le seul moyen de ne pas décalquer le transcendental sur les figures de l'empirique.¹⁸⁵

¹⁸⁵ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, op.cit., p. 187.

Si Kant a profondément transformé la manière de concevoir l'exercice des facultés en proposant une articulation transcendante, il conservait toutefois l'idée d'une finalité commune des facultés : celles-ci doivent converger vers l'unité de l'expérience et de la connaissance, dans un cadre régulé et normatif (ainsi, le génie comme médiateur et pourvoyeur de règles). Tout en s'appuyant sur l'héritage kantien, Deleuze entreprend une reconstruction de ce modèle. Pour lui, il ne s'agit plus de penser les facultés comme collaborant harmonieusement dans un accord préétabli, mais plutôt comme traversées par une disjonction, une discorde créatrice. C'est en cela qu'il introduit une tout autre manière de concevoir le transcendental : Deleuze conçoit le transcendental non plus comme cadre stable de la pensée, mais comme ce qui, par la disjonction et l'hétérogène, constraint la pensée à naître là où elle ne se reconnaît pas.

C'est pourquoi il est crucial de relier ici explicitement la critique deleuzienne du sens commun à une critique de la reconnaissance : ce que Deleuze découvre dans le sublime, c'est un cas-limite où la reconnaissance échoue, où l'objet n'est pas reconnu mais forcé, excessif, insoutenable, et c'est précisément ce qui donne lieu à la pensée. Le sublime constitue donc un moment clé pour penser une contre-image de la pensée, une pensée qui ne commence pas dans l'accord, mais dans le désaccord. Ainsi, au lieu de présupposer l'identité de la pensée à elle-même, Deleuze en propose une genèse dynamique, où la pensée naît dans la rencontre avec ce qu'elle ne peut reconnaître, dans l'épreuve d'une hétérogénéité radicale entre les facultés. Cette exigence, qui prend appui sur une lecture aiguë du sublime kantien, débouche alors sur l'élaboration d'une « nouvelle image de la pensée », où l'expérience ne se donne plus dans la reconnaissance, mais dans l'épreuve de l'inconnu, dans le heurt avec ce qui constraint à penser. C'est à ce moment que le modèle du sublime devient opératoire pour toute la philosophie deleuzienne : en ce qu'il désarticule les conditions classiques de la connaissance et ouvre l'espace d'un empirisme transcendental fondé sur la différence. Cette rupture radicale ouvre à ce que Deleuze appelle une nouvelle image de la pensée : une pensée qui ne présuppose plus une bonne volonté à penser ni un terrain commun (*sensus communis*) à toutes les facultés, mais qui naît dans la violence d'un choc, d'une rencontre insensée. « La pensée ne pense que contrainte et forcée ».¹⁸⁶

¹⁸⁶ *Idem*, p. 188.

Une nouvelle image de la pensée : le génie comme opération de déterritorialisation

L'émergence d'une pensée sans présupposés

Comme nous venons de le voir, l'empirisme transcendantal repose ultimement sur une acceptation radicalement nouvelle de ce que signifie penser : penser n'est plus de l'ordre de l'exercice naturel d'une faculté (ou de l'exercice harmonieux des facultés entre elles) mais doit être l'objet d'une véritable genèse provoquée par un choc, une mise à la limite, par un facteur externe et empirique. Cette nouvelle image de la pensée nous semble traverser et conditionner absolument toute l'œuvre de Deleuze. Elle trouve ses premières énonciations dans ce que l'on pourrait qualifier d'ouvrages de « jeunesse », principalement *Nietzsche et la philosophie* (1962)¹⁸⁷ et *Proust et les signes* (1964)¹⁸⁸ ; elle trouve son exposition la plus exhaustive dans *Différence et répétition* (1968)¹⁸⁹, et ensuite se diffuse jusque dans les ouvrages de « maturité », comme *Cinéma 2 – L'image-temps* (1985)¹⁹⁰ ou encore *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991)¹⁹¹. Il s'agira donc dans cette partie d'expliciter au mieux en quoi consiste cette nouvelle image de la pensée, et ce, afin de justifier la place de l'art et de la création dans le système deleuzien, place qui n'est évidemment pas sans rapport avec la question qui nous occupe à savoir le génie chez Deleuze.

Selon Deleuze, sous couvert d'une certaine neutralité et d'une prétention à l'objectivité, la philosophie (exception faite de Nietzsche) repose sur ce qu'il qualifie de présupposés implicites, c'est-à-dire des présupposés « enveloppés dans un sentiment au lieu de l'être dans un concept »¹⁹². Selon ses mots, la philosophie repose ultimement sur une image dogmatique, orthodoxe ou morale, de la pensée¹⁹³. Cette image, ce présupposé implicite, dont la philosophie ne s'est jamais départie « se trouve dans le sens commun comme *cogitatio natura universalis*, à partir de laquelle la philosophie peut prendre son départ. »¹⁹⁴. Ou encore, comme il le résume plus simplement :

¹⁸⁷ G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., pp. 160 à 172.

¹⁸⁸ G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., pp. 103 à 110.

¹⁸⁹ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, op.cit., pp. 169 à 217.

¹⁹⁰ G. Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985.

¹⁹¹ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?, op. cit.*

¹⁹² G. Deleuze, *Différence et Répétition*, op.cit., p. 169.

¹⁹³ *Idem*, p. 172.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 171.

C'est parce que tout le monde pense naturellement, que tout le monde est censé savoir implicitement ce que veut dire penser.¹⁹⁵

Concrètement, la philosophie repose sur un postulat fondamental : penser est l'« exercice naturel d'une faculté »¹⁹⁶. Ce postulat fondamental enveloppe également une certaine affinité naturelle de la pensée avec le vrai qui se manifeste sous une double implication, à savoir que (i) la pensée est naturellement droite, naturellement à même de saisir le vrai et que (ii) cette affinité naturelle avec le vrai implique la bonne volonté du penseur.

En outre, cette image dogmatique de la pensée promeut une conception abstraite, indéterminée, du vrai. Selon Deleuze, le vrai dans l'image dogmatique de la pensée est considéré comme un universel abstrait, comme un vrai en soi. Cette conception d'un vrai en soi, d'un vrai universel et abstrait, occulte ce qu'il appelle « les forces réelles »¹⁹⁷ qui déterminent ce concept de vrai *apparemment* indéterminé, à savoir le sens et la valeur. Ainsi, il dit :

Le plus curieux dans cette image de la pensée, c'est la manière dont le vrai y est conçu comme un universel abstrait. Jamais on ne se rapporte à des forces réelles qui *font* la pensée, jamais on ne rapporte la pensée elle-même aux forces réelles qu'elle suppose *en tant que pensée*. Jamais on ne rapporte le vrai à ce qu'il presuppose. Or, il n'y a pas de vérité qui, avant d'être une vérité, ne soit l'effectuation d'un sens ou la réalisation d'une valeur. La vérité comme concept est tout à fait indéterminée. Tout dépend de la valeur et du sens de ce que nous pensons. Les vérités, nous avons toujours celles que nous méritons en fonction du sens de ce que nous concevons, de la valeur de ce que nous croyons.¹⁹⁸

S'appuyant une fois de plus sur Nietzsche, Deleuze souligne ici que la pensée ne naît jamais d'elle-même, dans une pure quête désintéressée du vrai : elle est toujours effectuée par des forces réelles, des volontés, des affects, des valeurs. Ce que nous appelons « vérité » est toujours le produit d'un certain rapport de forces. C'est précisément à ce niveau que se distingue le régime de pensée traditionnel de celui que Deleuze associe à l'opérativité du génie. Là où la philosophie dogmatique poursuit un savoir abstrait, détaché des conditions réelles de la pensée, l'art – tel qu'il est analysé dans *Proust et les signes* – engage une dimension plus fondamentale : celle d'une genèse des idées à partir de la rencontre avec des signes, des forces, des intensités¹⁹⁹. Ce processus ne relève pas d'un sujet créateur²⁰⁰, mais d'un champ d'affects et de percepts où la pensée s'arrache à l'expérience. Loin de viser l'universalité d'un concept, ce

¹⁹⁵ *Idem*.

¹⁹⁶ *Idem*.

¹⁹⁷ G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op.cit., p. 161.

¹⁹⁸ *Idem*.

¹⁹⁹ « Une œuvre d'art vaut mieux qu'un ouvrage philosophique ; car ce qui est enveloppé dans le signe est plus profond que toutes les significations explicites. » (G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 35).

²⁰⁰ « Ce n'est pas le sujet qui explique l'essence, c'est plutôt l'essence qui s'implique, s'enveloppe, s'enroule dans le sujet. Bien plus, en s'enroulant sur soi, c'est elle qui constitue la subjectivité. » (*Idem*, p. 49).

régime interprétatif capte des essences à même le sensible, à travers des agencements singuliers. Le « génie », dès lors, ne désigne pas une individualité exceptionnelle, mais une fonction de capture par laquelle la vérité émerge comme effet d'une tension entre signe et interprétation.

La critique deleuzienne de la conception abstraite de la vérité ouvre ainsi directement sur une remise en cause plus précise de l'exercice même de la pensée, tel qu'il est conçu dans la tradition philosophique. C'est à ce niveau que Deleuze identifie, au cœur de l'image dogmatique de la pensée, le rôle central du modèle de la reconnaissance, auquel il adresse une critique radicale. En effet, la pierre de touche de la critique deleuzienne de l'image dogmatique de la pensée s'instancie dans une dénonciation drastique du modèle de la reconnaissance :

Le modèle de la reconnaissance est nécessairement compris dans l'image de la pensée. Et que l'on considère le *Théétète* de Platon, les *Méditations* de Descartes, la *Critique de la raison pure*, c'est encore ce modèle qui est roi, et qui « oriente » l'analyse philosophique de ce que signifie penser.²⁰¹

Selon Deleuze, le modèle de la reconnaissance repose sur l'idée que penser consiste à identifier, à rapporter le nouveau à du déjà connu : reconnaître une forme, une essence, une identité, « [m]ais qui peut croire que le destin de la pensée s'y joue, et que nous pensions, quand nous reconnaissons ? »²⁰². Selon Deleuze, assimiler la pensée à la reconnaissance implique une présupposition de l'identité comme fondement²⁰³. Or, comme nous l'avons vu, il s'agit là d'une pensée du reflet et de la reproduction (une pensée du décalque), où l'acte de penser se réduit à confirmer les catégories établies de l'entendement. Ainsi, il dit :

En tant qu'elle vaut en droit, cette image présuppose une certaine répartition de l'empirique et du transcendental ; et c'est cette répartition qu'il faut juger, c'est-à-dire ce modèle transcendental impliqué dans l'image. Il y a bien un modèle en effet, c'est celui de la reconnaissance. [...] Simultanément la reconnaissance réclame donc un principe subjectif de la collaboration des facultés pour « tout le monde », c'est-à-dire un sens commun comme *concordia facultatum* ; et la forme d'identité de l'objet réclame, pour le philosophe, un fondement dans l'unité d'un sujet pensant dont toutes les autres facultés doivent être des modes.²⁰⁴

Comme nous l'avons précédemment vu, l'empirisme supérieur capable de fournir un principe génétique au transcendental ne peut advenir que dans une certaine discorde des facultés, dans un fonctionnement hors de tout sens commun, hors de toute harmonie entre les

²⁰¹ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, op.cit., p. 175. (Je souligne).

²⁰² *Idem*, p. 176.

²⁰³ « L'identité du concept quelconque constitue la forme du Même dans la reconnaissance. » (G. Deleuze, *Différence et Répétition*, op.cit., p. 180).

²⁰⁴ *Idem*, p. 174.

facultés²⁰⁵. Or, comme le fait remarquer Deleuze, le modèle de la reconnaissance est précisément le modèle où les facultés collaborent sous l'harmonie d'un sens commun :

La reconnaissance se définit par l'exercice concordant de toutes les facultés sur un objet supposé le même : c'est le même objet qui peut être vu, touché, rappelé : imaginé, conçu ... Ou, comme dit Descartes du morceau de cire, « c'est le même que je vois, que je touche, que j'imagine, et enfin c'est le même que j'ai toujours cru que c'était au commencement ». ²⁰⁶

On le constate, du point de vue de Deleuze, le modèle de la reconnaissance *neutralise* la possibilité même de rendre compte de la genèse transcendantale, et, par-là même, empêche la possibilité de penser, car « la pensée ne pense que contrainte et forcée »²⁰⁷.

Le dehors de la pensée : cartographier une *terra incognita*

À ce modèle, à cette image dogmatique de la pensée, Deleuze entend opposer celui d'une pensée comme résultat d'un choc, le modèle d'une pensée comme surgissement de l'imprévu qui force la pensée à penser, « [c]ar le propre du nouveau, c'est-à-dire la différence, est de solliciter dans la pensée des forces qui ne sont pas celles de la reconnaissance, ni aujourd'hui ni demain, des puissances d'un tout autre modèle, dans une *terra incognita* jamais reconnue ni reconnaissable. »²⁰⁸ Si le modèle génétique du transcendental trouve sa source dans le sublime kantien, il semblerait que l'idée deleuzienne de l'incapacité naturelle à penser de la pensée ait ses origines aussi bien chez Heidegger que chez Artaud. Ainsi que le stipule Deleuze dans *Différence et répétition* :

On se rappelle les textes profonds de Heidegger, montrant que tant que la pensée en reste au présupposé de sa bonne nature et de sa bonne volonté, sous la forme d'un sens commun, d'une *ratio*, d'une *cogitatio natura universalis*, elle ne pense rien du tout, prisonnière de l'opinion, figée dans une possibilité abstraite ... : « L'homme sait penser en tant qu'il en a la possibilité, mais ce possible ne nous garantit pas encore que nous en soyons capables » ; la pensée ne pense que contrainte et forcée, en présence de ce qui « donne à penser », de ce qui est à penser – et ce qui est à penser, c'est aussi bien l'impensable ou la non-pensée, c'est-à-dire *le fait* perpétuel que « nous ne pensons pas encore » (suivant la pure forme du temps).²⁰⁹

Il le confirmera 17 ans plus tard dans *Cinéma 2 – L'image-temps* :

[S]'il est vrai que la pensée dépend d'un choc qui la fait naître (le nerf, la moelle), elle ne peut penser qu'une seule chose, le fait que nous ne pensons pas encore, l'impuissance à penser le tout comme à se penser soi-même, pensée toujours pétrifiée, disloquée, effondrée. Un être de la pensée

²⁰⁵ « Loin de renverser la forme du sens commun, Kant l'a donc seulement multiplié. » (G. Deleuze, *Différence et Répétition*, op.cit., p. 179)

²⁰⁶ *Idem*, p. 174.

²⁰⁷ *Idem*, p. 188.

²⁰⁸ *Idem*, p. 177.

²⁰⁹ *Idem*, p. 188.

toujours à venir, c'est ce que Heidegger découvrira sous une forme universelle, mais aussi ce qu'Artaud vit comme le problème le plus singulier, son propre problème.²¹⁰

Comme nous l'avons maintenant vu à plusieurs reprises, la pensée ne commence à penser réellement que sous la violence d'un choc. Qu'est-ce qui, selon Deleuze, est à même de forcer la pensée à penser ? Quel est cet événement à même de porter les facultés dans cet état limite où elles se débordent elles-mêmes ? *Quel est le géniteur ?* Selon Deleuze, ce sont les problèmes, ou encore les *Idées*. Et c'est ici que le lien avec Kant se renoue de manière décisive, selon une logique de retour critique. Car, comme nous l'avons vu dans le texte de Deleuze sur la *Critique de la force de jugement*, c'est déjà chez Kant que se dessine cette ligne de fracture : lorsque l'imagination est confrontée à sa propre impuissance dans le sublime, lorsqu'elle se heurte à l'iniforme, au difforme, à ce qu'elle ne peut plus schématiser. Ce moment est déjà celui d'un choc, celui d'une violence intrafacultaire qui fait vaciller le cadre du sens commun. Autrement dit, le choc qui force la pensée, ce noyau fondamental de la *nouvelle image de la pensée*, trouve déjà une préfiguration dans la troisième *Critique* kantienne. Deleuze y reconnaît un moment où Kant lui-même dépasse (malgré lui) le modèle réglé de la reconnaissance. Le sublime, en désaccordant les facultés, en les portant chacune à leur extrême, introduit dans le transcendantal une instabilité radicale : un déséquilibre qui ouvre la voie non plus à la compréhension, mais à la pensée comme problème, comme énigme à jamais non résolue. C'est pourquoi on ne peut pas comprendre l'élaboration deleuzienne de la pensée sans retour constant à ce texte sur la *CFJ* : il fonctionne comme un véritable laboratoire critique, un lieu de tension où Kant, en explorant les limites de sa propre pensée, ouvre la voie à une conception tout autre du transcendantal. Le choc, l'effondrement du sens commun, la naissance problématique de la pensée, tous ces éléments s'y trouvent déjà en germe. C'est donc dans cette tension avec Kant, à la fois repris et dépassé, que la pensée selon Deleuze se constitue. Et c'est à partir de là qu'elle pourra se réinventer comme création, non pas selon le modèle du génie comme médiateur des formes, mais selon celui de l'événement problématique qui force à penser là où rien ne le garantit d'avance.

Ainsi, chez Deleuze, une distinction essentielle s'opère entre l'interrogation et le problème, ce sont deux modalités de questionnement qui engagent la pensée de manière fondamentalement différente. L'interrogation, telle que la conçoit Deleuze, demeure enfermée dans un schéma préétabli : elle contient en elle-même, de manière latente, la réponse qu'elle appelle. Autrement dit, elle fonctionne encore sous le modèle de la reconnaissance : elle ne fait que

²¹⁰ G. Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-Temps*, op. cit., p. 218.

solliciter des savoirs déjà disponibles, reconnus, préalablement institués dans un horizon de sens commun. L’interrogation ne crée pas véritablement de pensée : elle reconduit le sujet dans les cadres dogmatiques de l’opinion ou du savoir établi, sans bouleverser l’ordre existant. À l’inverse, c’est le problème, au sens deleuzien, qui constitue le véritable moteur de la pensée. Le problème ne relève pas d’un jeu formel de questions-réponses, mais d’une dynamique beaucoup plus radicale : il introduit une discontinuité, une tension, une disjonction qui force la pensée à sortir de ses repères habituels²¹¹. Ainsi, il dit :

Ce que j’appelle une pensée, ce n’est pas le contenu de la question, qui peut être abstrait et banal (où allons-nous, d’où venons-nous ?), mais c’est cette remontée formelle de la situation à une question enfouie, cette métamorphose des données.²¹²

Deleuze parle, à cet égard, d’une véritable « effraction »²¹³ dans la pensée : le problème fait irruption de manière inattendue, violente, et met en crise les mécanismes ordinaires de la reconnaissance²¹⁴. Il ne se laisse pas réduire à une réponse prévisible, et c’est précisément cette résistance à la clôture qui en fait le géniteur de la pensée ; mais c’est également cette impossibilité de clôture qui permet à Deleuze de rapprocher le problème de l’Idée kantienne. Ainsi, il nous dit :

Il arrive à Kant de dire que les Idées sont des « problèmes sans solution ». Il veut dire, non pas que les Idées sont nécessairement de faux problèmes, donc insolubles, mais au contraire que les vrais problèmes sont des Idées, et que ces Idées ne sont pas supprimées par « leurs » solutions, puisqu’elles sont la condition indispensable sans laquelle aucune solution n’existerait jamais. L’Idée n’a d’usage légitime que rapportée aux concepts de l’entendement ; mais inversement les concepts de l’entendement ne trouvent le fondement de leur plein usage expérimental (maximum) que dans la mesure où ils sont rapportés aux Idées problématiques, soit qu’ils s’organisent sur des lignes convergeant vers un *foyer* idéal hors de l’expérience, soit qu’ils se réfléchissent sur le fond d’un *horizon* supérieur qui les embrasse tous. De tels foyers, de tels horizons sont les Idées, c’est-à-dire les problèmes en tant que tels, dans leur nature immanente et transcendante à la fois.²¹⁵

Encore une fois, rappelons-nous le rôle catalytique (génétique) de l’Idée dans la genèse du libre accord des facultés propre au sentiment du sublime : c’est l’Idée de totalité qui pousse l’imagination à sa limite où « l’imagination atteint son maximum et, en s’efforçant de le

²¹¹ « Non seulement le sens est idéal, mais les problèmes sont les Idées mêmes. Entre les problèmes et les propositions, il y a toujours une différence de nature, un écart essentiel. Une proposition par elle-même est particulière, et représente une réponse déterminée. Un ensemble de propositions peuvent se distribuer de manière à ce que les réponses qu’elles représentent forment les cas d’une *solution* générale (ainsi pour les valeurs d’une équation algébrique). Mais précisément, générales ou particulières, les propositions ne trouvent leur sens que dans le problème sous-jacent qui les inspire. Seule l’Idée, seul le problème est universel. Ce n’est pas la solution qui prête sa généralité au problème, mais le problème qui prête son universalité à la solution. » (G. Deleuze, *Différence et répétition*, op.cit., pp. 210-211).

²¹² G. Deleuze, *Deux régimes de fous, Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, p. 195.

²¹³ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, op.cit., p. 181.

²¹⁴ « Chaque faculté, y compris la pensée n’a d’autre aventure que celle de l’involontaire ; l’usage volontaire reste enfoncé dans l’empirique. » (G. Deleuze, *Différence et Répétition*, op.cit., p. 189).

²¹⁵ *Idem*, p. 219.

dépasser, s'effondre sur elle-même, tandis qu'elle se trouve ainsi plongée dans une satisfaction émouvante. »²¹⁶ Le problème ne se présente donc pas chez Deleuze comme une lacune à combler ou une question en attente d'une réponse définitive. Il ne s'agit pas d'un simple déficit de solution, mais bien d'une *fonction structurante* au sein de sa philosophie. Le problème y occupe une position fondamentale : il constitue un moteur génératif, un géniteur de la pensée. Autrement dit, ce n'est pas la solution qui primerait ou qui guiderait le processus de réflexion, mais bien le problème lui-même entendu comme une configuration dynamique : une structure qui engage la pensée, la déstabilise et la pousse à se transformer.

Toutefois, il convient ici de préciser la nature de ces Idées problématiques qui génèrent la pensée chez Deleuze : s'agit-il des Idées de la raison kantienne ou des Idées esthétiques ? Cette distinction est, comme nous l'avons vu, essentielle chez Kant et prend un relief très particulier chez Deleuze. D'un côté, les Idées de la raison (Dieu, l'âme, le monde) sont des concepts sans intuition qui, bien que régulateurs, tendent à figer la pensée dans un horizon métaphysique clos : elles bornent plus qu'elles ne libèrent. De l'autre, les Idées esthétiques, introduites dans la troisième *Critique*, désignent des intuitions débordant tout concept, des puissances de l'imagination qui suscitent plus de pensée que le langage ne peut en contenir. C'est clairement dans cette seconde direction que s'oriente Deleuze : les Idées sont chez lui des forces dynamiques, des configurations sensibles sans concept préalable, qui engagent une pensée en excès, toujours en devenir. Il ne s'agit plus d'un concept sans intuition, mais bien d'une intuition sans concept, qui constraint à penser sans garantir de reconnaissance. Ainsi, si Deleuze reprend la structure problématique des Idées kantiennes, il en déplace la fonction : les Idées ne sont plus des foyers régulateurs, mais les matrices mêmes d'une pensée créatrice. Les Idées ne sont non plus des bornes transcendantales, mais des « moteurs » esthétiques.

Le signe comme déclencheur d'un acte de pensée

Ce problème, cette Idée qui échappe à la reconnaissance et qui fait naître le « penser » dans la pensée, à défaut d'être l'objet d'une reconnaissance, fait l'objet d'une rencontre. L'objet de cette rencontre, Deleuze l'appelle le signe. Ainsi, il dit :

Il y a dans le monde quelque chose qui force à penser. Ce quelque chose est l'objet d'une *rencontre* fondamentale, et non d'une reconnaissance. Ce qui est rencontré, ce peut être Socrate, le temple ou le démon. Il peut être saisi sous des tonalités affectives diverses, admiration, amour, haine, douleur. Mais dans son premier caractère, et sous n'importe quelle tonalité, il ne peut être que senti. C'est en ce sens qu'il s'oppose à la reconnaissance. Car le sensible dans la reconnaissance n'est nullement ce qui ne peut être que senti, mais ce qui se rapporte directement aux sens dans un objet qui peut être rappelé, imaginé, conçu. Le sensible n'est pas seulement référé à un objet

²¹⁶ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 234.

qui peut être autre chose que senti, mais peut être lui-même visé par d'autres facultés. Il présuppose donc l'exercice des sens, et l'exercice des autres facultés dans un sens commun. L'objet de la rencontre, au contraire, fait réellement naître la sensibilité dans le sens. Ce n'est pas un αίσθητόν, mais un αίσθητέον. **Ce n'est pas une qualité, mais un signe. Ce n'est pas un être sensible, mais l'être du sensible. Ce n'est pas le donné, mais ce par quoi le donné est donné.**²¹⁷

On le constate ici, ce qui est *rencontré* – le signe – ne peut qu'être ressenti, non au sens d'un objet perçu par les sens et identifiable, mais comme un événement qui ébranle la sensibilité elle-même. C'est pourquoi ce passage rejoint directement l'affirmation selon laquelle « l'être du sensible se révèle dans l'œuvre d'art »²¹⁸ : comme la rencontre, l'œuvre d'art ne donne pas un objet, mais fait advenir une dimension invisible du donné, un excès, une intensité. Le sensible n'est plus ce que l'on perçoit, mais ce qui se donne à travers la perception sans jamais s'y réduire. Deleuze rejoint ainsi une esthétique non représentative, où la vérité d'un signe ou d'une œuvre ne tient pas à ce qu'elle montre, mais à ce qu'elle fait éprouver, à la manière dont elle engage la pensée. Dans la rencontre, le sensible n'est pas un simple objet de perception : il engendre la sensibilité en tant que telle. Ce n'est pas un objet sensible (αίσθητόν) ordinaire, mais *ce qui doit être senti* (αίσθητέον), une sorte d'exigence du sensible. Il ne s'agit plus d'une qualité observable, mais d'*un signe qui nous interpelle et appelle, engendre, une pensée*. Ce qui est rencontré n'est pas un être parmi d'autres dans le monde, mais la condition de possibilité du sensible lui-même, ce par quoi toute expérience sensible devient possible (« l'être du sensible »). Autrement dit, ce n'est pas ce qui est donné, mais ce qui donne le donné. Et Deleuze de poursuivre :

La sensibilité, en présence de ce qui ne peut être que senti (l'insensible en même temps), se trouve devant une limite propre – le signe – et s'élève à un exercice transcendant – la nième puissance. Le sens commun n'est plus là pour limiter l'apport spécifique de la sensibilité aux conditions d'un travail conjoint; celle-ci entre alors dans un jeu discordant, ses organes deviennent métaphysiques.²¹⁹

Deleuze montre ici que la sensibilité, confrontée à ce qui ne peut être qu'éprouvé (un signe, une intensité), atteint une limite propre et entre dans un exercice transcendant, au-delà de ses fonctions habituelles. Le sens commun, garant de la coopération harmonieuse des facultés, est suspendu. Lorsque Deleuze écrit que les « organes deviennent métaphysiques », il nous dit que la sensibilité dépasse la simple réception empirique. Les organes sensoriels ne perçoivent plus seulement des objets, mais deviennent capteurs d'intensités, ouvrant un accès à l'être du sensible, à ce qui rend l'expérience possible. Ils ne transmettent plus des contenus déterminés, mais participent à la genèse du sensible lui-même. De simples récepteurs, ils deviennent forces

²¹⁷ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, op.cit., p. 182. (Je souligne)

²¹⁸ *Idem*, p. 94.

²¹⁹ *Idem*, p. 182.

actives, où sentir revient à penser dans un régime d'intensité. Nous constatons que le signe ici n'est pas un simple indice mais l'expression même de l'insaisissable qui force la sensibilité à se dépasser. Il est ce qui pousse la sensibilité à son exercice transcendant.

Il semble désormais pertinent, à ce point de notre parcours, d'opérer un rapprochement plus structuré entre l'Idée esthétique chez Kant et le signe artistique chez Deleuze, non seulement pour mettre en évidence la continuité conceptuelle entre les deux auteurs, mais aussi pour interroger la manière dont subsiste, chez Deleuze, une certaine matrice de la pensée du génie, alors même que le concept de génie semble avoir été écarté. Rappelons tout d'abord que, chez Kant, l'Idée esthétique désigne une « représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans que toutefois aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun *concept*, ne puisse lui être adéquate »²²⁰, une intuition sans concept, donc, qui excède toute forme de reconnaissance. Deleuze reprend à son compte cette définition dans son article de 1963 et la fait sienne lorsqu'il développe, notamment dans *Proust et les signes*, une typologie des signes dont le sommet est occupé par les signes de l'art. Ces derniers se distinguent des signes mondains, amoureux ou sensibles par leur capacité à produire une expérience esthétique pure, non médiatisée par le langage ou par des structures de reconnaissance²²¹. Dans cette typologie, Deleuze semble assimiler explicitement les signes de l'art aux Idées esthétiques : les signes sensibles « nous préparent à la plénitude des Idées esthétiques »²²², dit-il. Autrement dit, les signes de l'art opèrent comme des intensités pures, traversant le sujet, le constituant comme lieu d'un devenir « impersonnel chaotique et multiple »²²³. En ce sens, les signes de l'art rejouent la structure de l'Idée esthétique kantienne, mais dans un cadre radicalement transformé. Si, chez Kant, l'Idée esthétique mettait en jeu une tension entre imagination et entendement, suscitant un accord libre qui fondait le jugement de goût, elle restait encore insérée dans un cadre téléologique et subjectif (celui d'un *sensus communis* esthétique et d'un génie capable de donner la règle à l'art). Chez Deleuze, en revanche, ce qui subsiste, c'est bien cette tension féconde, mais elle se dissocie de toute régulation transcendantale : les signes de

²²⁰ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 300.

²²¹ « L'art a donc un privilège absolu. Ce privilège s'exprime de plusieurs façons. Dans l'art, les matières sont spiritualisées, les milieux, dématérialisés. L'œuvre d'art est donc un monde de signes mais ces signes sont immatériels et n'ont plus rien d'opaque : du moins pour l'œil ou l'oreille artistes. En second lieu, le sens de ces signes est une essence, essence affirmée dans toute sa puissance. En troisième lieu, le signe et le sens, l'essence et la matière transmuée se confondent ou s'unissent dans une adéquation parfaite. Identité d'un signe, comme style, et d'un sens comme essence : tel est le caractère de l'œuvre d'art. » (G. Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 56).

²²² G. Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 61.

²²³ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, *op.cit.*, p. 166.

l'art produisent une discorde constitutive, une pensée par effraction, où la matière elle-même devient spirituelle²²⁴, où les intensités libérées forcent l'émergence de l'Idée.

Le rapport entre l'œuvre d'art et les matières (couleurs, sons, mots) est ainsi central dans les deux modèles : chez Kant, c'est le génie qui, par un usage libre des facultés et des matières sensibles, rend possible la présentation des Idées ; chez Deleuze, c'est l'œuvre elle-même qui, à travers ses matières libérées, actualise l'Idée sans sujet et sans harmonie préétablie. Il nous dit :

Mais précisément, comment l'essence s'incarne-t-elle dans l'œuvre d'art ? Ou, ce qui revient au même : comment un sujet-artiste arrive-t-il à « communiquer » l'essence qui l'individualise et le rend éternel ? Elle s'incarne dans des matières. Mais ces matières sont ductiles, si bien malaxées et effilées qu'elles deviennent entièrement spirituelles. Ces matières, sans doute sont-elles la couleur pour le peintre, comme le jaune de Ver Meer, le son pour le musicien, le mot pour l'écrivain. Mais, plus profondément, **ce sont des matières libres** qui s'expriment aussi bien à travers les mots, les sons et les couleurs.²²⁵

Les matières, chez Deleuze, ne sont pas de simples supports inertes façonnés par un sujet créateur : elles portent en elles une vitalité propre, une puissance expressive. Ce ne sont pas des matériaux passifs, mais des matières intensives, déjà travaillées par des forces, des rythmes, des tensions, c'est en ce sens que Deleuze les qualifie de « matières libres ». L'artiste ne leur impose pas une forme : il capte, *dans leur texture même*, des tendances à la formation, des potentialités d'expression. Ce point rejoint l'intuition du §58 de la *Critique de la faculté de juger*, où Kant évoque une matière naturelle déjà orientée vers certaines formes, comme si la nature contenait des affinités internes à la formation, que le génie actualise²²⁶. Chez Deleuze, cette idée est radicalisée : la matière n'est plus seulement informable, elle est porteuse d'un devenir qui engage l'esprit à créer, non en lui dictant une forme, mais en l'obligeant à inventer une ligne de fuite. Il est donc possible d'affirmer que, bien qu'ayant abandonné le concept de génie en tant que tel, Deleuze en reconduit la *structure fonctionnelle* à travers sa métä-esthétique : les signes artistiques jouent un rôle génétique équivalent, sinon supérieur, à celui du génie kantien, en tant

²²⁴ « Dans l'art, les matières sont spiritualisées, les milieux, dématérialisés. » (G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 56).

²²⁵ *Idem*, p. 53. (Je souligne).

²²⁶ « Dans les beaux-arts, le principe de l'idéalisme de la finalité est encore plus clairement reconnaissable. Car, ici, qu'un réalisme esthétique de la finalité, fondé sur des sensations, ne se puisse admettre (car il s'agirait alors d'arts de l'agréable, et non plus des beaux-arts), c'est un point que l'art a en commun avec la belle nature. Cela étant, que la satisfaction par des Idées esthétiques ne doive pas dépendre de la réalisation de fins déterminées (sur le modèle d'un art mécaniquement intentionnel), par conséquent que, même dans le rationalisme du principe, l'idéalité des fins, et non pas leur réalité, doive servir de fondement, cela se perçoit déjà aussi au fait que les beaux-arts, comme tels, ne doivent pas être considérés comme un produit de l'entendement ou de la science, mais du génie, et que c'est donc par des Idées esthétiques, essentiellement distinctes des Idées rationnelles de fins déterminées, qu'ils reçoivent leur règle. » (E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 339).

qu'ils expriment une Idée, non comme forme reconnaissable, mais comme intensité productive. Ce glissement du génie vers le signe marque ainsi le passage d'une esthétique de la forme à une métá-esthétique de la matière, où la pensée naît d'un choc et non d'un accord.

Vers une grammaire du génie : styles, devenir, intensités

La poursuite de ce rapprochement entre signes et Idées esthétiques nous ramène à notre recherche sur le génie et fait poindre la question suivante : comment la matrice du génie – telle qu'elle se manifeste chez Kant – survit-elle dans la pensée esthétique de Deleuze, alors même que le terme disparaît ? Une fois de plus, rappelons que, chez Kant, le génie est ce pouvoir naturel qui permet de présenter dans une œuvre sensible les Idées de la raison, sans que jamais un concept ne leur soit adéquat : le génie est donc ce qui rend possible une « intuition sans concept ». À plusieurs reprises, dans *Proust et les signes*, Deleuze semble se rapprocher de cette idée : le génie, pour lui, et à cette époque, serait un émetteur de signes, un pouvoir de présentation problématique. En lisant *À la recherche du temps perdu*, Deleuze qualifie ainsi Charlus de génie :

Le génie de Charlus est de retenir toutes les âmes qui le composent à l'état "compliqué" : c'est par là que Charlus a toujours la fraîcheur d'un commencement de monde, et ne cesse d'émettre des signes primordiaux.²²⁷

Ou encore :

Sans doute arrive-t-il qu'un génie singulier, une âme directrice, préside au cours des astres : ainsi Charlus.²²⁸

Ce que Deleuze qualifie ici de « génie de Charlus », c'est précisément cette capacité à ne pas se simplifier, à résister à toute interprétation univoque. Cette complexité non résolue fait de Charlus un émetteur de signes, c'est-à-dire de manifestations énigmatiques, singulières, qui exigent un travail d'interprétation. Le génie, dans cette acception, n'est plus seulement un attribut d'artistes ou de penseurs exceptionnels, mais *un mode opératoire de la pensée* : une zone d'intensité, une puissance de variation. C'est ce que Deleuze retrouvera dans la formule du « génie de... » : le génie n'est plus un être, mais *un mode de fonctionnement*, une manière de capter des forces. Comme le disait Michel Tournier, « [l]e génie est là dès lors que quelqu'un existe, agit, marche, sourit, parle d'une façon inimitable, unique »²²⁹. Le génie devient alors non un « qui », mais un « quoi » : une singularité en acte, un seuil de transformation, que l'on

²²⁷ G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., pp. 51-52.

²²⁸ *Idem*, p. 90.

²²⁹ M. Tournier, *Le vent Paraclet*, op. cit., pp. 296.

pourrait traduire en langage kantien comme une *Idée esthétique incarnée*, c'est-à-dire une intuition sans concept, un problème qui force à penser. C'est également ce que l'on retrouve dans la manière dont Deleuze parle du « génie de Foucault » :

Ça faisait partie du génie de Foucault. Ça complète l'autre aspect. La pensée comme expérimentation, mais aussi la pensée comme vision, comme saisie d'un intolérable.²³⁰

Dans cette grammaire deleuzienne du « génie de... », il ne s'agit plus de dire ce qu'est le génie, mais de montrer comment il fonctionne, comment il opère dans un certain agencement de matière et d'intensité. Et c'est là que la comparaison avec Kant devient opératoire : chez Kant, le génie articule les facultés (imagination et entendement) à travers l'œuvre, en donnant forme à des Idées dans la matière. Chez Deleuze, le « génie de... » désigne *cette capacité d'un agencement à faire passer une Idée par une matière, sans médiation conceptuelle*. À la figure du génie succède donc un dispositif de production, une topologie où l'on retrouve pourtant les deux pôles fondamentaux de l'esthétique kantienne : les matières sensibles et l'Idée. En ce sens, Deleuze ne supprime pas la figure du génie : il la déplace, il en redistribue les coordonnées dans sa métä-esthétique. Le génie devient une manière d'articuler des intensités, de composer des régimes de signes, de cartographier des affects, mais toujours dans ce mouvement qui va de la matière vers l'Idée. Ainsi, on voit poindre dans l'œuvre de Deleuze le génie de Charlus, le génie de Foucault, le génie d'Artaud²³¹, de Cézanne²³², de Welles²³³, etc. En un certain sens, on pourrait provisoirement résumer la conception deleuzienne du génie avec Sartre qui, dans *Saint Genet, comédien et martyr*, nous dit que « le génie n'est pas un don mais l'issue qu'on invente dans les cas désespérés »²³⁴. Autrement dit, le génie est forcé à créer : il naît dans l'intensité d'un problème, dans une matière en tension, dans une Idée à venir.

Ainsi, il faut provisoirement conclure que Deleuze mobilise le terme de génie dans un sens distinct de celui de Kant : non plus comme disposition naturelle d'un individu à produire des règles artistiques, mais comme fonction opératoire d'émission de signes (au-delà du seul domaine de l'art) qui déclenchent un acte de pensée. Le génie, chez Deleuze, désigne moins une qualité personnelle qu'un processus impersonnel de mise en tension entre signes et pensée, où quelque chose fait penser dans la pensée. Ainsi, Deleuze nous dit :

Le chercheur de vérité, c'est le jaloux qui surprend un signe mensonger sur le visage de l'aimé. C'est l'homme sensible, en tant qu'il rencontre la violence d'une impression. C'est le lecteur,

²³⁰ G. Deleuze, *Deux régimes de fous, Textes et entretiens 1975-1995*, op. cit., pp. 256-257.

²³¹ G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 104.

²³² G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 58.

²³³ G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 91.

²³⁴ J-P. Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris Gallimard, 1952, p. 645.

c'est l'auditeur, en tant que l'œuvre d'art émet des signes qui le forcera peut-être à créer, comme l'appel du génie à d'autres génies.²³⁵

Soulignons une fois de plus, en passant, la référence à Kant, et rappelons-nous que l'œuvre géniale chez Kant suscitait une certaine hérédité : le néo-génie tire de l'œuvre géniale qui le précède une règle qu'il subvertit sans l'imiter afin de créer lui-même sa propre règle. Bien qu'il ne développe pas plus amplement et plus explicitement cette comparaison avec le génie kantien, cela semble être également le cas pour Deleuze : l'œuvre bouscule les subjectivités et, par-là, engendre dans son sillage d'autres actes de création (qu'ils soient artistiques ou non) qui, à leur tour engendreront d'autres actes de création.

De tous ces développements sur la nouvelle image de la pensée que Deleuze produit dès ses ouvrages de jeunesse, nous retenons que « [p]enser, c'est créer, il n'y a pas d'autre création, mais créer, c'est d'abord engendrer "penser" dans la pensée. »²³⁶ ou encore :

La création, c'est la genèse de l'acte de penser dans la pensée elle-même. . Or cette genèse implique quelque chose qui fait violence à la pensée, qui l'arrache à sa stupeur naturelle, à ses possibilités seulement abstraites.²³⁷

Cette citation souligne évidemment l'importance cruciale du « créateur » dans le système deleuzien : il est celui qui trouble, qui émet des signes, qui force la genèse de la pensée. De par la qualité, de par l'intensité, des signes émis, une importance certaine de l'art dans le système deleuzien devient patente, et nécessite donc de plus amples approfondissements, car :

[p]lus important que la pensée, il y a ce qui "donne à penser" ; plus important que le philosophe, le poète.²³⁸

Au regard du projet de refonte globale de la pensée que Deleuze nous propose, il nous semble que tout le projet deleuzien pourrait d'une certaine manière s'assimiler à une éthique de la création. Puisque la pensée ne s'exerce que contrainte et forcée, puisque c'est à l'occasion d'une rencontre fondamentale avec le signe (problème ou Idée) que la pensée naît, ultimement, ce sont la création, l'émission et la propagation de signes qui supportent tout le système deleuzien. Être, c'est créer : Deleuze développe une *poiétique*. C'est donc par une plongée plus profonde dans la *poiétique* deleuzienne que nous proposons de nous rapprocher plus encore de la figure du « génie » dans l'œuvre de Deleuze.

²³⁵ G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 106.

²³⁶ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, op.cit., p. 192.

²³⁷ G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 106.

²³⁸ *Idem*, p. 104.

La poïétique deleuzienne : esthétisation de l'existence et capture de forces

Sensation et création : un langage non discursif

Dans les parties précédentes, nous avons mis en évidence l'importance de la création dans la pensée de Deleuze. Qu'elle soit philosophique, scientifique ou artistique, la création supporte à elle seule toute la nouvelle image de la pensée deleuzienne. Afin de poursuivre notre fil conducteur – le concept de génie –, nous consacrerons cette partie à la création artistique telle que Deleuze la théorise dans ses ouvrages plus tardifs. Tout d'abord, comment Deleuze définit-il l'art ? En résumant très simplement, on pourrait dire avec Deleuze que :

On peint, on sculpte, on compose, on écrit avec des sensations. On peint, on sculpte, on compose, on écrit des sensations.²³⁹

Ce « on », que Deleuze répète, n'est pas un sujet identifiable : ce n'est pas *je* peins, ni *l'artiste* peint, mais *ça* peint, *ça* sculpte, *ça* écrit. La création n'est pas l'expression d'un moi, mais l'actualisation d'un flux de sensations, d'un devenir qui traverse un corps, une main, une matière. L'art, dès lors, ne relève plus d'une intention ou d'un projet personnel : il s'agit d'un processus impersonnel. C'est ce que Deleuze nomme « sensation » : non ce que l'on ressent, mais ce qui se sent à travers nous, ce qui agit, affecte, force. Le génie, dans ce contexte, n'est plus un sujet exceptionnel, mais ce point de passage où *ça* crée, où *ça* pense dans la matière même. Plus précisément encore, Deleuze nous dit que « [l']art est le langage des sensations, qu'il passe par les mots, les couleurs, les sons ou les pierres »²⁴⁰, (notons ici, une fois de plus, la référence de Deleuze à la troisième *Critique*) qu'il « n'a pas d'opinion »²⁴¹, mais aussi et surtout qu'il « défait la triple organisation des perceptions, affections et opinions, pour y substituer un monument composé de percepts, d'affects et de blocs de sensations qui tiennent lieu de langage. »²⁴² Selon Deleuze, les percepts « ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent »²⁴³, comprendre par-là que ce ne sont pas des perceptions au sens traditionnel du terme, à savoir une expérience sensible vécue par un sujet humain à un moment donné. Les percepts sont des perceptions détachées du sujet²⁴⁴, stabilisées

²³⁹ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?, op. cit.*, p. 198.

²⁴⁰ *Idem*, p. 211.

²⁴¹ *Idem*.

²⁴² *Idem*, pp. 211-212.

²⁴³ *Idem*, p. 196.

²⁴⁴ « Le percept, c'est le paysage d'avant l'homme, **en l'absence de l'homme**. » (G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?, op. cit.*, p. 202) (Je souligne).

dans l'œuvre, autonomisées. Ce ne sont pas des perceptions stabilisées au sens d'un enregistrement figé, mais des virtualités saisies dans la matière même de l'œuvre. Des intensités qui subsistent indépendamment de tout percevant : des perceptions pures, des perceptions en soi, des perceptions épurées de tout percevant. En outre, les affects, eux, « ne sont plus des sentiments ou affectations, ils débordent la force de ceux qui passent par eux »²⁴⁵. Autrement dit, les affects chez Deleuze sont des intensités impersonnelles, c'est-à-dire que les affects n'appartiennent ni à un sujet ni à un objet mais ils circulent entre eux. Il dit :

L'affect ne dépasse pas moins les affectations que le percept, les perceptions. L'affect n'est pas le passage d'un état vécu à un autre, mais le devenir non humain de l'homme.²⁴⁶

Ce débordement du sujet par l'affect ouvre sur une idée centrale chez Deleuze : celle d'un « devenir non-humain » dans l'homme. Cela signifie que l'affect, comme le percept, met en jeu une puissance impersonnelle : il ne traduit pas un état intérieur du moi, mais la traversée d'un corps par des forces qui lui sont étrangères. Ce que je ressens ne m'appartient pas ; c'est un événement d'intensité qui m'arrive depuis un champ de virtualités inscrit dans la matière elle-même. Contrairement à la matière passive chez Kant, simple réceptacle des formes sensibles, la matière deleuzienne est active, chaotique, saturée de tendances à la forme, de potentialités sensibles. L'affect, en ce sens, ne vient pas d'un sujet, mais de cette matière expressive, ce plan préindividuel d'où émerge l'expérience. Ainsi, l'art ne donne pas à voir des formes, mais fait sentir ce réservoir de virtualités où se jouent les devenirs : un espace où la pensée, la sensation et la matière s'entrelacent dans un même mouvement génétique. En effet, que ce soient les sensations, les percepts ou encore les affects, Deleuze nous dit qu'ils « sont en l'absence de l'homme »²⁴⁷ et donc, « sont des êtres qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. »²⁴⁸ Ce que Deleuze élabore ici, c'est une théorie de la création artistique qui prolonge radicalement les intuitions kantiennes sur l'Idée esthétique, mais en les détachant définitivement du modèle subjectif et finaliste du jugement de goût. Là où Kant voyait dans le génie un sujet capable de présenter des Idées esthétiques à travers une forme sensible, tout en restant pris dans le cadre d'un *sensus communis* esthétique, Deleuze déplace la création hors du sujet : les percepts et les affects ne sont plus des contenus vécus, mais des forces matérielles et impersonnelles qui traversent l'œuvre, indépendamment de toute intériorité. Les percepts et les affects ne sont donc

²⁴⁵ *Idem*, p.196.

²⁴⁶ « L'affect ne dépasse pas moins les affectations que le percept, les perceptions. L'affect n'est pas le passage d'un état vécu à un autre, mais le devenir non humain de l'homme. » (G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., pp. 207-208).

²⁴⁷ *Idem*, p. 196.

²⁴⁸ *Idem*.

pas simplement *produits* par l'artiste : ils sont déjà présents, à l'état virtuel, dans la matière qu'il travaille. La création ne consiste pas à projeter une forme sur un fond neutre, mais à faire émerger, depuis cette matière chaotique, des intensités qui y étaient latentes. En ce sens, avant même d'être une théorie de l'œuvre, la pensée deleuzienne de l'art est d'abord une théorie de la matière sensible (méta-esthétique) : une matière habitée par des forces, des mouvements, des tendances à la formation. L'artiste n'impose pas une signification ou une figure, *il capte ce que la matière elle-même demande à faire sentir*, il révèle ce qui, en elle, cherche une actualisation. Ainsi, l'artiste ne crée pas à partir d'une faculté intérieure autonome, mais en se laissant affecter par les virtualités propres à la matière qu'il travaille. Il compose non en imposant une forme, mais en réagissant à ce que la matière lui fait, en se laissant guider par ses intensités. L'artiste, dès lors, n'est pas aboli comme sujet, mais il devient un sujet traversé, modifié, en prise avec un monde qui agit sur lui. La création surgit de cette rencontre : une interaction corporelle où la matière réagit au contact du corps, fait émerger des sensations qui excèdent toute subjectivité stable – une configuration sensible irréductible à la forme ou au langage, mais qui se donne à sentir dans l'œuvre. Ainsi, on constate à nouveau que la matrice du génie subsiste chez Deleuze, mais transposée dans un régime méta-esthétique où les matières donnent, où l'Idée est pure affectivité, et où la pensée ne naît plus d'un jugement, mais d'un choc, d'une résonance, d'un passage de forces. D'où Deleuze de conclure que :

L'œuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi.²⁴⁹

Dans la partie précédente, nous disions que chez Deleuze, être, c'est créer ; nous pourrions aller encore plus loin et dire que chez Deleuze, être, c'est créer l'être. En effet, Deleuze le souligne lorsqu'il dit que :

L'artiste crée des blocs de percepts et d'affects, mais **la seule loi de la création**, c'est que le composé doit tenir tout seul.²⁵⁰

Soulignons, dans la citation ci-dessus, que Deleuze ne parle pas de la création artistique mais bien de la création en général : toute création, « tout composé » qu'il soit artistique, philosophique ou encore scientifique, « doit tenir tout seul ». La seule loi de la création prescrit donc au créé, non seulement l'être, mais aussi une totale autonomie. Cette loi selon laquelle « le composé doit tenir tout seul » rompt avec toute idée d'un critère extérieur ou d'une norme formelle qui viendrait juger de la validité ou de la réussite de l'œuvre. Il ne s'agit pas de vérifier si l'œuvre correspond à un canon esthétique ou à un modèle prédéfini : l'unité ne vient ni du

²⁴⁹ *Idem.*

²⁵⁰ *Idem.* (Je souligne).

sujet, ni d'une règle, mais de *la chose elle-même*. Ce que l'artiste cherche, c'est ce moment où *ça prend*, où le composé s'auto-organise, s'équilibre, tient en lui-même. Ce sentiment d'unité n'est pas purement subjectif : il vient d'un processus immanent, d'un agencement de forces qui se stabilise, d'une cohérence qui émerge de la matière en acte. Il n'y a donc plus un sujet face à un objet, mais un processus de création autonome, où la pensée, le geste et la matière se co-déploient.

Percepts et affects forment ensemble ce que Deleuze appelle un bloc de sensations et, de là, nous pouvons dégager la finalité de l'art selon Deleuze, à savoir « extraire un bloc de sensations »²⁵¹, comme il le dit :

Le but de l'art, avec les moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensations, un pur être de sensation.²⁵²

Comme nous venons de le voir, ce bloc de sensation, ce « pur être de sensations » est autonome, il existe en soi. En outre, ce bloc de percepts et d'affects jouit d'une durabilité qui lui est propre et qui s'étend au-delà de la finitude de son support, car « [m]ême si le matériau ne durait que quelques secondes, il donnerait à la sensation le pouvoir d'exister et de se conserver en soi, dans l'éternité qui coexiste avec cette courte durée. »²⁵³

Le génie comme processus de capture

En outre, nous l'avons vu dans la partie précédente sur l'image de la pensée, Deleuze cherche à s'émanciper du modèle de la reconnaissance, et donc, l'œuvre, le bloc de sensations, doit échapper elle aussi au modèle de la représentation. Pour Deleuze, l'art n'est pas une affaire de formes, mais de forces. Ainsi, il dit :

En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est même par là qu'aucun art n'est figuratif. La célèbre formule de Klee « non pas rendre le visible, mais rendre visible » ne signifie pas autre chose. La tâche de la peinture est définie comme la tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas. De même la musique s'efforce de rendre sonores des forces qui ne le sont pas.²⁵⁴

Les formes, tel qu'on les perçoit dans le modèle de la représentation (dans l'art dit « figuratif »), ne sont que des « effets secondaires », des dérivées de forces plus fondamentales, plus profondes. Ce n'est donc pas en créant des images ressemblantes (art figuratif), ni même des images « nouvelles » (art abstrait) que l'artiste agit, mais en capturant des forces invisibles,

²⁵¹ *Idem*, p. 200.

²⁵² *Idem*.

²⁵³ *Idem*, p. 199.

²⁵⁴ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 57.

intensives, affectives. C'est pourquoi, pour Deleuze, aucun art ne doit se vouloir figuratif : « [à] la violence du représenté (le sensationnel, le cliché) s'oppose la violence de la sensation »²⁵⁵ où toute œuvre digne de ce nom est un dispositif de capture et de transmission de forces. De là, Deleuze poursuit et nous dit :

La force est en rapport étroit avec la sensation : il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est-à-dire sur un endroit de l'onde, pour qu'il y ait sensation. Mais si la force est la condition de la sensation, ce n'est pourtant pas elle qui est sentie, puisque la sensation « donne » tout autre chose à partir des forces qui la conditionnent.²⁵⁶

On constate une fois de plus ici que la sensation n'est pas une simple donnée passive. Elle est produite par un choc, par un impact, par une pression exercée par une force sur un corps. La force est *la condition de la sensation*, mais elle ne se donne pas directement dans l'expérience sensible. Ce que nous percevons, ce n'est pas la force en elle-même, mais ses effets sensibles, ce qu'elle fait émerger comme image, son, couleur, rythme : ce que l'œuvre donne à percevoir, ce sont *les effets sensibles de forces invisibles*. Une fois n'est pas coutume, Deleuze illustre cette idée avec un exemple assez parlant tiré des œuvres de Francis Bacon :

Si l'on crie, c'est toujours en proie à des forces invisibles et insensibles qui brouillent tout spectacle, et qui débordent même la douleur et la sensation. Ce que Bacon exprime en disant : « peindre le cri plutôt que l'horreur ». Si l'on pouvait l'exprimer dans un dilemme, on dirait : ou bien je peins l'horreur et je ne peins pas le cri, puisque je figure l'horrible ; ou bien je peins le cri, et je ne peins pas l'horreur visible, je peindrai de moins en moins l'horreur visible, puisque **le cri est comme la capture ou la détection d'une force invisible.**²⁵⁷

Le devenir-spectateur : reconfigurer la réception esthétique

D'une certaine manière, l'œuvre devient chez Deleuze vectrice d'heccéités, à savoir « un mode d'individuation qui ne se confond précisément pas avec celui d'une chose ou d'un sujet »²⁵⁸. Ces heccéités participent d'un mode d'individuation qui relève de ce que l'on pourrait qualifier d'indicible, par exemple : « une saison, un hiver, un été, une heure, une date »²⁵⁹ ou encore « cinq heures du soir »²⁶⁰. Ainsi, Deleuze dit :

En général, quel grand écrivain n'a su créer ces êtres de sensation qui conservent en soi l'heure d'une journée, le degré de chaleur d'un moment (les collines de Faulkner, la steppe de Tolstoï ou celle de Tchekhov) ?²⁶¹

²⁵⁵ *Idem*, p. 43.

²⁵⁶ *Idem*, p. 57.

²⁵⁷ *Idem*, p. 60. (Je souligne).

²⁵⁸ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 318.

²⁵⁹ *Idem*, p. 318.

²⁶⁰ *Idem*, p. 319.

²⁶¹ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 202.

On le voit, l'œuvre fait exister au niveau de la sensation chez le spectateur ce qui d'ordinaire tient de l'indicable, ce qui d'ordinaire se tient à la limite du perceptible. Dans cette perspective, l'artiste devient une sorte de sismographe du réel : il capte, canalise et rend sensible ce qui ne l'était pas encore. Ainsi, on constate que chez Deleuze l'œuvre d'art, en tant qu'elle est ce bloc de sensations, n'est plus à considérer sous le prisme du regardant/regardé mais tient plutôt lieu d'une rencontre fondamentale où les deux parties prenantes s'engagent dans un devenir-commun. La rencontre avec une œuvre tient donc de l'effraction dans la pensée, une rencontre de l'Idée, comme il le dit dans l'extrait suivant :

Ce que j'appelle Idées, ce sont des images qui donnent à penser. D'un art à l'autre, la nature des images varie et est inséparable des techniques : couleurs et lignes pour la peinture, sons pour la musique, descriptions verbales pour le roman, images-mouvement pour le cinéma, etc. Et dans chaque cas, les pensées ne sont pas séparables des images, elles sont complètement immanentes aux images. Il n'y a pas des pensées abstraites qui se réaliseraient indifféremment dans telle ou telle image, mais des pensées concrètes qui n'existent que par ces images-là et leurs moyens.²⁶²

On le voit ici, l'œuvre chez Deleuze est la matérialisation d'une pensée impersonnelle, d'un problème qui engage un certain devenir où « à la fois je deviens dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. »²⁶³. En outre, ceci prolonge une fois de plus le thème kantien de l'Idée vectrice d'intuition sans concept. Nous l'aurons compris : l'expérience esthétique n'est pas une réception passive, mais un processus de transformation du spectateur. L'œuvre nous intègre à son champ de forces, elle nous affecte, nous incorpore, nous fait devenir-autre : *l'œuvre est géniale* bien plus que le créateur-sujet, et c'est elle qui hérite de la fonction génétique du génie chez Kant, en tant qu'elle donne à penser, donne à sentir, et produit des intuitions sans concept qui forcent la pensée à se transformer. Elle nous modifie dans notre manière de sentir, de percevoir, de penser. Deleuze nous dit ainsi que :

C'est de tout art qu'il faudrait dire : l'artiste est monteur d'affects, inventeur d'affects, créateur d'affects, en rapport avec les percepts ou les visions qu'il nous donne. Ce n'est pas seulement dans son œuvre qu'il les crée, il nous les donne et nous fait devenir avec eux, il nous prend dans le composé.²⁶⁴

Chez Deleuze, l'expérience esthétique est donc une rencontre, au sens le plus fort du terme (au sens deleuzien du terme donc). Ce que le spectateur expérimente, ce n'est pas une œuvre « extérieure » à lui, mais un affect incorporé qui le modifie. Le corps sans organes (CsO), concept central de la philosophie deleuzienne, devient ici la condition de cette réception active, c'est-à-dire un corps capable de sentir autrement, de devenir autrement, d'entrer dans des zones

²⁶² G. Deleuze, *Deux régimes de fous, Textes et entretiens 1975-1995*, op. cit., p. 195.

²⁶³ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 39.

²⁶⁴ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 211.

d'indétermination où la sensation est reine, c'est « un corps en voie de différenciation »²⁶⁵.

Comme Deleuze nous le dit :

Le corps sans organes s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est un corps intense, intensif. Il est parcouru d'une onde qui trace dans le corps des niveaux ou des seuils d'après les variations de son amplitude. Le corps n'a donc pas d'organes, mais des seuils ou des niveaux. Si bien que la sensation n'est pas qualitative et qualifiée, elle n'a qu'une réalité intensive qui ne détermine plus en elle des données représentatives, mais des variations allotropiques. La sensation est vibration.²⁶⁶

Le spectateur devient lui-même un champ d'intensités traversé par l'œuvre : un corps sans organes. Comme Deleuze le dit pour la première fois déjà dans *Proust et les signes* :

Le narrateur a beau être doué d'une sensibilité extrême, d'une mémoire prodigieuse: il n'a pas d'organes pour autant qu'il est privé de tout usage volontaire et organisé de ces facultés. En revanche, une faculté s'exerce en lui quand elle est contrainte et forcée de le faire; et l'organe correspondant se pose sur lui, mais comme une ébauche intensive éveillée par les ondes qui en provoquent l'usage involontaire. Sensibilité involontaire, mémoire involontaire, pensée involontaire qui sont chaque fois comme les réactions globales intenses du corps sans organes à des signes de telle ou telle nature.²⁶⁷

En tant que corps sans organes, la réception de l'œuvre devient alors pour le spectateur une création d'une autre nature, et *le spectateur entre dans l'agencement esthétique* comme un élément parmi d'autres, au même titre que la couleur, la matière, la lumière ou le son. Et donc, « [m]oi spectateur, je n'éprouve la sensation qu'en entrant dans le tableau, en accédant à l'unité du sentant et du senti. »²⁶⁸ Cette fusion du spectateur avec l'œuvre, que Deleuze conceptualise à travers la figure du corps sans organes, marque un renversement profond par rapport au modèle kantien du jugement esthétique. Là où le spectateur kantien était convoqué comme juge, en position de surplomb, habilité à universaliser son goût comme norme régulatrice et communicable, le spectateur deleuzien est délogé de cette fonction pour devenir lui-même un champ d'intensités, un lieu traversé, affecté, reconfiguré. En d'autres termes, *la disparition du goût comme principe de jugement universalisant ouvre l'expérience esthétique à une dimension purement immanente* : le rapport à l'œuvre ne passe plus par une évaluation fondée sur la communicabilité de la sensation, mais par une épreuve directe, involontaire, du sensible. Le corps sans organes, en tant que substrat de cette expérience, rend possible une esthétique qui n'a plus besoin de l'aval du goût pour produire du sens, elle fonctionne sans médiation, par vibration, par choc, par affect. Dès lors, ce n'est plus la forme ou la finalité subjective qui garantit la valeur de l'œuvre, mais l'intensité des devenirs qu'elle suscite. L'œuvre agit, le

²⁶⁵ A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2006, p. 88.

²⁶⁶ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 47.

²⁶⁷ G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 194.

²⁶⁸ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 40.

spectateur devient, et dans ce devenir, toute hiérarchie entre création et réception s'effondre au profit d'un *agencement collectif* d'affects, où l'œuvre elle-même n'est plus un objet regardé, mais une machine à produire du réel²⁶⁹.

L'œuvre d'art est un agencement de percepts et d'affects, et le spectateur est « pris » dans cet agencement, intégré à sa dynamique. Lorsque le spectateur est exposé à une œuvre d'art véritablement intensive (par exemple, selon Deleuze, une peinture de Bacon ou un roman de Joyce), il est emporté dans un devenir. Le spectateur ne s'identifie pas à un personnage, il ne comprend pas un sens caché : il devient-animal, devient-couleur, devient-rythme. L'art, selon Deleuze, nous fait devenir avec ce qu'il invente, nous fait co-évoluer avec ses percepts et ses affects, ou, comme il le dit :

On n'est pas dans le monde, on devient avec le monde, **on devient en le contemplant. Tout est vision, devenir.** On devient univers. Devenirs animal, végétal, moléculaire, devenir zéro.²⁷⁰

Ou encore, plus loin :

La peinture a besoin d'autre chose que de l'habileté du dessinateur qui marquerait la ressemblance de formes humaine et animale, et nous ferait assister à leur transformation : **il faut au contraire la puissance d'un fond capable de dissoudre les formes, et d'imposer l'existence d'une telle zone où l'on ne sait plus qui est animal et qui est humain, parce que quelque chose se dresse comme le triomphe ou le monument de leur indistinction** ; ainsi Goya, ou même Daumier, Redon. **Il faut que l'artiste crée les procédés et matériaux syntaxiques ou plastiques nécessaires à une si grande entreprise qui recrée partout les marécages primitifs de la vie** (l'utilisation de l'eau-forte et de l'aquatinte par Goya).²⁷¹

Ces citations deleuziennes prennent tout leur sens lorsqu'on les rapporte à des exemples concrets. Chez Goya, par exemple, dans les *Caprices* ou les *Désastres de la guerre*²⁷², ce n'est pas la ressemblance figurative qui importe, mais cette zone trouble où les formes humaines basculent dans l'animalité, où la douleur, la terreur ou la folie défont les identités. Les corps sont tordus, rongés, absorbés dans un fond instable – cette matière sombre, dense, qui dissout les contours. L'eau-forte et l'aquatinte²⁷³ ne servent pas ici à affiner la représentation, mais à produire un fond actif, une sorte de marécage visuel d'où émergent des devenirs. De même, chez Odilon Redon²⁷⁴, les figures flottent dans un espace indéfini, ouvert à l'étrange, au

²⁶⁹ « L'œuvre d'art moderne n'a pas de problème de sens, elle n'a qu'un problème d'usage. Pourquoi une machine ? C'est que l'œuvre d'art ainsi comprise est essentiellement productrice, productrice de certaines vérités. » (G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 157).

²⁷⁰ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 203. (Je souligne)

²⁷¹ *Idem*, pp. 208-209. (Je souligne).

²⁷² Cf. *Infra* « Annexes », Annexes I et II.

²⁷³ L'eau-forte est une technique de gravure sur métal utilisant un acide pour mordre le dessin dans la plaque. L'aquatinte est une technique proche de l'eau-forte, mais conçue pour obtenir des effets de tonalité et non de trait. Elle permet d'imiter des lavis ou des zones d'ombre.

²⁷⁴ Cf. *Infra* « Annexes », Annexes III et IV.

monstrueux, au végétal : ce sont des êtres de passage, pris dans un devenir. Ce que l'art rend visible, c'est donc un processus d'individuation inachevé, une plasticité fondamentale de la vie elle-même : un espace où l'on ne sait plus « qui est animal et qui est humain », parce que les formes ne sont plus données, mais en train de se faire.

Soulignons ici la différence notable entre le specta(c)teur deleuzien et le sujet esthétique kantien. Chez Kant, nous avons vu que le sentiment esthétique repose sur une structure transcendante, il est fondé sur le sens commun, à savoir une certaine harmonie entre les facultés du sujet. Le jugement esthétique ne repose pas sur des concepts mais sur une libre harmonie entre l'imagination et l'entendement. Le plaisir esthétique constitue une satisfaction *purement formelle* face à la beauté, et est donc désintéressé. Dans cette optique, le spectateur est un sujet qui réfléchit activement à son expérience esthétique, chargé d'évaluer la beauté en faisant abstraction de toute influence empirique ou personnelle. La réception esthétique kantienne devient ainsi un terrain d'universalisation possible, sans être fondée sur des règles objectives.

À l'inverse, chez Deleuze, la réception esthétique ne procède ni d'un jugement désintéressé ni d'une harmonie des facultés, mais d'une confrontation immédiate avec les forces à l'œuvre dans l'art (rencontre problématique). L'art, pour Deleuze, n'exprime pas des formes mais des intensités, des blocs de percepts et d'affects, des blocs de sensations. Mais alors, l'expérience du spectateur est-elle si différente de celle de l'artiste ? Le spectateur n'est plus un sujet transcendantal, juge de goût, mais un corps traversé, affecté, reconfiguré par l'œuvre, tout comme l'artiste lui-même est traversé par les forces qui donnent naissance à l'œuvre. Il n'y a donc plus véritablement de coupure entre production et réception, mais une continuité dynamique, un devenir-commun avec l'œuvre, où création et perception participent du même régime d'intensités. Ainsi, la réception devient chez Deleuze une épreuve sensible, une expérience de transformation, un agencement dans lequel le spectateur entre comme élément parmi d'autres. Nous avons vu que cette réception ne saurait être réduite à une simple activité subjective : elle s'inscrit dans un régime d'immanence, où l'art affecte, trouble et reconfigure le champ perceptif. On perçoit alors, entre Kant et Deleuze, une tension fondamentale entre une esthétique de la réflexivité transcendante, fondée sur le jugement et l'universalisation du goût, et une métá-esthétique des forces et des affects, fondée sur l'épreuve, l'intensité et la participation d'un corps sans organes.

Chaos et clichés : la lutte contre la redondance

À ce stade, une nouvelle inflexion devient possible : si l'art, chez Deleuze, capte des forces impersonnelles dans la matière, ne faut-il pas reconnaître que le chaos en est le nom le plus radical ? Non pas le désordre, mais ce fond actif, instable, pré-formel, ce plan d'immanence d'où émanent les percepts et les affects. Le chaos, chez Deleuze, désigne la matière sensible elle-même, en tant qu'elle est traversée de virtualités, de tensions, de devenirs en puissance. Il est ce réservoir de forces hétérogènes que l'artiste ne maîtrise pas, mais auquel il se confronte, et dans lequel il puise. En ce sens, le chaos est l'autre nom des forces : celles que l'art rend visibles, audibles, sensibles, en les composant sans les figer. La création ne s'oppose pas au chaos, elle s'y inscrit, elle en trace un plan, elle en extrait une consistance, un bloc de sensations. C'est à partir de cette conception active et matérielle du chaos que Deleuze peut penser une éthique de la création, ou plutôt une poïétique, qui débouche sur une lutte fondamentale, non contre le chaos lui-même, mais contre ce qui en trahit ou en bloque l'élan : les clichés.

À plusieurs reprises, nous avons affirmé que Deleuze développait une poïétique, cela nous semble être confirmé aussi bien par la métaphysique de Deleuze que par son esthétique : être, c'est créer l'être, mieux encore : devenir, c'est créer du devenir. Ce rapport fondamental à la création se déploie dans un agonisme perpétuel avec le chaos, comme il le confirme :

Ce qui définit la pensée, les trois grandes formes de la pensée, l'art, la science et la philosophie, c'est toujours affronter le chaos, tracer un plan, tirer un plan sur le chaos.²⁷⁵

Deleuze proclame « l'identité immanente du chaos avec le cosmos »²⁷⁶, le chaos n'est pas un simple désordre ou une confusion, mais une réalité fondamentale, un état de pure virtualité, d'infinité de possibles, un réservoir de forces préindividuelles : le chaos, c'est le précurseur sombre, la disparité, le simulacre ; le chaos, c'est le champ transcendental asubjectif. Ainsi, Deleuze dit dans *Différence et répétition* :

Le monde intense des différences, où les qualités trouvent leur raison et le sensible, son être, est précisément l'objet d'un empirisme supérieur. **Cet empirisme nous apprend une étrange « raison », le multiple et le chaos de la différence** (les distributions nomades, les anarchies couronnées). Ce sont toujours les différences qui se ressemblent, qui sont analogues, opposées ou identiques : **la différence est derrière toute chose, mais derrière la différence il n'y a rien.**²⁷⁷

²⁷⁵ *Idem*, p. 238.

²⁷⁶ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, op. cit., p. 168.

²⁷⁷ *Idem*, p. 80. (Je souligne).

Le chaos, « informel, *effondré* »²⁷⁸, est ce qui menace toute forme, tout ordre, toute pensée constituée²⁷⁹. Mais, paradoxalement, c'est aussi de ce chaos que l'artiste tire sa matière. L'œuvre d'art est ainsi un acte de composition du chaos : elle ne le nie pas, ne le recouvre pas de formes préexistantes, mais le sélectionne, le canalise, le rend sensible. Deleuze nous dit que « [l']art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue un *chaosmos*, comme dit Joyce, un chaos composé – non pas prévu ni préconçu. »²⁸⁰ Créer, c'est extraire du chaos une forme temporaire, un « *chaosmos* » ; créer c'est *composer* un agencement singulier de percepts et d'affects. Ainsi, Deleuze dit :

Composition, composition, c'est la seule définition de l'art. La composition est esthétique, et ce qui n'est pas composé n'est pas une œuvre d'art. On ne confondra pas toutefois la composition technique, travail du matériau qui fait souvent intervenir la science (mathématiques, physique, chimie, anatomie) et la composition esthétique, qui est le travail de la sensation. Seul ce dernier mérite pleinement le nom de composition, et jamais une œuvre d'art n'est faite par technique ou pour la technique.²⁸¹

Nous avons vu que la poïétique deleuzienne se construisait en opposition totale avec ce que Deleuze appelle l'image dogmatique de la pensée. Rappelons-nous que cette image dogmatique faisait de la reconnaissance le modèle fondamental de la connaissance : dans l'image dogmatique, penser est naturel et savoir, c'est reconnaître. En ce sens, Deleuze s'oppose à une conception narrative de l'art, lui préférant une conception de l'art comme capture de forces, comme visibilisation de l'invisible. C'est également en ce sens qu'il faut comprendre la sempiternelle lutte de l'artiste contre les clichés. En effet, si l'art est une activité de composition du chaos, « [o]n dirait que la lutte *contre le chaos* ne va pas sans affinité avec l'ennemi, parce qu'une autre lutte se développe et prend plus d'importance, *contre l'opinion* qui prétendait pourtant nous protéger du chaos lui-même. »²⁸²

D'ailleurs, « [c']est même parce que le tableau est d'abord recouvert de clichés que le peintre doit affronter le chaos et hâter les destructions, pour produire une sensation qui défie toute opinion, tout cliché »²⁸³. En effet, les clichés sont des formes toutes faites, des images conventionnelles, des affects stéréotypés. Ils peuplent la culture (visuelle, auditive, tactile), les

²⁷⁸ *Idem*, p. 94.

²⁷⁹ « La bêtise n'est pas le fond ni l'individu, mais bien ce rapport où l'individuation fait monter le fond sans pouvoir lui donner forme (...). » (G. Deleuze, *Différence et Répétition*, p. 197).

²⁸⁰ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 245.

²⁸¹ *Idem*, pp. 231-232.

²⁸² *Idem*, p. 244.

²⁸³ *Idem*, p. 245.

récits dominants, et engagent des automatismes dans la perception²⁸⁴. Les clichés sont des images, mieux encore, des formes, prêtées à consommer qui viennent immédiatement investir notre champ perceptif et mental. Ils empêchent la vraie sensation d'advenir, parce qu'ils font écran entre le monde et nous ; ils viennent saturer complètement le monde et par-là nous imposent une vérité (une vérité qui, rappelons-le, « est tout à fait indéterminée »²⁸⁵). Deleuze dit :

La photo « fait » la personne ou le paysage, au sens où l'on dit que le journal fait l'événement (et ne se contente pas de le narrer). **Ce que nous voyons, ce que nous percevons, ce sont des photos.** C'est le plus grand intérêt de la photo, **nous imposer la « vérité » d'images trafiguées invraisemblables.**²⁸⁶

Ne nous méprenons pas, il ne s'agit pas ici de condamner la photographie en tant qu'art, mais de mettre en lumière l'ambiguïté de son pouvoir : la photo peut reconduire des clichés lorsqu'elle fige les formes, lorsqu'elle « fait » l'événement ou le visage selon des codes dominants, mais elle peut aussi, lorsqu'elle devient création, les détruire de l'intérieur. Deleuze ne critique pas la photo en tant que telle, il pointe le risque qu'elle porte : celui de remplacer l'expérience du réel par une image déjà codée, pré-interprétée. Mais c'est justement parce qu'elle fait l'image qu'elle peut aussi en révéler la fabrication, en déjouer les automatismes, et ouvrir un accès inédit à la sensation. C'est pourquoi, comme tout art, la photographie peut devenir un moyen de lutte contre les clichés, à condition de ne pas se contenter de les reproduire, mais d'opérer des coupures, des fentes, comme le peintre sur sa toile. Pour Deleuze, l'artiste ne doit évidemment pas s'accommoder des clichés : il doit les combattre activement. Ainsi, il nous dit :

Il faudra toujours d'autres artistes pour faire d'autres fentes, opérer les destructions nécessaires, peut-être de plus en plus grandes, et redonner ainsi à leurs prédécesseurs l'incommunicable nouveauté qu'on ne savait plus voir. **C'est dire que l'artiste se bat moins contre le chaos (qu'il appelle de tous ses vœux, d'une certaine manière) que contre les « clichés » de l'opinion.** Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l'écrivain n'écrit sur une page blanche, mais la page ou la toile sont déjà tellement couvertes de clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminer, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision.²⁸⁷

²⁸⁴ « Cliché, clichés ! On ne peut pas dire que la situation se soit arrangée depuis Cézanne. Non seulement il y a eu multiplication d'images de toutes sortes, autour de nous et dans nos têtes, mais même les réactions contre les clichés engendrent des clichés. » (G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 85).

²⁸⁵ « La vérité comme concept est tout à fait indéterminée. Tout dépend de la valeur et du sens de ce que nous pensons. Les vérités, nous avons toujours celles que nous méritons en fonction du sens de ce que nous concevons, de la valeur de ce que nous croyons. » (G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op.cit., p. 161).

²⁸⁶ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 86. (Je souligne).

²⁸⁷ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., pp. 244-245. (Je souligne).

L'artiste doit alors « effacer, nettoyer, laminer, même déchiqueter » les clichés. C'est donc dans une étreinte fondamentale avec le chaos – une lutte où « [l]e peintre passe par une catastrophe, ou par un embrasement, et laisse sur la toile la trace de ce passage, comme du saut qui le mène du chaos à la composition »²⁸⁸ – que l'artiste se trouve à même de lutter contre les clichés. C'est un rapport primordial entre l'artiste et le chaos qui va permettre à l'artiste de vider son œuvre des clichés, c'est par une certaine canalisation de la puissance annihilatrice du chaos que l'artiste va pouvoir produire une œuvre qui « existe en soi », une œuvre capable de nous prendre dans le composé.

On constate le rôle profondément éthique de l'artiste : dans le monde de l'image dogmatique, un monde saturé d'images, de messages, de clichés, l'artiste est celui qui invente des manières d'être alternatives, des possibilités inédites de sentir, de penser, de devenir. Il donne au chaos une expression singulière, en lui imposant une forme sans le figer. Ainsi, l'œuvre, « [l]a sensation composée, faite de percepts et d'affects, déterritorialise le système de l'opinion qui réunissait les perceptions et affections dominantes dans un milieu naturel, historique et social. »²⁸⁹ En rompant avec les attentes, le bloc de sensations provoque une sortie hors des cadres dogmatiques de pensée, de représentation ou de perception. L'artiste libère les éléments sensibles du dictat des conventions naturelles, sociales ou historiques, mais aussi, *de facto*, le spectateur.

Le créateur est un expérimentateur qui invente des lignes de fuites où l'informe devient forme, où l'insensible devient sensible. Qu'il soit scientifique, philosophe, ou artiste, le créateur arpente le chaos et « [d]ans cette plongée, on dirait que s'extrait du chaos l'ombre du “peuple à venir”, tel que l'art l'appelle, mais aussi la philosophie, la science : peuple-masse, peuple-monde, peuple-cerveau, peuple-chaos. »²⁹⁰ C'est dans ce rapport primordial et fondamental au chaos qu'il nous semble que Deleuze développe une poïétique qui fait du créateur une figure absolument centrale de sa philosophie : penser, c'est créer des concepts, des percepts et des affects, et des fonctions. Qu'il soit philosophe, scientifique, ou artiste, le créateur s'abreuve à la source du chaos, car :

C'est là que les concepts, les sensations, les fonctions deviennent indécidables, en même temps que la philosophie, l'art et la science, indiscernables, comme s'ils partageaient la même ombre, qui s'étend à travers leur nature différente et ne cesse de les accompagner.²⁹¹

²⁸⁸ *Idem*, p. 243.

²⁸⁹ *Idem*, p. 237.

²⁹⁰ *Idem*, p. 263.

²⁹¹ *Idem*.

Ainsi, le créateur plonge dans l'indifférencié et fait advenir ce qui n'est pas encore. Il scelle par-là une communauté de destin entre la philosophie, l'art et la science : il proclame l'unité et la multiplicité de la pensée tout en la faisant advenir. On a vu comment la poïétique deleuzienne propose une manière de vivre qui passe par une esthétisation de l'existence, en cherchant à capter des forces plutôt qu'à produire des formes figées. Cette approche de la vie comme création appelle une autre façon de penser l'art : non plus comme objet à contempler, mais comme force qui agit, qui transforme. C'est ici qu'intervient la métästhétique : une réflexion sur l'art qui ne reste pas extérieure aux œuvres, mais qui accompagne leurs effets. Elle permet de comprendre comment certaines pratiques artistiques, comme la peinture de Bacon, participent activement à cette poïétique. La partie suivante explorera donc comment, à travers ses tableaux, Bacon met en œuvre cette métästhétique, en donnant forme à des forces qui affectent notre manière de sentir, de penser et de vivre.

Au service de la poïétique, la métästhétique en action : le cas Bacon

La peinture comme capture de forces sensibles

À la lumière des analyses précédentes, il apparaît clairement que Deleuze ne peut pas proposer une théorie du génie au sens traditionnel du terme. En effet, sa pensée s'écarte radicalement des conceptions classiques de l'esthétique, notamment de l'approche kantienne qui faisait du génie un don inné, propre à des individus exceptionnels, capable de produire de l'art selon des règles qu'on ne peut apprendre. Chez Deleuze, le génie ne désigne ni une personne, ni un talent, mais une opération, un point d'intensité à partir duquel quelque chose commence à faire penser. Le génie devient dès lors une manière d'agir dans le monde, d'émettre des signes, de forcer la pensée. Chez Deleuze, si le génie cesse d'être une figure personnelle pour devenir une fonction impersonnelle, il n'en reste pas moins l'héritier transformé du schéma kantien. Un monstre où l'on retrouve la structure fondamentale d'un rapport entre matière sensible et Idée, mais déplacée : la matière, chez Deleuze, n'est plus le donné passif de l'expérience mais un champ de forces intenses et dynamiques ; l'Idée, quant à elle, n'est plus une finalité régulatrice, mais une puissance problématique, indéterminée, qui force la pensée. Cette tension réactualise le modèle du sublime, où une faculté est poussée à sa limite et engendre un nouveau régime de sens. Ainsi, Deleuze ne rejette pas Kant, il le radicalise : *le génie devient l'effet d'une rencontre entre une matière et une Idée, là où l'œuvre, plus encore que son auteur, devient le lieu véritable de la création.*

C'est donc à travers la figure de Francis Bacon, à laquelle Deleuze consacre un ouvrage entier, que nous proposons d'approfondir la métä-esthétique deleuzienne. Bacon n'est pas seulement un exemple : il incarne une modalité radicale de l'acte créateur tel que Deleuze l'envisage. La lecture deleuzienne de Francis Bacon prolonge la métä-esthétique esquissée à partir de Kant, tout en en subvertissant les fondements. Là où Kant pense l'Idée esthétique comme une intuition sans concept, opposée à une matière encore soumise au goût et à la forme, Deleuze radicalise cette tension : la matière devient chez lui un champ de forces où la sensation prime sur toute représentation. Le sublime kantien, en ce qu'il confronte l'imagination à l'informe et au difforme, trouve une nouvelle actualité chez Deleuze, mais sans sujet moral ni finalité : ce qui importe, c'est l'épreuve directe de la matière et des intensités qu'elle libère. Dans cette perspective, Bacon devient le peintre du difforme comme puissance de déformation, du diagramme comme intrusion du chaos, et de la Figure comme capture de forces. Ainsi, nous réitérons que Deleuze hérite du sublime kantien, mais en l'émancipant du jugement : ce n'est plus le goût qui régule le génie, mais la matière elle-même qui constraint à créer.

La Figure et la déformation

Comme nous l'avons vu, la poïéthique deleuzienne se veut être une rupture nette avec les conceptions classiques de l'art, fondées sur la représentation et l'imitation. Deleuze ne s'intéresse pas à ce que l'art représente ou signifie, mais à ce qu'il *fait*, car « [s]i la peinture n'a rien à narrer, pas d'histoire à raconter, il se passe quand même quelque chose, qui définit le fonctionnement de la peinture. »²⁹² Ce qui intéresse Deleuze et qu'il trouve à l'œuvre dans l'art de Bacon, c'est « l'action sur le corps de forces invisibles »²⁹³, où, comme nous l'avons vu, « [l]a tâche de la peinture est définie comme la tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas. »²⁹⁴ C'est donc dans cette optique de visibilisation de l'invisible, dans l'optique d'un art émancipé du figuratif, que Deleuze va forger, au travers de Bacon, le concept de Figure. En effet, il nous dit que :

Il y a deux manières de dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif) : ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure. Cette voie de la Figure, Cézanne lui donne un nom simple : la sensation. La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation ; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair. Tandis que la Forme abstraite s'adresse au cerveau, agit par l'intermédiaire du cerveau, plus proche de l'os.²⁹⁵

²⁹² G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 21.

²⁹³ *Idem*, p. 45.

²⁹⁴ *Idem*, p. 57.

²⁹⁵ *Idem*, p. 39.

Le concept de Figure offre une voie de dépassement aussi bien à l'illustratif qu'au narratif, il s'oppose radicalement à la figuration²⁹⁶. Alors que la figuration renvoie au régime classique de la représentation, et donc à une certaine image dogmatique de la pensée, la Figure désigne tout autre chose : elle est l'apparition directe d'une force sur la toile, « elle agit immédiatement sur le système nerveux »²⁹⁷. Évidemment, le concept de Figure trouve dans l'œuvre de Bacon un terrain de jeu à sa mesure : chez Bacon, il ne s'agit plus de représenter un modèle extérieur, mais de faire surgir une intensité proprement picturale affranchie de toute imitation. Ainsi, Deleuze nous dit que chez Bacon :

Tout le corps est parcouru par un mouvement intense. Mouvement difformément difforme, qui reporte à chaque instant l'image réelle sur le corps pour constituer la Figure.²⁹⁸

Ce que Deleuze appelle ici le « mouvement difformément difforme » dans la constitution de la Figure trouve un écho direct dans l'esthétique du sublime chez Kant, où, rappelons-le, l'imagination est confrontée à l'informe ou au difforme comme à sa propre limite. Dans le sublime, le difforme marque précisément ce point de rupture où la faculté ne peut plus représenter ce qu'elle éprouve, et c'est ce débordement qui ouvre à l'Idée. Chez Deleuze, la Figure va conserver cette puissance du difforme : elle ne représente pas, elle expose une force qui excède toute forme, en prolongeant l'épreuve kantienne du sublime où, finalement, l'imagination ne trouve plus le repos (une fois de plus, Deleuze joue la discorde contre l'harmonie kantienne). La Figure devient ainsi, selon Deleuze, le moyen par lequel la peinture atteint à une *pure présence au-delà du figuratif* : la peinture est « un champ opératoire »²⁹⁹ où « le rapport de la Figure avec son lieu isolant définit un fait : le fait est..., ce qui a lieu... »³⁰⁰

Dans l'œuvre de Bacon, tout concourt à rompre avec l'illustration, à arracher la peinture à la narration : Bacon ne raconte pas d'histoires. C'est d'ailleurs pour cela que « [q]uand Bacon distingue deux violences, celle du spectacle et celle de la sensation, et dit qu'il faut renoncer à l'une pour atteindre l'autre, c'est une espèce de déclaration de foi dans la vie. »³⁰¹ On le

²⁹⁶ « C'est peut-être parce que Bacon, quand il récuse la double voie d'une peinture figurative et d'une peinture abstraite, se met dans une situation analogue à celle de Proust en littérature. Proust en effet ne voulait pas d'une littérature abstraite trop "volontaire" (philosophie), et pas davantage d'une littérature figurative, illustrative ou narrative, apte à raconter une histoire. Ce à quoi il tenait, ce qu'il voulait amener au jour, c'était une sorte de Figure, arrachée à la figuration, dépouillée de toute fonction figurative : une Figure en soi, par exemple la Figure en soi de Combray. Il parlait lui-même de "vérités écrites à l'aide de figures". (G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 66)

²⁹⁷ *Idem*, p. 39.

²⁹⁸ *Idem*, p. 26.

²⁹⁹ *Idem*, p. 11.

³⁰⁰ *Idem*.

³⁰¹ *Idem*, p. 61.

constate, la narration (« le spectacle ») s'oppose à la sensation. C'est pourquoi Bacon ne représente pas des corps, il les *déforme* (le difforme contre la forme). Son objectif n'est pas de transmettre un sens mais de faire surgir un choc, une intensité (la discorde contre l'harmonie). C'est par ces procédés de déformation que Bacon se rend capable d'échapper au figuratif – et donc au « reconnu » – pour atteindre à la Figure. Ainsi, Deleuze nous dit :

C'est cela qui constitue la déformation comme acte de peinture : elle ne se laisse ramener ni à une transformation de la forme ni à une décomposition des éléments. Et les déformations de Bacon sont rarement contraintes ou forcées, ce ne sont pas des tortures, quoi qu'on dise : au contraire, ce sont les postures les plus naturelles d'un corps qui se regroupe en fonction de la force simple qui s'exerce sur lui, envie de dormir, de vomir, de se retourner, de tenir assis le plus longtemps possible, etc.³⁰²

Ce « misérabilisme figuratif »³⁰³ des corps déformés n'a pas, selon Deleuze, vocation à se complaire dans le sensationnel ou dans l'horreur. Il est au contraire au « service d'une Figure de la vie de plus en plus forte. »³⁰⁴ Autrement dit, Bacon dresse des « Figures indomptables »³⁰⁵, des corps qui affirment une présence insistant « au moment même où ils “représentaient” l'horrible »³⁰⁶. Les corps déformés, malmenés, mutilés, de Bacon montrent l'horreur, mais pour en tirer une intensité de vie plus forte, plus directe. D'une certaine manière, on pourrait dire que les corps de Bacon représentent l'horreur mais sans la présenter. Ses corps tordus, ses visages hurlants, ses chairs exposées ne sont pas à interpréter comme des symboles du malheur ou de la souffrance, ils ne renvoient pas à une narration ou à une interprétation extérieure ; ils sont la manifestation immédiate d'une force brute, ils sont sensation.

Nous venons de le voir, Bacon n'illustre pas l'angoisse, il fait surgir la sensation d'angoisse ; il ne peint pas des visages expressifs, il déforme les traits jusqu'à ce qu'ils deviennent eux-mêmes les témoins muets d'une violence faite à la chair. Il ne peint pas l'horreur, mais l'acte de sentir : Bacon peint la sensation. Deleuze nous dit :

La sensation, c'est ce qui est peint. Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation (ce que Lawrence, parlant de Cézanne, appelait « l'être pommesque de la pomme »).³⁰⁷

Peindre, pour Bacon, c'est faire exister des forces. Les corps hurlent, se plient, se consument, mais ne cèdent jamais. Ils résistent en tant que Figures, en tant que zones de passage du sensible. À travers l'œuvre de Bacon, la peinture devient le lieu d'un passage des forces (champ

³⁰² *Idem*, p. 60.

³⁰³ *Idem*, p. 61.

³⁰⁴ *Idem*.

³⁰⁵ *Idem*.

³⁰⁶ *Idem*.

³⁰⁷ *Idem*, p. 40.

opératoire) : un lieu où le corps cesse d'être un objet pour devenir une Figure, une forme de vie traversée par les puissances du dehors. Contre le figuratif, Bacon ne cherche pas à représenter le visible ni à exprimer un contenu subjectif (« un usage sale de la peinture, autour du sale petit secret »³⁰⁸) : il s'efforce de rendre sensibles des puissances invisibles, de matérialiser sur la toile l'angoisse, la violence, les cris qui traversent les corps. Bacon capture des forces. Ainsi se poursuit la contre-lecture deleuzienne de l'esthétique de Kant. En effet, chez Deleuze, comme nous venons de le voir, la sensation ne se prête à aucune synthèse ni forme reconnaissable : elle surgit comme pur affect, pur choc, pure matière difforme. Là où Kant maintient une esthétique de la forme – même dans le sublime, où la forme manque mais au profit d'une Idée régulatrice – Deleuze plonge dans une esthétique de la déformation, où la matière elle-même force à penser, où aucune harmonie n'est rétablie. La Figure, chez Bacon, telle que la lit Deleuze, s'oppose à la figuration comme la puissance d'un visible irreprésentable, étranger à toute reconnaissance. Loin d'un jugement de goût qui normerait le génie, c'est la matière elle-même – cri, couleur, chair – qui pousse ici à créer, dans une logique de forces, et non de formes.

Matières et Chaos : Le diagramme

Nous avons vu que le créateur chez Deleuze se caractérise par un lien étroit et fondamental avec le chaos : il est celui qui affronte une matière informe, brute, et parvient à en extraire une forme sensible. Le chaos, chez Deleuze, n'est pas un néant, mais un excès de matière, un trop-plein de possibles indifférenciés. Il est celui qui, à travers son œuvre, nous offre « une composition du chaos qui donne la vision ou sensation »³⁰⁹, une capture de forces à même la matière. Pour rendre compte de cette lutte avec la matière-chaos, Deleuze va forger le concept de diagramme. Voici comment il le définit :

En quoi consiste cet acte de peindre ? Bacon le définit ainsi : faire des marques au hasard (traits-lignes) ; nettoyer, balayer ou chiffonner des endroits ou des zones (taches-couleur) ; jeter de la peinture, sous des angles et à des vitesses variés. Or cet acte, ou ces actes supposent qu'il y ait déjà sur la toile (comme dans la tête du peintre) des données figuratives, plus ou moins virtuelles, plus ou moins actuelles. Ce sont précisément ces données qui seront démarquées, ou bien nettoyées, balayées, chiffonnées, ou bien recouvertes, par l'acte de peindre. Par exemple une bouche : on la prolonge, on fait qu'elle aille d'un bout à l'autre de la tête. Par exemple la tête : on nettoie une partie avec une brosse, un balai, une éponge ou un chiffon. C'est ce que Bacon appelle un Diagramme (...).³¹⁰

Comme nous le comprenons, il ne s'agit pas ici d'un simple croquis préparatoire ni d'une étape de travail vers une forme finale : le diagramme est une opération sauvage, un geste de

³⁰⁸ G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 444.

³⁰⁹ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 245.

³¹⁰ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 93.

désorganisation radicale des formes établies, ou encore, selon Deleuze, « l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches asignifiants et non représentatifs »³¹¹. Il intervient directement dans la toile, sur une forme déjà amorcée, pour en interrompre l'élan, en perturber la stabilité. Ce n'est pas une création *ex nihilo*, mais une défiguration active, un contre-geste : il peint sur la peinture, il dé-peint. Le diagramme ne vise pas à représenter ni à faire surgir quelque chose de nouveau comme s'il n'y avait rien avant lui, mais plutôt à endommager ce qui a déjà surgi, à rectifier une direction trop assurée, à ouvrir un espace de reprise chaotique. Il constitue une sorte de *chaos dirigé*, fait de traits, d'éclats, de gestes imprévisibles, qui suspend ou inverse le processus figuratif en cours pour en libérer d'autres devenirs possibles. Ou, résumé avec Deleuze :

En gros, la loi du diagramme selon Bacon est celle-ci : on part d'une forme figurative, un diagramme intervient pour la brouiller, et il doit en sortir une forme d'une tout autre nature, nommée Figure.³¹²

Selon Deleuze, le diagramme est « comme une catastrophe survenue sur la toile »³¹³, « comme le surgissement d'un autre monde »³¹⁴ : oserait-on dire qu'il fait émerger une « autre nature » ? Le diagramme détruit pour permettre la création, il fait imploser l'image prévisible pour faire advenir un jeu de forces. Rappelons-le, le diagramme ne fait pas simplement surgir un monde *ex nihilo*, il dérive une nouvelle image à partir d'une première, déjà amorcée. Ce surgissement passe par un geste de défiguration, une rature opérée dans la matière même de la toile, qui dévie, fracture, fait déraper le devenir formel en cours. Ce dérapage matérialisé n'invente pas les forces, il les rend manifestes : non comme objets représentables, mais comme tensions, comme déformations visibles, comme secousses sensibles de la surface. En ce sens, le diagramme est une zone de visibilité du non-représentable : ce qu'il fait voir, c'est l'empreinte instable de forces irréductibles à toute figuration. C'est pourquoi le diagramme est à la fois destruction et ouverture : il désorganise pour rendre sensible ce qui ne pouvait apparaître dans l'ordre des formes établies. En effet, comme le dit Deleuze :

Le diagramme est bien un chaos, une catastrophe, mais aussi un germe d'ordre ou de rythme.³¹⁵

Deleuze montre par-là que Bacon utilise ces traits, taches, et jets de peinture comme autant d'outils pour casser l'image, pour l'obliger à devenir autre. D'une certaine manière, le

³¹¹ *Idem*, p. 95. (Je souligne)

³¹² *Idem*, p. 146.

³¹³ *Idem*, p. 94.

³¹⁴ *Idem*.

³¹⁵ *Idem*, p. 95.

diagramme est donc le moteur de la capture de forces : c'est par le biais du chaos introduit par le diagramme que Bacon parvient à fixer des intensités sur la toile. Selon Deleuze, le diagramme « c'est ce qui fait le style d'un peintre »³¹⁶, mais c'est aussi ce chaos qui menace la peinture :

Il faut donc que le diagramme ne ronge pas tout le tableau, qu'il reste limité dans l'espace et dans le temps. Qu'il reste opératoire et contrôlé. Que les moyens violents ne se déchaînent pas, et que la catastrophe nécessaire ne submerge pas tout. Le diagramme est une possibilité de fait, il n'est pas le Fait lui-même. Toutes les données figuratives ne doivent pas disparaître ; et surtout une nouvelle figuration, celle de la Figure, doit sortir du diagramme, et porter la sensation au clair et au précis.³¹⁷

Comme nous le voyons ici, le créateur, selon Deleuze, n'est pas un maître de la matière, pas plus qu'il ne se perd aveuglément dans le chaos. Il n'équilibre pas consciemment destruction et construction, mais se laisse traverser par un processus dans lequel la forme se défait et se refait en permanence. Le diagramme n'est pas un outil que l'artiste utiliserait avec précision pour doser la défiguration : c'est un opérateur anonyme, une force à l'œuvre dans la matière même, qui désorganise les formes données et rend possible l'apparition d'une nouvelle figuration. Ce que Deleuze décrit, ce n'est pas ce que l'artiste cherche, mais ce que l'œuvre exige dans son propre devenir. Ainsi, Bacon ne « s'arrête » pas pour préserver un équilibre ou pour ménager une structure identifiable ; il s'arrête là où les forces apparaissent, là où une nouvelle figure porte la sensation « au clair et au précis ». Si la défiguration allait jusqu'à l'effacement total, il n'y aurait plus rien à sentir, car les forces elles-mêmes deviendraient illisibles, rendues muettes par une homogénéisation absolue. La création ne consiste donc pas à éviter l'informe, mais à en traverser le flux jusqu'au point où quelque chose se cristallise, non pas une forme figée, mais un rythme, une tension dynamique, qui maintient le mouvement à l'état naissant. Ce que Deleuze nomme alors « Figure », c'est cette intensité, ce nouveau visage de la sensation, arraché au chaos mais sans retour à la représentation classique. C'est le rythme, à savoir cette modulation continue entre structuration et déstructuration, qui donne à l'œuvre sa tenue, son pouvoir d'affecter, son devenir. Ce rythme n'est pas recherché comme un but : il surgit dans le regard que l'artiste porte sur son œuvre en train de se faire, dans cette expérience du processus où l'agencement devient perceptible non parce qu'il est voulu, mais parce qu'il persiste malgré (ou grâce à) la violence qui le traverse.

Dans cette perspective, le diagramme ne se contente pas d'être un outil de désorganisation formelle : il est, plus profondément, un opérateur de la matière elle-même. C'est là que se manifeste avec le plus de clarté le tournant métá-esthétique de Deleuze. Là où l'esthétique

³¹⁶ G. Deleuze, *Sur la peinture, cours mars-juin 1981*, Paris, Minuit, 2023, p. 48.

³¹⁷ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., pp. 102-103.

kantienne restait encore arrimée à une primauté de la forme (même dans le sublime, où la matière ne valait que comme limite à surmonter), Deleuze accorde à la matière un rôle actif et génératif. La sensation ne découle pas d'un accord entre les facultés, mais d'une capture de forces brutes, opérée dans et par la matière. Le diagramme devient ainsi l'instrument de cette capture, et c'est tout particulièrement à travers la couleur que cette opération prend corps.

Pour Bacon, la couleur est inséparable d'un usage diagrammatique : elle participe au chaos initial qui détruit les formes trop figées pour ouvrir la toile à l'émergence d'une nouvelle Figure. Le diagramme a « toujours des effets qui le débordent »³¹⁸, il « défait le monde optique »³¹⁹, mais « induit un monde proprement haptique, et une fonction haptique de l'œil. »³²⁰ Ce monde haptique, ce monde tactile, émerge des couleurs et de leurs rapports entre elles. Comme Deleuze le dit :

C'est la couleur, ce sont les rapports de la couleur qui constituent un monde et un sens haptiques, en fonction du chaud et du froid, de l'expansion et de la contraction. [...] Le diagramme agit comme modulateur, et comme lieu commun des chauds et des froids, des expansions et contractions. Dans tout le tableau, le sens haptique de la couleur aura été rendu possible par le diagramme et son intrusion manuelle.³²¹

Notons que Deleuze, dans ces passages consacrés à la couleur, réintroduit la notion d'influence kantienne du goût. Rappelons-nous que le goût, chez Kant, est une instance régulatrice de l'originalité du génie : chez Kant, le goût est ce qui distingue le génie de l'*Unsinn*, de l'insensé. Le goût, comme capacité de présenter un concept tel que celui-ci en devient universellement communicable, s'acquiert, selon Kant, au prix d'un long apprentissage. Or, Deleuze, lorsqu'il définit le « sens des couleurs »³²² – à savoir la capacité à accorder « les régimes de couleur »³²³, à accorder « tons purs et tons rompus »³²⁴ – semble suivre l'utilisation kantienne, il dit :

La question de savoir s'il [le sens des couleurs] implique une sorte de « bon goût » supérieur peut être posée, comme Michael Fried le fait à propos de certains coloristes : le goût peut-il être une force créatrice potentielle et non un simple arbitre pour la mode ? Bacon doit-il ce goût à son passé de décorateur ?³²⁵

Ce à quoi Deleuze va répondre qu'« [i]l y a bien un goût créateur dans la couleur, dans les différents régimes de couleur qui constituent un tact proprement visuel ou un sens haptique de

³¹⁸ *Idem*, p. 129.

³¹⁹ *Idem*.

³²⁰ *Idem*.

³²¹ *Idem*.

³²² *Idem*, p. 143.

³²³ *Idem*.

³²⁴ *Idem*.

³²⁵ *Idem*.

la vue. » Là où le goût chez Kant agissait comme principe limitateur de l'originalité exceptionnelle du génie, là où le goût chez Kant était le fruit d'un travail de longue haleine, Deleuze confère ici au goût une orientation limitative mais créatrice. Le goût, chez Deleuze, serait une sorte de capacité créatrice d'agencement et de création des couleurs. Il dit :

Il y a un goût de la couleur **qui ne vient pas modérer** la création de couleurs chez un grand peintre, mais au contraire la pousse jusqu'au point où celles-ci rencontrent leurs figures faites de contours, et leur plan fait d'aplats, de courbures, d'arabesques. Van Gogh ne pousse le jaune à l'illimité qu'en inventant l'homme-tournesol, et en traçant le plan des petites virgules infinies. **Le goût des couleurs témoigne à la fois du respect nécessaire à leur approche, de la longue attente par laquelle il faut passer, mais aussi de la création sans limite qui les fait exister.**³²⁶

Ce que Deleuze décrit ici ne relève pas d'un goût limitatif au sens kantien, mais d'un goût comme sens haptique, c'est-à-dire une manière de sentir la couleur dans la matière, d'en éprouver le potentiel jusqu'à ce qu'elle épouse une figure, non selon une norme extérieure, mais selon une nécessité interne à l'œuvre. Il ne s'agit pas de modérer la création, mais d'aller au bout d'une recherche où la couleur et la forme surgissent ensemble, en une co-naissance. À rebours du schéma kantien où la forme prime sur la couleur, considérée comme un simple remplissage sensoriel, Deleuze fait de la couleur une force active, qui invente sa propre figure. C'est aussi pourquoi, loin de se méfier de l'*Unsinn*, Deleuze l'investit comme lieu d'émergence du sens : non pas un non-sens à éliminer, mais un fond présémantique que l'artiste creuse, expérimente, répète, jusqu'à ce qu'un agencement vienne porter la sensation au clair et au précis. L'artiste, dès lors, n'ajuste rien à un goût régulateur : il s'enfonce dans la matière, il se perd dans la prolifération des essais, et c'est cette errance même qui fait surgir l'œuvre. Le goût n'est plus une règle, mais une expérience interne au processus, où ce qui apparaît fait événement, sans qu'on puisse dire pourquoi ici, à ce moment, une certaine couleur, une certaine courbure, prend.

En liant ainsi couleur et matière à la fonction du diagramme, Deleuze s'éloigne résolument de l'esthétique formelle de Kant : la peinture de Bacon n'obéit pas à une logique de représentation, mais à un processus en devenir, où la sensation émerge *dans et par* la matière, sous l'effet de forces chaotiques. Ce qui apparaît alors, ce n'est pas le résultat d'un équilibre volontairement recherché, mais le produit d'une tension constante entre le chaos de la défiguration et la formation d'une Figure. Le diagramme n'est pas maîtrisé, mais traversé : il est ce seuil critique où la peinture ne bascule ni dans la pure abstraction ni dans la simple reconnaissance, mais fait exister un agencement singulier, un rythme de la sensation. C'est dans

³²⁶ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 92. (Je souligne).

ce champ d'instabilité que se déploie ce qu'on appelle le « génie », *non comme faculté personnelle, mais comme fonction anonyme d'un processus qui, à un moment donné, fait œuvre*. Ainsi, Deleuze peut conclure :

En effet, étant lui-même une catastrophe, le diagramme ne doit pas faire catastrophe. Étant lui-même zone de brouillage, il ne doit pas brouiller le tableau. Étant mélange, il ne doit pas mélanger les couleurs, mais rompre les tons. Bref, étant manuel, il doit être réinjecté dans l'ensemble visuel où il déploie des conséquences qui le dépassent. L'essentiel du diagramme, c'est qu'il est fait pour que quelque chose en sorte, et il rate si rien n'en sort.³²⁷

Pour illustrer tout ceci, considérons un exemple comme *Étude d'après le portrait du pape Innocent X par Velázquez* (1953)³²⁸. Dans ce tableau, Bacon n'efface pas la figure, mais la fait vaciller : le cri déforme le visage, les traits se brouillent, les couleurs violentes strient l'espace. Le diagramme intervient ici comme geste de désorganisation : il rompt les tons, disloque la structure, sans plonger dans le chaos pur. Ce n'est pas le désordre qui s'impose, mais la sensation qui émerge. Le diagramme « réussit » quand une Figure sort du brouillage, non représentable mais pleinement sensible : le cri plutôt que l'horreur.

Ainsi, à travers l'analyse deleuzienne de l'œuvre de Francis Bacon, il apparaît que l'artiste n'impose pas tant une organisation inédite à la matière qu'un travail jusqu'à ce que le processus lui-même fasse émerger une organisation instable, fragile, toujours à reprendre. C'est-à-dire un agencement forme-matière-sensation-artiste-spectateur qui existe en soi, indépendamment d'un projet ou d'une maîtrise préalables. En cela, Deleuze prolonge et transforme l'héritage kantien : là où Kant voyait dans le génie celui qui découvre la règle dans l'œuvre même, Deleuze pense la création comme un processus impersonnel de *modulation de l'informe*, une dynamique où la matière elle-même rend sensible une Idée qui ne se laisse jamais fixer. Ce n'est pas l'artiste qui impose cette modulation, mais le travail en cours qui fait émerger, par essais, ratures et résistances, un agencement sensible irréductible à toute règle préexistante. Si Deleuze ne propose pas une théorie du génie au sens classique, il dessine en creux une conception de la création comme événement de la matière, où l'artiste n'est pas un opérateur souverain, mais un *point de passage traversé par des forces*. L'artiste est pris dans un devenir, dans un champ de sensations où la matière agit, et où l'arrêt du travail ne se décide pas, mais s'impose quand la sensation surgit, quand « ça prend ». Le génie, chez Deleuze, n'est pas un attribut personnel ni un savoir-faire maîtrisé, mais une fonction impersonnelle qui sature un champ intensif, non pour représenter, mais pour faire exister une Figure (non comme forme arrêtée, mais comme

³²⁷ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 149.

³²⁸ Cf. *Infra* « Annexes », Annexe V.

condensation provisoire d'intensités vécues dans et par la matière). À travers le concept de diagramme, Deleuze nous montre que l'acte créatif est une opération risquée, un franchissement où la matière, sous l'impulsion de gestes sauvages, se défait des formes convenues pour laisser advenir un nouvel ordre sensible. La couleur, en tant que force tactile, le diagramme, en tant que catastrophe féconde, la matière, en tant que lieu d'émergence du sensible, sont autant d'éléments qui témoignent de cette métä-esthétique au service de la poiëthique deleuzienne : peindre, créer, ce n'est pas représenter un monde, mais laisser exister des sensations qui, en elles-mêmes, constituent un monde.

Nous le voyons, l'œuvre de Francis Bacon illustre avec force la conception deleuzienne de la création : non celle d'un peintre qui impose une forme, mais celle d'un travail où la matière, traversée de gestes et de ratures, laisse émerger des Figures de sensation. Bacon n'est pas le maître d'un projet, mais *un relais* dans un processus où les forces deviennent visibles, où la couleur, le diagramme, et la matière elle-même font advenir un monde sensible sans sujet préalable. Ce que Deleuze extrait de l'œuvre de Bacon n'est donc pas tant une esthétique du génie qu'une éthique du combat avec le chaos, où toute création véritable est capture, condensation, et libération de puissances sensibles. Ce combat avec le chaos, tel que Deleuze le décrit à partir de Bacon, n'exclut pas toute forme d'organisation ou de composition ; il rappelle au contraire, par bien des aspects, la dynamique du sublime chez Kant, où l'imagination, dépassée par l'iniforme, entre en crise. Chez Kant, cette crise ouvre à un accord supérieur, quoique douloureux, entre l'imagination et la raison. Deleuze radicalise cette disjonction : il n'y a plus de facultés réconciliées dans un sujet moral, mais une discorde productive, un affrontement avec la matière même, dont émerge un nouvel ordre sensible. Ce que le sublime chez Kant laisse entrevoir comme un dépassement de la forme, devient chez Deleuze une méthode : créer en maintenant la tension, faire œuvre en tenant l'écart ouvert entre chaos et sensation. C'est là, peut-être, que se dessine la forme la plus exigeante et la plus radicale de la création selon Deleuze : une création qui ne se contente pas d'ajouter une œuvre au monde, mais qui fait surgir des mondes nouveaux à même la matière chaotique de la sensation.

De la règle à la rupture : le génie entre institution kantienne et événement deleuzien

Si l'on a jusqu'à présent étudié comment la pensée de Deleuze, à rebours de la tradition transcendantale initiée par Kant, ouvre la création à l'empirisme transcontinental, à l'événement pur et au devenir sans modèle, il est néanmoins nécessaire de ressaisir ce qui, à travers Kant, demeure agissant en profondeur : le geste créateur comme percée historique, capable de transformer l'histoire elle-même par la nouveauté qu'il instaure. C'est dans cet entrelacs conceptuel que nous tenterons d'inscrire la figure du génie, en montrant comment elle articule chez Kant une historicité du jugement esthétique, et comment Deleuze, en déplaçant cette figure, radicalise l'événement créatif dans un devenir sans téléologie.

Chez Kant, la figure du génie n'est pas seulement celle d'un talent exceptionnel doté d'un pouvoir de production original ; elle est d'abord la condition de la possibilité d'une histoire de l'art. Le génie kantien est celui par lequel l'art connaît une rupture, une instauration de nouvelles règles de production artistique, qui, à la manière d'une législation originale, deviennent ensuite exemplaires pour la postérité. Ainsi, il nous dit :

Or, étant donné cependant que, sans une règle qui le précède, un produit ne peut jamais être désigné comme un produit de l'art, il faut que la nature donne à l'art sa règle dans le sujet (et cela à travers l'accord qui intervient entre les pouvoirs dont dispose celui-ci) ; c'est dire que les beaux-arts ne sont possibles que comme produits du génie.³²⁹

Le génie kantien, en inventant, crée ainsi les conditions d'une tradition possible. C'est pourquoi Kant précise que si le génie produit sans règle préalable, il produit cependant des œuvres qui deviendront régulatrices pour d'autres : il ouvre une voie dans l'histoire, il donne à penser l'émergence d'une nouveauté qui n'était pas prévisible à partir des données antérieures. Cette historicité créative est préparée par l'expérience du sublime, telle qu'elle est développée dans la *Critique de la force de jugement*. Dans le sublime, l'imagination humaine est poussée à ses limites, échouant à totaliser l'intuition sensible, tandis que la raison affirme sa vocation à l'infini. Cette déchirure expérimentale manifeste une puissance de transcendance : l'être humain n'est pas seulement un être de nature, il est porteur d'une destination suprasensible. Le génie, à cet égard, est celui qui traduit cette dimension suprasensible dans des formes sensibles : il manifeste dans le monde un élan vers ce qui excède le monde, inscrivant ainsi dans l'histoire un indice de notre destination morale.

³²⁹ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 293.

Chez Deleuze, la perspective est radicalement modifiée. Le créateur n'est plus celui qui fonde une école ni celui qui institue des règles transmissibles. Le créateur est celui qui capture des forces impersonnelles, qui invente des lignes de fuite, des devenirs sans finalité. Pourtant, ce qui subsiste de l'héritage kantien, c'est l'idée que la création est événementielle : elle déchire la série historique ordinaire, elle introduit une altérité irréductible. Deleuze dit :

Nous l'avons vu pour le peintre Turner, pour ses tableaux les plus accomplis qu'on appelle parfois tableaux « inachevés » : dès qu'il y a génie, il y a quelque chose qui n'est plus d'aucune école, d'aucun temps, opérant une percée – l'art comme processus sans but, mais qui s'accomplit comme tel.³³⁰

Chaque création, pour Deleuze, n'élabore pas une norme à transmettre mais introduit une perturbation locale, un déplacement perceptible dans le champ de l'art ou de la pensée. Elle ne reconfigure pas nécessairement tout le monde de l'art, mais elle reconfigure, à son échelle, certaines coordonnées du sensible : une manière de voir, de sentir, de penser. Le créateur deleuzien est ainsi moins un fondateur de style qu'une singularité qui fait proliférer de nouveaux possibles. Dans cette perspective, les analyses précédentes du sublime et des signes prennent une valeur stratégique. Le sublime, chez Kant, en confrontant l'imagination à l'Idée de totalité, introduit une expérience de l'infini qui ouvre le champ de la raison pratique : le sentiment du sublime prépare l'être humain à la reconnaissance de sa propre vocation morale. Chez Deleuze, les signes esthétiques, comme ceux évoqués dans *Proust et les signes*, signalent la présence de forces invisibles qui traversent l'œuvre et le spectateur, appelant à une lecture créative, à une interprétation toujours événementielle. Ainsi, tant chez Kant que chez Deleuze, la création est un événement qui excède les données antérieures. Mais la différence majeure tient à leur rapport à l'histoire : chez Kant, celle-ci conserve une orientation téléologique, structurée par l'idée d'un progrès moral et politique de l'humanité. Chez Deleuze, en revanche, il ne s'agit pas tant d'une pensée de l'histoire que d'un devenir fondamentalement non téléologique, voire anhistorique, où chaque création trace une ligne de fuite imprévisible. Loin d'inscrire l'acte créateur dans un récit de progression, Deleuze le conçoit comme une rupture affirmative, parfois révolutionnaire, qui déjoue toute continuité historico-philosophique³³¹.

³³⁰ G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 443.

³³¹ Nous voyons ici, peut-être à tort, un héritage sarrien de Deleuze. En effet, dans ses *Cahiers pour une morale*, Sartre nous dit : « C'est parce qu'on a vu l'individu de génie comme transcendance en considérant l'époque comme donné et immanence qu'on a pu croire qu'ils dépassaient. En réalité ils dépassent un donné mais partout où ils dépassent ils portent leur époque comme un drapeau. L'époque n'est ni finie ni infinie, mais elle est indéfinie ou, si l'on préfère, elle est finie mais non limitée. » (J.-P. Sartre, *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, 1983, p. 506)

En outre, chez Kant, le génie donne la règle à l'art : il est donc celui qui invente une forme, mais une forme qui devient exemplaire, c'est-à-dire susceptible d'être admirée et éventuellement imitée (sans jamais être reproduite à l'identique). Il y a donc une certaine volonté de normativité esthétique, même dans l'originalité la plus radicale. Or, ici, avec Deleuze, l'agencement « génial » opère une percée : il déchire les formes établies, interrompt les processus de reconnaissance, détourne les régimes de visibilité et de lisibilité. Ce n'est pas un modèle, c'est une singularité absolue, un point de fuite. L'art est création de percepts et d'affects qui ne passent pas par l'universel communicable, mais qui se suffisent dans leur intensité.

Il en résulte que la figure du génie-créateur incarne, dans l'une et l'autre pensée, la puissance de l'événement : puissance de produire l'inédit, de traverser les cadres établis, d'inventer des mondes nouveaux. Chez Kant, cette puissance est encore insérée dans l'ordre réflexif de la raison pratique ; chez Deleuze, elle se libère de toute médiation transcendantale, pour se manifester comme pure prolifération de forces. Ainsi se noue, à travers la figure du génie-créateur, un « accord discordant » entre Kant et Deleuze : accord dans la reconnaissance de la création comme puissance historique ; discordance dans la destination que chacun assigne à cet événement créateur. C'est à l'élucidation de cette tension que nous allons à présent nous consacrer.

La question du génie artistique, telle qu'elle se formule chez Kant et se reconfigure chez Deleuze, engage une réflexion fondamentale sur le rapport entre l'art, la pensée et la matière. Si Kant confère au génie le pouvoir d'instituer des règles inédites sous l'égide d'une finalité sans fin ; Deleuze, quant à lui, dissout l'exceptionnalité individuelle au profit d'une logique impersonnelle de la sensation, où l'art devient capture de forces et création de percepts et d'affects. Entre ces deux pensées, un écart se creuse : là où Kant cherche une harmonisation des facultés sous la figure du beau, Deleuze affirme l'irréductibilité de l'événement artistique à toute norme ou reconnaissance. Car si la figure du génie semblait garantir chez Kant la présentation des Idées sous une forme sensible, Deleuze, pour sa part, déplace la question : en désindividualisant la création, il reconduit l'Idée esthétique à une fonction de production d'événements perceptifs, sans recourir à la médiation d'un sujet d'exception. C'est à travers cet examen minutieux du statut de l'Idée esthétique et du signe artistique que nous pourrons éclairer plus finement les mécanismes de la création, le travail de la matière et la mutation des subjectivités qu'elle engage, selon des logiques qui, une fois encore, à la fois rapprochent et opposent Kant et Deleuze.

Premièrement, Deleuze semble assimiler les signes de l'art aux Idées esthétiques. Si le génie chez Kant est un pouvoir de présentation des Idées esthétiques, il nous semble que Deleuze se débarrasse de l'exceptionnalité individuelle du génie pour ne garder que le côté géniteur de la pensée de l'Idée esthétique ou du signe de l'art. Certes, ces intuitions sans concept sont bien produites par quelqu'un, à un moment donné, mais Deleuze ne met jamais l'accent sur l'individualité hors norme capable de créer ces idées. Le rapprochement entre le signe de l'art et l'Idée esthétique ne vient pas servir une théorie du génie en tant qu'individu disposant d'une capacité exceptionnelle mais plutôt une logique de la sensation qui viendrait expliquer comment et pourquoi l'œuvre d'art est à même d'engendrer la pensée et modifier les subjectivités. De cette première comparaison, nous retiendrons donc que c'est le pouvoir non discursif de l'Idée esthétique (ou du signe de l'art) qui intéresse Deleuze dans son utilisation.

Deuxièmement, il apparaît qu'un nouvel accord discordant se dessine entre Kant et Deleuze autour de la question du rapport à la matière. Dans les deux cas, la production d'une œuvre qui fait penser passe par un travail sur la matière, mais ce travail est pensé de manière radicalement différente. Chez Kant, la matière est *mise en forme* par le génie, dans un accord harmonieux entre imagination et entendement, sous l'effet d'une nature intérieure qui donne les règles sans les connaître. Chez Deleuze, au contraire, la matière n'est pas à former, mais le lieu même d'une production de forces, traversée de devenirs, de tensions, de virtualités que l'artiste accompagne sans jamais vraiment les maîtriser. Là où Kant inscrit l'art dans une esthétique régulée par les facultés, Deleuze conçoit la création comme un processus immanent, où la matière, active et hétérogène, produit elle-même les conditions de la sensation. Le génie, dans ce cadre, n'est plus celui qui « fait parler » la matière selon un don personnel, mais un *effet* du processus créatif lui-même : un moment de passage, là où quelque chose se met à exister, à vibrer, à faire monde. S'il y a génie chez Deleuze, il n'est pas un sujet, mais une *fonction anonyme* : celle par laquelle des intensités traversent des formes, des forces deviennent visibles, et une Figure s'impose, non par projet, mais par consistance propre.

Conclusion

Le génie comme opérateur de pensée : de Kant à Deleuze

Penser le génie revient, dans le sillage de Kant et de Deleuze, à sonder la création dans sa double condition de surgissement et de transmission. Chez Kant, le génie est celui par qui la nature donne ses règles à l'art, par un don qui transcende toute méthode, tout savoir-faire, et qui institue la nouveauté comme norme. Chez Deleuze, ce même génie cesse d'être une instance subjective pour devenir un opérateur conceptuel, une fonction impersonnelle d'agencement qui capte des intensités, engendre des formes, et ouvre un espace de pensée au sein du chaos. Le génie, chez Deleuze, n'est ni un sujet créateur ni un acteur identifiable : il est une position fonctionnelle dans une métä-esthétique où la création n'est pas un acte humain, mais une capture de forces impersonnelles.

Le génie kantien : singularité instituante et règles de l'art

Chez Kant, le génie est défini comme « Le génie est le talent (don naturel) qui donne à l'art ses règles. »³³². Il n'est donc pas un simple artisan appliquant des techniques préétablies, mais un être par qui la nature produit l'art de manière originale et fondatrice. Le génie kantien ne suit aucune règle déterminée, mais il crée en donnant naissance à des règles nouvelles, que d'autres pourront suivre. Il est ainsi le vecteur d'une innovation instituante, à partir d'une subjectivité non consciente de ses propres lois. Cette conception implique une tension entre subjectivité et universalité : bien que le génie agisse sans savoir comment, ses œuvres peuvent être jugées selon un goût partagé, prétendant à une validité universelle. Le jugement de goût repose alors sur un *sensus communis*, une communauté de sentiment qui ne dépend pas de concepts, mais d'une forme de communication des facultés (imagination et entendement) dans un libre jeu. Le génie est donc pour Kant un phénomène naturel exceptionnel : il n'est pas produit par les règles de l'art, mais il les produit. Il inaugure une possibilité historique de l'art, car les autres peuvent s'inspirer de ses œuvres sans pour autant en répéter la force génératrice. Le génie devient une singularité fondatrice dans l'ordre du beau : son œuvre est exemplaire sans être réductible à une méthode.

Toutefois, cette puissance créatrice est à la fois fascinante et énigmatique. Le génie est l'expression d'une nature libre en l'homme, mais cette nature reste obscure : le génie ne peut expliquer comment il crée. Kant insiste d'ailleurs sur le fait que le génie ne sait pas comment il

³³² E. Kant, *Critique de la Raison pure*, Paris, GF-Flammarion, 2006, 3^e édition corrigée, p. 93.

produit ses œuvres, ce qui le distingue de l'artisan et du savant. Ainsi, le génie kantien est porteur d'une esthétique de la finalité sans fin : il produit des formes où se manifeste une finalité, sans que cette finalité soit rattachable à un but déterminé. Il donne à penser un ordre du monde où la liberté de l'esprit trouve une correspondance dans l'harmonie naturelle. Le génie incarne cette tension productrice entre libre jeu des facultés et communicabilité universelle. Il est, en ce sens, une singularité instituante : celui qui ouvre un possible, fonde une tradition, sans jamais pouvoir en donner la recette.

La lecture deleuzienne : génie, capture et métä-esthétique

Chez Deleuze, le génie ne renvoie plus à une individualité ou à un sujet singulier inspiré, mais à un processus anonyme de capture et de composition. Dans une perspective pleinement métä-esthétique, le génie est la fonction par laquelle un champ de forces se trouve momentanément organisé : il nomme l'opération qui rend possible l'émergence d'une consistance, sans origine identifiable ni intention préalable.

Ce que Deleuze dégage de sa lecture de Kant, notamment dans la troisième *Critique*, n'est pas un concept à conserver mais un point de basculement : le moment où les facultés ne s'accordent plus sur le mode de la synthèse, mais selon une disjonction productive. Cet « accord discordant » entre les facultés devient le lieu génétique de la pensée. Le génie n'est plus ce qui harmonise, mais ce qui différencie. C'est un nom pour l'écart, pour la rupture qui fait advenir une configuration inédite. Dans ce cadre, la création n'est pas un acte subjectif, mais une opération anonyme de déterritorialisation. *Le génie est la trace d'un processus de capture de singularités* : la manière dont des forces, des signes, des intensités se trouvent composés selon un plan de consistance. Il ne « fait » rien à proprement parler : il est ce qui se produit quand un agencement se stabilise, quand le chaos devient composable.

Cette conception implique une redéfinition de l'esthétique elle-même. Ce n'est plus la réflexion sur les conditions du jugement, mais la théorie de la capture. Ce n'est plus la reconnaissance du beau, mais la construction d'une consistance. Le génie, dans ce sens, est un opérateur sans visage : un pur effet de seuil, une condition fonctionnelle de l'émergence de formes. Il est l'agencement qui permet à un problème de se poser, à un plan de se dessiner, à une pensée de surgir dans un champ de forces. Dès lors, il ne s'agit plus de savoir qui crée, mais comment quelque chose crée. Le génie, en ce sens, n'est ni sujet ni origine, mais pur processus : la logique immanente d'une transformation qui fait advenir le pensable, le visible, le dicible

là où il n'y avait encore qu'écoulement chaotique. Il est l'opération anonyme à travers laquelle une pensée trouve sa forme sans jamais se figer dans une essence.

Poïétique, sensation, et devenir esthétique

Répétons-le, dans la perspective deleuzienne, le génie ne renvoie pas à un sujet exceptionnel, mais à un processus anonyme d'émergence formelle. La poïétique permet de penser cette activité de composition comme une manière d'habiter l'immanence, de faire surgir du sens et de la forme à partir de l'iniforme. Il ne s'agit pas de produire des œuvres signées, mais d'organiser des devenirs, de cartographier des intensités, de tracer des lignes de vie. La poïétique se distingue à la fois de l'esthétique (centrée sur la perception du beau) et de l'éthique classique (centrée sur des valeurs transcendentales). Elle définit une manière de vivre et de sentir qui repose sur des agencements singuliers. Créer n'est pas une action subjective, mais une opération de branchement entre forces, affects, et percepts. Le génie, dans ce cadre, est une fonction temporaire de passage entre chaos et consistance.

Il en va de même pour la sensation : elle n'est pas une expérience personnelle, mais une forme de stabilisation précaire de flux. Ce que Deleuze appelle « blocs de sensations » sont des agencements qui persistent, non parce qu'ils sont beaux, mais parce qu'ils sont constants, c'est-à-dire capables de durer comme ensemble d'affects et de percepts. Le génie n'est pas ce qui produit ces blocs, mais ce qui se produit dans leur cristallisation : un seuil fonctionnel d'intensité. Dans ce sens, le devenir esthétique est « désidentifiant ». Il n'accroît pas le pouvoir d'un *ego*, mais démultiplie les lignes de fuite. Le génie, compris comme opération anonyme, est toujours une instance de déterritorialisation, de modulation, de passage. Créer, ce n'est pas exprimer, mais composer : rendre visible, audible ou pensable une différence qui, jusque-là, était inaudible, imperceptible, imprononçable. La poïétique devient ainsi un art de la consistance. Elle interroge moins le « quoi ? » ou le « qui ? » que le « comment ? » : comment agencer, comment faire exister, comment intensifier la vie. Le génie, dans cette logique, n'est rien d'autre qu'une réponse temporaire à ces questions.

Figures du génie

Dans la perspective deleuzienne, il ne s'agit pas d'attribuer le génie à des sujets exceptionnels, mais de déceler, dans certaines configurations esthétiques, des processus impersonnels de création. Francis Bacon, tel que pensé par Deleuze, ne se prête pas à une mythologie de l'artiste inspiré. Ce qui importe, c'est la logique diagrammatique à l'œuvre dans ses toiles : une capture de forces crues, une modulation de la chair et de la couleur qui produit

une sensation à l'état pur. Le génie est le nom que l'on donne à ce processus de consistance, qui rend visibles des intensités sans sujet ni forme préalables. De même, l'écriture proustienne opère comme une machine à faire exister des résonances temporelles. Ce n'est pas la subjectivité du narrateur qui compte, mais l'agencement affectif-langagier qui déploie des devenirs sensibles : mémoire involontaire, modulation du temps, tissage de signes. Le génie proustien, en ce sens, est un effet de composition, un seuil de capture où le langage devient vecteur de percepts. Dans tous ces cas, le « génie de » doit être compris comme une opération de capture et de composition : non un attribut, mais une dynamique. Il s'agit d'identifier les conditions sous lesquelles quelque chose devient pensable, sensible, partageable, sans jamais se réduire à une individualité. Le génie n'a pas de visage : il est ce qui traverse, ce qui passe, ce qui rend possible un seuil d'émergence.

Politique du génie : processus anonymes et agencements collectifs

La métä-esthétique du génie ne se limite pas à l'art : elle engage aussi une portée politique, à condition de ne pas le comprendre comme le produit d'une subjectivité exceptionnelle, mais comme un processus impersonnel de transformation. Le génie, en tant que fonction anonyme d'agencement, est ce qui permet à des forces hétérogènes de se rencontrer, de se recomposer et de produire des formes de vie alternatives. Créer, dans ce cadre, signifie faire émerger de nouveaux modes d'existence à partir des marges, des failles, des tensions : créer, c'est résister. Deleuze et Guattari décrivent les devenirs-minoritaires (devenir-femme, devenir-animal, devenir-imperceptible) comme des lignes d'échappée à la majorité normative³³³. Ces devenirs ne sont pas les expressions d'individus marginaux, mais des processus collectifs de recomposition : des manières de faire circuler des intensités, de redistribuer les sensibilités, de produire du commun autrement. Le génie y est une dynamique immanente : un seuil de transformation où le pensable, le visible, le dicible se reconfigurent. Les pratiques militantes, les savoirs situés, les formes de solidarité inventives peuvent ainsi être pensés comme des expressions géniales au sens deleuzien : non parce qu'elles incarnent un héros créateur, mais parce qu'elles opèrent des déplacements de territoire, des reconfigurations de sujet, des agencements de consistance. Ce qui compte, c'est la manière dont ces processus rendent possible l'émergence d'une vie non normée. La création, dans ce cadre, n'est plus une œuvre ni une performance, mais une manière d'habiter un monde autrement, de construire un plan d'immanence. Le génie devient le nom de cette opération anonyme par laquelle une vie se rend

³³³ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., pp. 284 à 380. À ce sujet, voir également, I. Krtolica, *Deleuze et Guattari. Une philosophie des devenirs-révolutionnaires*, Paris, Amsterdam, 2024.

pensable et partageable hors des cadres dominants : non comme figure d'exception, mais comme intensité modulante, comme pouvoir de variation collective.

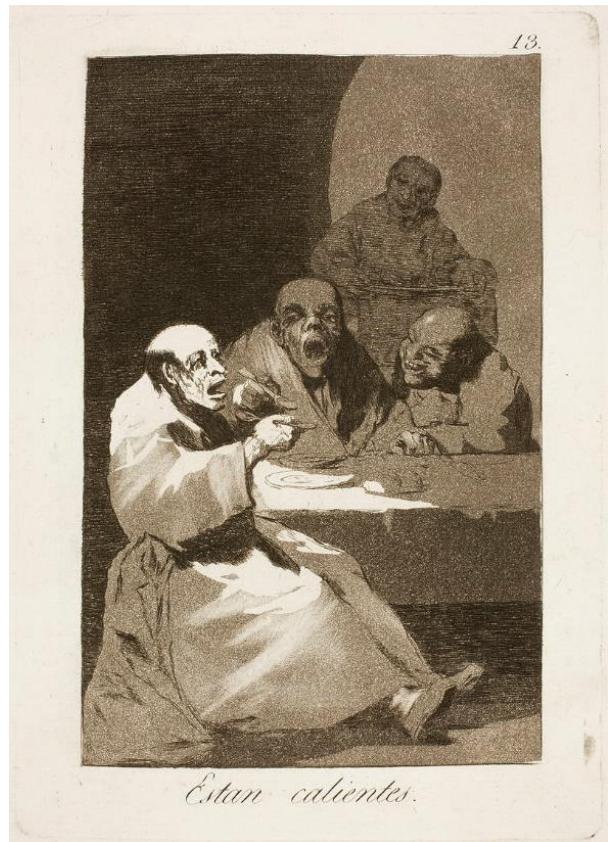
Conclusion : le génie comme processus de transformation

De Kant à Deleuze, la notion de génie s'est progressivement affranchie de toute figure d'exception pour devenir un concept fonctionnel et anonyme. Alors que Kant pensait encore le génie comme une singularité subjective, un don naturel permettant à la nature de donner ses règles à l'art, Deleuze en déplace radicalement le statut. Il ne s'agit plus d'une essence ni d'un privilège individuel, mais d'une opération impersonnelle : un point de passage où des forces se composent, où l'iniforme devient consistant, où la pensée prend corps sans sujet. Dans cette perspective, créer n'est pas produire une forme originale, mais activer des lignes de variation, agencer des intensités, faire advenir des territoires d'existence. Le génie ne désigne pas un être dépositaire d'un pouvoir spécial, mais un effet de seuil dans un agencement : un moment où quelque chose se stabilise sans se fixer, où un plan d'immanence se dessine. Il est le nom donné à ce qui rend la création possible, comme processus toujours local, fragile, exposé, mais réel.

Penser le génie comme opérateur de pensée, c'est donc passer d'une esthétique du jugement à une poïétique de la consistance. Ce n'est plus une manière de juger la beauté d'une forme, mais une manière de faire exister une vie. Le génie n'est pas un sujet inspiré, mais un dispositif transitoire dans lequel des forces se connectent et inventent un devenir. Il ne s'agit pas de reconnaissance, mais d'émergence : de la manière dont une composition rend possible l'énonciation d'un nouveau possible. Ce déplacement implique une redéfinition radicale du cadre esthétique lui-même : ce n'est plus d'esthétique au sens classique qu'il s'agit, mais de métästhétique. Chez Deleuze, penser le génie, c'est entrer dans une réflexion qui ne porte plus sur la conformité d'une œuvre à des critères de jugement, mais sur les conditions d'émergence des formes, des intensités, des percepts. La métästhétique ne s'attache pas aux produits de l'art, mais aux processus qui rendent ces produits possibles. Elle interroge la manière dont des forces se composent pour donner lieu à des blocs de sensation, à des agencements constants. Dans ce cadre, il n'y a pas de génie au sens classique, mais des seuils de génialité (des « coups de génie »), des points où le chaos se stabilise brièvement, où une consistance se dégage d'un champ de variations. C'est cela que la métästhétique cartographie : des processus d'émergence, des dynamiques de création sans sujet, sans hiérarchie, sans finalité autre que l'intensification d'une vie.

C'est pourquoi le génie, chez Deleuze, est fondamentalement politique et existentiel : non pas un modèle à contempler, mais une logique à activer. Créer, c'est tracer une ligne de fuite, ouvrir une brèche, faire apparaître une manière de vivre là où tout semblait clos. Le génie n'est pas à chercher dans un sujet, mais à détecter dans les moments où la pensée bifurque, où le sensible s'organise autrement, où la vie devient cartographie.

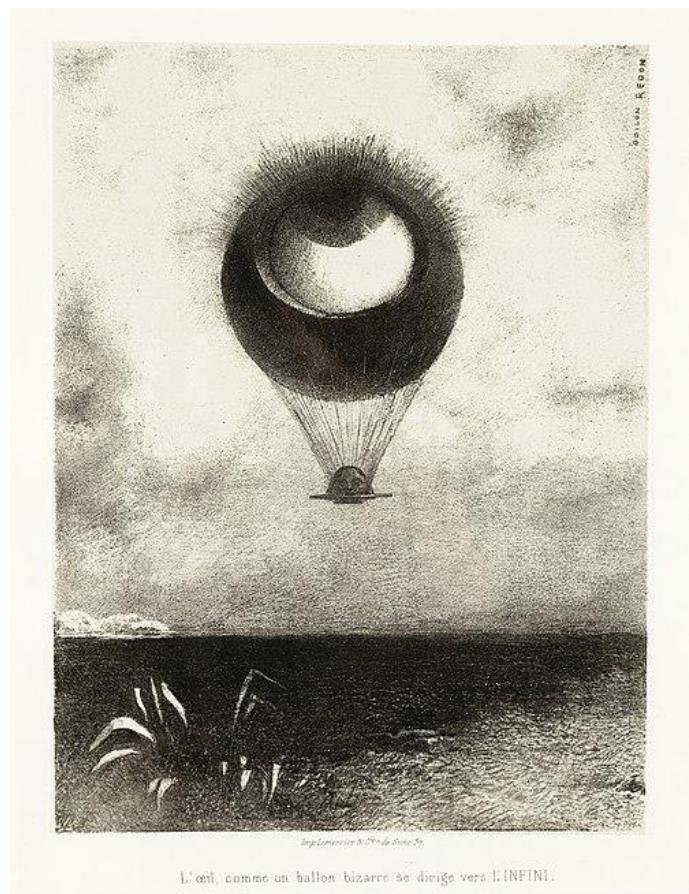
Annexes



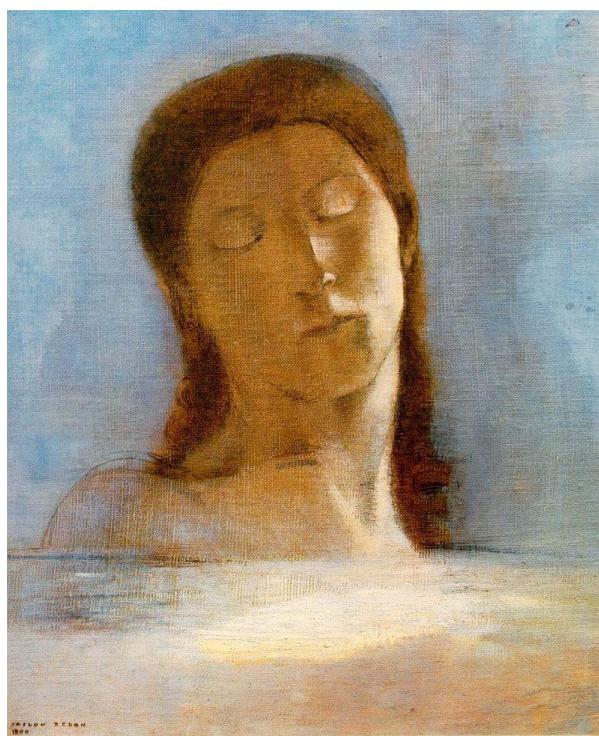
(I) F. Goya, *Caprichos* n°13, Museo del Prado, Madrid.



(II) F. Goya, *Los Desastres de la Guerra* n°9, Museo del Prado, Madrid.



(III) O. Redon, *À Edgar Poe* (*L'œil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*), Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.



(IV) O. Redon, *Les yeux clos*, Musée d'Orsay, Paris.



(V) F. Bacon, *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, Des Moines Art Center, Des Moines.

Remerciements

Je voudrais exprimer, en premier lieu, ma gratitude la plus profonde à M. Duboulez, promoteur de ce travail. Que ce soit par la qualité de ses enseignements, par ses multiples et inlassables relectures de mon travail, ou encore par ses précieux conseils, il a été pour moi de ces rencontres fondamentales dont Deleuze parle tant : c'est lui qui, chez moi, à engendré le « penser » dans la pensée (mieux vaut tard que jamais). Parce qu'aucune longue phrase ne pourra couvrir l'étendue de ma reconnaissance, M. Duboulez, merci pour tout.

Je remercie également les membres du jury, Mme Collamati et M. Dewalque, pour le temps qu'ils ont consacré à la lecture du présent travail, mais aussi pour la qualité et l'enthousiasme dont ils ont su faire preuve dans leur cours respectif. Enseigner des auteurs comme Hegel, Marx ou encore Brentano à des « néophytes » comme nous témoigne d'une confiance absolue en nos capacités ; une confiance qui, dans bien des moments de doute, s'est avérée particulièrement apaisante.

J'en profite également pour remercier M. Cormann pour la confiance et la bienveillance qu'il m'a témoignée en me confiant la charge d'étudiant-moniteur, ce fut un réel plaisir et une magnifique expérience. Je remercie également tous les autres professeurs que j'ai eu la chance de côtoyer pendant mes études, et plus particulièrement M. Pieron (parce qu'il m'a donné l'impression que Deleuze était compréhensible), M. Leclercq (parce qu'il m'a réconcilié avec les maths), Mme Hagelstein (pour sa gentillesse et pour m'avoir fait comprendre la portée politique de l'esthétique) Mme Bouquiaux (pour son enthousiasme et parce qu'elle m'a réconcilié avec les sciences), M. Gavray (pour sa sympathie, son humour, et évidemment ses cours sans lesquels je ne saurais toujours pas qui est Platon) et M. Delruelle (pour sa passion spinozo-balibarienne et sa rigueur).

Je remercie également tous les philopotes qui, malgré mon âge avancé, m'ont accueilli comme l'un des leurs et qui, par leurs discussions et intérêts philosophiques divers et variés, ont nourri bon nombre de mes questionnements philosophiques. Merci, Ona, Odile, Marie, Quentin, Louis, Nicolas, Zoé, Mathieu, Laszlo, Élise, Romain, Julien et tous ceux que j'oublie.

Merci à l'état social qui, au faîte de son démembrément par les politiques d'austérité néolibérales, a permis à un chômeur comme moi d'apprendre la philosophie (une nouvelle preuve que « la bourgeoisie produit ses propres fossoyeurs »).

Last but not least, je remercie ma famille. Merci à mes parents Bernard et Danièle (et leurs moitiés respectives) sans qui **rien** de tout ça n'aurait été possible. Merci à mes frères et sœurs et à leurs conjoints : Wendy (qui a profané l'université en plein confinement pour m'y inscrire), Léon (qui est mon imprimeur attitré depuis 5 ans déjà), Sophie, Julien, David et Audrey. Je remercie également Manu (ainsi que Lara), mon frère illégitime, pour sa présence sans failles depuis toutes ces années. Enfin et surtout, merci à Céline, ma merveilleuse compagne qui m'a soutenu et enduré durant tous les moments de doute, de mutisme, d'anxiété et de sentiment d'illégitimité. Au-delà du soutien et de l'amour qu'elle m'a témoigné, ce sont ses propres questions philosophiques qu'elle se posait (et qu'elle me posait) qui m'ont obligé à approfondir et clarifier ma pensée. Bref, sans vous tous, je ne suis rien. Merci d'avoir cru en moi, je vous aime fort. Que cela soit dit (et retenu) !

Bibliographie

Agamben G., *Profanations*, Paris, Payot-Rivages, 2005.

Arendt H., *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, Paris, Seuil, 1991.

Bergson H., *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2003 (1934).

Bouillon A., *Gilles Deleuze et Antonin Artaud : L'impossibilité de penser*, Paris, L'Harmattan, 2016.

Bruno P., *Kant's concept of Genius. Its origin and function in the third Critique*, London, Continuum, 2010.

Cassirer E., *Rousseau, Kant, Goethe*, Paris, Belin, 1991.

Deleuze G., *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 2010 (1953).

— *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 2014 (1962).

— *La philosophie critique de Kant*, Paris, PUF, 2015 (1963).

— *Proust et les signes*, Paris, PUF, 2014 (1964).

— *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 2023 (1968).

— *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

— *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 (1981).

— *Cinéma 2, L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985.

— *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990.

— *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

— *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002.

— *Deux régimes de fous, Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003.

— *Lettres et autres textes*, Paris, Minuit, 2015, édition électronique.

— *Sur la peinture, cours mars-juin 1981*, Paris, Minuit, 2023.

Deleuze G. et Guattari F., *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1975 (1972).

- *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
- Deleuze G. et Parnet C., *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- Dumézil G., *La religion romaine archaïque avec un appendice sur la religion des Étrusques*, Paris, Payot, 1974.
- Dumouchel D., « La théorie kantienne du génie dans l'esthétique des Lumières », *Horizons philosophiques*, 4 (1), 1993, pp. 77–89.
- *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, Paris, Vrin, 1999.
- Farina M., « A Kantian Answer to the Romantics, Hegel's Idea of Genius and the Unity of Nature and Freedom », *Natur und Freiheit : Akten des XII. Internationalen Kant-Kongresses*, édité par Violetta L. Waibel, Margit Ruffing et David Wagner, Berlin, De Gruyter, 2019, pp. 3403-3410.
- Goethe J. W., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchener Ausgabe), Cari Hanser, Munich, 1989, Band 12, traduction Jean Lacoste.
- *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie. Erfahrung, Betrachtung, Folgerung durch Lebensereignisse verbunden* (hrsg. von Hans J. Becker, Gerhard H. Müller, John Neubauer und Peter Schmidt), in Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchener Ausgabe), Cari Hanser, Munich, 1989, Band 12, p. 94-102.
- Kanigel R., *The man who knew infinity : A life of the Genius Ramanujan*, Washington, Washington Square Press, 1991.
- Kant E., *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, Québec, Les classiques des sciences sociales, édition électronique, 2002 (1784).
- *Critique de la Raison pure*, Paris, GF-Flammarion, 2006 (1787), 3^e édition corrigée, traduction et édition d'Alain Renaut.
- *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF-Flammarion, 2000 (1790), traduction par Alain Renaut.

- *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1976 (1790).
- *Menschenkunde : Oder philosophische Anthropologie*. « Leipzig: Die Expedition des europäischen Aufsehers », Fr. Ch. Starke, 1831.
- Krtolica I., *Deleuze et Guattari. Une philosophie des devenirs-révolutionnaires*, Paris, Amsterdam, 2024.
- Llères S., *Lire Différence et Répétition de Gilles Deleuze*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2025.
- Michalet J., *Deleuze, penseur de l'image*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2020.
- Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie*, Paris, 10-18, 1991 (1872).
- *Humain, trop humain*, Paris, Gallimard, 1968 (1886).
- Parret H. et al., *Kants Ästhetik-Kant's Aesthetics-L'esthétique de Kant*, Berlin, De Gruyter, 1998.
- Sartre J-P., *La transcendance de l'ego*, Paris, Vrin, 1965 (1936).
- *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, 1983 (1947-1948).
- *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris Gallimard, 1952.
- Sauvagnargues A., *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2006.
- *Deleuze : L'empirisme transcendental*, Paris, PUF, 2009.
- Séguy-Duclot A., *Leçons sur l'esthétique de Kant*, Paris, Ellipses, 2018.
- Sloterdijk P., *Bulles, Sphères, Microsphérologie, Tome I*, Paris, Pauvert, 2002.
- Tonelli G., « Kant's early theory of genius (1770-1779) : Part I », *Journal of the History of Philosophy*, vol. 4 non. 2, 1966, pp. 109-132, *Projet MUSE*.
- « Kant's early theory of genius (1770-1779) : Part II », *Journal of the History of Philosophy*, vol. 4 non. 3, 1966, pp. 209-224, *Projet MUSE*.
- Tournier M., *Le vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977.
- Van Der Wielen J., *Empirisme transcendental et subjectivité : la notion de sujet dans les monographies de Deleuze sur Hume, Kant, Nietzsche et Bergson*, Paris, Hermann, 2023.