

L'INQUIÉTUDE

RISQUES ET STRATÉGIES ESTHÉTIQUES

Muriel Leray

2011

L'INQUIÉTUDE	p. 4
L'événement, l'inconnu : le risque esthétique	
LE FROTTEMENT	p. 11
Pour la faille : le processus de contrôle	
LE DISCERNEMENT	p. 18
Les décisions dans l'œuvre : les stratégies esthétiques	
LA DIFFICULTÉ	p. 27
L'honnêteté, faire face : le travail nécessaire	

L'art n'est pas une enveloppe aux couleurs plus ou moins brillantes chargée d'ornementer le "message" de l'auteur, un papier doré autour d'un paquet de biscuit, un enduit sur le mur, une sauce qui fait passer le poisson.

Alain Robbe-Grillet, POUR UN NOUVEAU ROMAN.

Il faut bien voir en effet qu'une œuvre musicale, c'est avant tout une volonté, un désir, un effort (c'est à ce titre comme à d'autres que j'y vois le véritable sujet en musique, le sujet musical).

François Nicolas, QU'EST-CE QU'UN STYLE DE PENSÉE MUSICAL ?

L'INQUIÉTUDE

L'ÉVÉNEMENT, L'INCONNU : LE RISQUE ESTHÉTIQUE

L'art est *toujours* mort, toujours en train de mourir. Il faut aux œuvres toujours lutter contre le bruit du monde, le contingent, partout, et les œuvres ennemies qui se soumettent à ce contingent. Il faut aussi bien réveiller les inquiétudes, trouver de nouveaux accès aux zones sans concepts (dans la saisie des objets, un moment où la saisie échoue), que gagner, localement, dans une exposition collective.

Des stratégies de lutte et de survie sont alors à décider, mais il ne sera jamais question de ruse. Il y aura toujours imprévisibilité totale de ce qui va faire œuvre, de ce qui va apparaître, faire don, faire silence... de ce qui va pouvoir gagner.

On parle ici seulement de ce qui pourra rendre possible le travail, une conscience attentive peut-être, inquiète des généalogies, des précipices. Dans le contexte contemporain de profusion et d'équivalence généralisée des œuvres, les bras nous en tombent. Il faut pourtant avoir le courage de continuer le travail, de prendre le *risque esthétique* (moins pour la postérité que pour, déjà, nos contemporains !).

L'orientation proposée ici est donc : comment garder, entretenir les inquiétudes ? Ou bien, l'inquiétude au singulier, celle qui serait au départ de la lutte contre le bruit, sans doute le *sujet* même, unique, de l'art, le travail à *l'œuvre*, l'ancêtre commun.

Oublier ce souci au travail, la soumission des œuvres au vacarme hétérogène, c'est précisément échouer, céder à l'arbitraire et au bon plaisir ; un événement ne serait pas reconnu, ni porté. Pour qu'une pratique puisse revendiquer son appartenance au régime de l'art, elle

devrait toujours avoir à faire preuve de son inquiétude.

D'ailleurs, en parlant de « l'art toujours mort » : de quelle mort parlons-nous ? Posons que la mort serait le divorce entre conscience et monde, la fin d'une corrélation ; pour l'art, un abandon définitif de l'inquiétude. L'art toujours en train de mourir voudrait donc signifier une conscience faible, invalide, inauthentique. Un certain refus du lien avec le monde. Encore une fois, est appelée la nécessité de savoir prendre un risque esthétique. Pouvoir encore produire une pensée (rationnelle, ou sensible). Car toute mort est un impensable qui frappe de stupeur.

L'événement spécifique que propose l'œuvre intercède dans ce régime de corrélation, et montre que, hors de cette corrélation, il y a de l'impensable. Mais est-ce le seul enseignement que l'on peut en tirer – « il y a de l'impensable » ? On s'interroge alors ici sur comment ne pas rester dans la stupeur, mais proposer, vivre une expérience de pensée différente, peut-être sans concept.

Barnett Newman a pu traiter la question à travers une relecture de la notion de sublime. Il écrit alors beaucoup sur ses contemporains, sur l'art tel qu'il est en train de devenir ; ce qu'il doit devenir. En 1948, une rupture s'établit dans son travail pratique et théorique ; il écrit « The Sublime Is Now »¹, et réalise son premier tableau à « zip » : *Onement I*², où le le zip, l'éclair, concentre ses interrogations, ses recherches. Dans l'article, il invite à repenser l'histoire de l'art et la philosophie (notamment par un déplacement géographique, de l'Europe vers l'Amérique), pour *pouvoir encore penser*. Il veut proposer un autre type d'interprétation de l'œuvre, où le sujet, l'usager de l'œuvre, est partie prenante de la rencontre, et où l'œuvre ne se fond pas pour autant dans l'expérience, conserve son statut d'objet. L'expérience esthétique n'est donc pas là pour déréaliser le réel (aporie de la corrélation entre conscience et monde) ; elle fonde une relation active. Sujet et objet travaillent

1 Newman, Barnett. *The Sublime Is Now*. 1948, aujourd'hui dans *Ecrits, lettres, entretiens*. Paris, Macula, 2011. 336 p.

2 Newman, Barnett. *Onement I*. 1948, huile sur toile et huile sur adhésif de masquage sur toile, 69.2 x 41.2 cm, MoMA, New York, États-Unis.

ensemble ; le sujet n'est pas pantelant, l'objet n'est pas une trace : une pensée est possible. Le sublime est alors décrit comme une expérience où l'espace produit une pensée du temps, et inversement. Barnett Newman impose ainsi une réconciliation entre sensible et intelligible ; sa reformulation du sublime est aussi et surtout une reformulation de l'esthétique³.

On peut avancer que l'œuvre serait un *entre*, un point d'étape face à l'impensable, irreprésentable, insaisissable, et qui permettrait de ne plus se laisser désemparer –seulement renoncer aux concepts. On pose aussi la condition d'une subjectivité constituée en temps et en lieu ; on refuse une subjectivité désarmée. L'expérience esthétique se pose ainsi en un intelligible. Peut-elle s'appuyer sur des spécificités de l'objet *œuvre*, et sur les décisions qui y ont été prises ? Il s'agit sans doute là d'un besoin de praticien.

Rappelons qu'il y a bien toujours vide logique dans l'événement esthétique : il ne s'agira jamais de formuler une solution, ou une détermination à l'œuvre (l'œuvre authentique, qui fait événement, voire travaille une vérité, en clair : l'œuvre qui « fonctionne »). L'œuvre reste le lieu d'une expérience étrangère. Mais peut-être peut-on travailler à déterminer ce lieu. L'objet *œuvre* permettrait de ne plus avoir à s'arracher de la stupeur par un mouvement de l'ego ; il permettrait de voir. L'expérience esthétique n'est jamais représentative, allégorique de l'impensable, échantillon ; elle est bien une rencontre (l'objet *œuvre* étant, donc, une interface), un mode de conscience au monde. Il s'agirait d'échapper à un contenu analogique, hiérarchisé. Faire œuvre, événement, c'est peut-être privilégier la simplicité au faire-semblant.

Et qu'en est-il vraiment de cet impensable que l'on rencontre ? S'agit-il bien de cela, surtout si l'on veut parler d'un mode intelligible de l'expérience esthétique ? Car si véritablement impensable il y a, il est

3 Son texte *Ohio 1949*, où il décrit son expérience du sublime comme un glissement de la sensation d'espace à la perception du temps, a pour second titre *Prologue à une esthétique nouvelle*.

inutile de faire un effort de réflexion à son endroit.

« 6.522 – Il y a assurément de l'indicible. Il se montre, c'est le Mystique.

6.53 – La méthode correcte en philosophie consisterait proprement en ceci : ne rien dire que ce qui se laisse dire, à savoir les propositions de la science de la nature – quelque chose qui, par conséquent, n'a rien à faire avec la philosophie –, puis, quand quelqu'un d'autre voudrait dire quelque chose de métaphysique, lui démontrer toujours qu'il a omis de donner, dans ses propositions, une signification à certains signes. Cette méthode serait insatisfaisante pour l'autre – qui n'aurait pas le sentiment que nous lui avons enseigné de la philosophie – mais ce serait la seule strictement correcte.

(...)

7 – Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. »

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*⁴.

Ceci est sans doute d'autant plus vrai qu'un danger apparaît avec l'impensable : c'est l'endroit où l'on peut mettre... n'importe quoi. D'ailleurs, sûrement que nommer les choses nous protège, garde le confort, éloigne : mettre à la place de l'impensable, Dieu ou la mort. Nommer ici par concepts butte, interrompt.

Que se passe-t-il maintenant si, plutôt que de d'impensable, nous parlons d'inconnaissable ? Le « bruit du monde », autrement que par le contingent, le parasite, les œuvres ennemies, peut être défini comme le découpage que nous faisons du réel d'après nos savoirs, nos représentations. Alors, nos savoirs sur le monde laisseraient un point d'inconnaissable, la chose en soi ; on ne peut jamais comprendre que la relation entre la conscience et le monde. Nous retrouvons le problème de l'impensable : dans « la chose en soi », tout et n'importe quoi peut être mis. Quentin Meillassoux, dans *Après la finitude*⁵, avance que nous avons pensé depuis Kant relativement à la conscience (sous un régime

4 Référence / révérence à : Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Paris, Gallimard, 1993 [Tel]. 122 p.

5 Meillassoux, Quentin. *Après la finitude, Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris, Seuil, 2006 [L'ordre philosophique]. 178 p.

qu'il nomme *corrélacionniste*) ; pour pouvoir substituer l'inconnaissable à l'impensable, il faudrait au moins un absolu. Pour Meillassoux, cet absolu serait : tout pourrait être différent de ce qui est, tout est donc contingent – sauf, bien sûr, cette loi. Si l'on revient à des considérations pratiques : il y aurait donc un régime de perception stable dans lequel construire un art est possible ; si le régime se modifiait, tout serait à reconstruire (n'apparaît pas la nécessité de cette stabilité ; un retournement du monde est alors envisageable).

On voit bien, dans le champ de l'art, qu'il y a déjà eu des changements de paradigme ; ils bougent le régime de perception et rendent donc possible de rallier à l'art des choses qui auparavant n'y appartenaient pas. Mais ces changements de paradigme ne sont pas pour autant des points de rupture violents, annihilant tout ; il s'agit davantage de déplacements. On pense, proche de nous (du moins, qui nous semble encore familier), à la Modernité : le baroque, le romantisme, le réalisme, ont été autant de points de secousses pour s'arracher au système représentatif, symbolique, nostalgique de la forme idéale grecque, et ainsi permettre ce qui va peu à peu s'avancer comme un nouveau mode de vie et de pensée. On pense aussi au Postmodernisme, une catégorie qui fait l'objet de tant de débats, sans doute simplement parce que sa jonction à la modernité a été (ou est encore) une sorte de fondu enchaîné, et non pas une complète révolution. D'autres découpages fonctionnent aussi bien, comme ceux proposés par Jacques Rancière dans *Le partage du sensible*⁶ : le régime éthique des images, le régime représentatif des arts et le régime esthétique de l'art. Moins historiques et plus transversaux, ces régimes ont des racines lointaines et coexistent les uns avec les autres –un paradigme ne vient donc pas remplacer un autre.

Ni impensable, ni inconnaissable ; on aurait envie d'avancer une nouvelle proposition, plus adéquate. Car il faut également remarquer que, si la seule vérité que peut révéler l'art, c'est la présence de

⁶ Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*. Paris, La Fabrique, 2000. 74 p.

l'inconnaissable (ou de l'impensable, on a vu que cela revenait au même du point de vue du praticien), c'est-à-dire quelque chose hors de la conscience donnée, alors, l'art est mort –puisqu'il a donc révélé sa seule vérité ! C'est un véritable problème (inacceptable pour la pratique, bien sûr) dans le traitement de l'art par certaines philosophies, comme celle de Hegel.

Mais si, maintenant, nous proposons de parler d'*inconnus* (on note bien inconnus au pluriel) plutôt que d'*Inconnaissable*, alors l'art ne sera pas mort tant qu'il restera des inconnus. Et il est ici avancé, avec ce qui est désigné par le « bruit du monde », que les inconnus changent selon les variations contingentes du bruit. La vraie préoccupation serait donc bien de garder l'inquiétude du bruit, toujours dans et par les œuvres se mettre face à ce qui est inconnu, le rechercher, déterminer des *stratégies esthétiques*, car le bruit du monde change sans cesse de forme et gagne du terrain. La lutte contre le bruit, du monde et des autres œuvres, se mettre en position de l'inconnu : c'est une difficulté. Le *risque esthétique* est grave. On retombe tout de suite, si facilement, sur du connu : la perception, les dogmes, les découpages du réel, ou bien sur du déjà-exploré : il s'agit là d'une insatisfaction courante, pour l'usager de l'œuvre comme pour le praticien. Il n'en reste pas moins que c'est bien l'une des grandes forces de l'art que de pouvoir se mettre dans des positions de l'inconnu, sans pour autant, semble-t-il, ou souhaitons-le, en faire un grand inconnaissable mystique.

Cependant, ce qui est à prendre en considération est peut-être davantage : comment traverser l'œuvre, et en déduire quelque chose, plutôt que : l'origine de l'œuvre comme événement.

On a donc montré une nécessité et une corrélation de l'inquiétude, du risque esthétique, et de la recherche d'inconnus comme travail de l'œuvre. Il serait honnête, malgré tout, de reconnaître que des œuvres refusent tout cela –et en restent pourtant des « œuvres ». Oui, on relève deux schémas dans les productions de l'art. Il y a, d'un côté, l'œuvre-idée, l'œuvre du déni, dont tout l'enjeu est la réussite formelle, technique, pour une certaine adéquation de l'objet à l'idée, au message, à l'intention définie. Et il y a, donc, de l'autre côté, l'œuvre de risque(s),

qui veut aller chercher de l'inconnu. Et celle-ci peut échouer à trouver de l'inconnu ; sans doute même que ses chances de « rater » sont plus grandes que pour l'œuvre-idée, qui finalement ne réclame qu'un peu de dextérité cognitive et plastique. La première, peut-être, souhaite être satisfaisante pour l'usager, là où l'autre prend le risque de le fatiguer, car souvent ce sont les œuvres de risque(s) qui proposent une rencontre, permettent de ressaisir un sujet pour le constituer.

Ce qui fait œuvre ainsi ne se limite sans doute pas à l'inquiétude, à la prise de risque ; il est certain que d'autres critères participent à l'intégration des objets dans le régime de l'art, il va être question notamment d'habitus, de partage de références, un niveau de qualité technique requis, une intelligence de l'espace et du contexte d'exposition... Mais il s'agit, ici, au moins de poser que les œuvres, d'un bord ou de l'autre, sont soumises ou acclimatées, qu'elles le veuillent ou non, au bruit du monde. Et sans doute sont-elles celles qui, précisément, possèdent la conscience du travail à fournir et des décisions à prendre face au bruit, qui parviennent à faire avancer la pensée.

LE FROTTEMENT

POUR LA FAILLE : LE PROCESSUS DE CONTRÔLE

La tâche, donc, est difficile ; l'événement est rare. Il y a un silence recherché contre, ou dans le bruit du monde : à la fois repos, et néant formidable –terrible. Le sujet éclaire le silence différemment, selon son accès à lui (car le sujet aussi choisit de prendre le risque esthétique). Il sera donc question de stupeur, le versant de l'angoisse ; ou, grâce à l'objet œuvre, d'expérience esthétique, nouveau sublime, mode intelligible.

Dror Endeweld propose une œuvre intitulée *Contenus*⁷ : deux néons rouges se font face d'un bout à l'autre d'une galerie extérieure : est inscrit *Pain of content* et son équivalent en hébreu. Cette œuvre avance que tout contenu est douloureux... La douleur emblématique de l'incommunicable. Elle montre peut-être précisément la co-existence des modes de l'angoisse, et de l'événement esthétique. Et pour arriver à la rencontre, l'œuvre nomme la faille. Le problème reste d'ailleurs ouvert de savoir comment relier le mode intelligible de l'expérience esthétique et le mode rationnel, discursif –mais il n'est pas question ici de soutenir les œuvres qui peuvent se résumer entièrement à leur description, car ces œuvres-là ont alors été faites *pour rien*.

C'est, de toute façon, la question de l'*entre* qui est importante. L'œuvre est le vrai silence, celui que l'on peut goûter, *entre* le bruit du monde et le silence stupéfiant. Et comment précisément travailler pour, vers, le lieu des silences, des failles possibles ? Peut-être est-il au moins

⁷ Endeweld, Dror. *Contenus : Pain of content*. 2005, néons, installation in situ, musée des Beaux-Arts de Lyon, France.

possible de, déjà, repérer ces moments de privilège, ces localités de silence.

Les œuvres des arts visuels se doivent d'emblée d'en proposer un, de silence, d'en être un, par la totalité de ce qu'elles proposent ; on remarque cependant que certaines œuvres (beaucoup plus rares aujourd'hui) localisent leur moment de privilège : c'est toute l'affaire du détail. Un exemple : la *Vierge de Ca'Pesaro*⁸ du Titien aux Frari de Venise ; l'intérêt de cette peinture, ce qui va la garder *toujours vivante*, on ne le trouve pas vraiment dans son thème, sa dextérité de composition et de couleur, mais bien davantage dans ce petit personnage (néanmoins au premier plan ; le détail peut se montrer plus discret), qui nous regarde, nous rencontre, retourne l'œuvre. On trouve aussi un cas particulier de rencontre dans le travail de Felice Varini : ses formes géométriques peintes dans l'espace, *in situ*, ne se recomposent qu'à partir d'un point de vue –c'est le lieu de privilège.

En littérature et au cinéma, ces failles sont nécessairement locales ; un trou dans le processus. Elles peuvent être plurielles, ou travailler par strates comme dans *Passion* de Godard : peut-être toutes ces instances de difficulté à dire, *d'incommunicable*, bégaiements, langues étrangères, décalage entre le son et l'image, bruit des machines qui couvre les voix... Elles peuvent aussi être uniques, comme cette phrase dans *Fin de Partie* de Beckett (une réplique de Hamm) : « On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ? »⁹, une phrase qui pourrait être démonstrative, et tout gâcher, si elle n'arrivait pas précisément au moment où il est possible de faire dire cela aux protagonistes sans jurer avec le reste (notamment grâce à, juste avant : « Quelque chose suit son cours. » et juste après : « Signifier ? Nous, signifier ! Ah elle est bonne ! », deux répliques de Clov.).

En musique, François Nicolas, compositeur et théoricien, relève par exemple, dans le deuxième mouvement de la deuxième symphonie de Brahms, un espace, un vide qui écartèle et soulève l'œuvre –et il

8 Titien. *Retable Pesaro : La Vierge et l'Enfant de la famille Pesaro*. 1519-1526, huile sur toile, 478 x 266 cm, chiesa di Santa Maria dei Frari, Venise, Italie.

9 Beckett, Samuel. *Fin de partie*, p.47. Paris, Éditions de Minuit, 1957. 110 p.

appelle ça : « moment-faveur »¹⁰. Il considère qu'il n'y a qu'un seul de ces moments par œuvre, ou, en tout cas, qu'il n'y en a qu'un seul qui compte, et rassemble les autres.

Ces failles se font donc en creux du bruit. Et peut-être peut-on mesurer la zone de frottement à l'hétérogène. Comment, selon la lourdeur de la contrainte, des processus de contrôle des œuvres permettent de trouver un irréconciliable au « bruit du monde ».

Commençons par une remarque sur le frottement entre art et politique. Posons d'emblée que, bien sûr, l'art a une fonction dans la société ; on peut donc lui considérer une nature politique.

Mais ce qui fait problème, c'est que l'on appelle bien trop souvent *politique* ce qui est en fait *système de gestion*. Et les systèmes de gestion sont pour l'art du déchet. Si des « gestions de société », ou problématiques liées à, sont posées en fondement de l'œuvre, alors c'est une mort immédiate. Avoir pour travail l'art, surtout dans une société où l'individu est de plus en plus hyperspécialisé, c'est exclure de porter des opinions hors de son domaine de compétence, car il n'y a *pas le temps*. L'artiste n'a pas le pouvoir de travailler à toutes les vérités ; il entretient seulement, par les œuvres, des liens spécifiques de conscience au monde, dont, je l'ai dit plus haut, la sauvegarde est déjà une lutte douloureuse.

« Redonnons donc à la notion d'engagement le seul sens qu'elle peut avoir pour nous. Au lieu d'être de nature politique, l'engagement c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur. C'est là, pour lui, la seule chance de demeurer un artiste et, sans doute aussi, par voie de conséquence obscure et lointaine, de servir un jour peut-être à quelque chose –peut-être même la révolution. »

Alain Robbe-Grillet, *Sur quelques notions périmées*, 1957¹¹.

10 « Pour qu'il y ait écoute, il faut qu'il se passe quelque chose en cours d'œuvre, que se produise un moment singulier (coupure, suspension) qu'on appellera moment-faveur. » : François Nicolas, *Théorie de l'écoute musicale, 4 : Théorie du moment-faveur*, conférence à l'ENS du 18 janvier 2004.

11 in *Pour un nouveau roman*. Paris, Éditions de Minuit, 1963 [Critique]. 144 p.

Donc, nous avons vu plus haut que les silences ne se construisent pas de la même façon selon les pratiques ; les frottements ne sont sans doute pas les mêmes non plus. Un contrôle de l'impur à l'œuvre est donc plus ou moins resserré selon l'étendue de la zone de frottement avec la scène hétérogène.

Les arts plastiques sont les plus exposés. La concurrence est effectivement visuelle, directe. Le cadre autour des œuvres, parfois très lourd, est bien évidemment un outil, une défense, il sert à couper du bruit. Il sert donc aussi à protéger des autres œuvres présentes ; on pense en particulier à la situation de haute concurrence que proposaient les cabinets de curiosités aux murs recouverts de toiles. Mais l'encadrement n'est pas, bien sûr, un élément systématique, et il est, de toute façon, insuffisant. L'œuvre visuelle ne peut donc se permettre aucun détour ou virage ; elle doit être unifocale, forcément « parfaite ». La force des arts plastiques se situe donc dans la production spécifique d'œuvres « pures » ; mais cela n'est pas possible sans sur-contrôle. Le cas particulier de certaines œuvres minimalistes montrent même la nécessité d'aller jusqu'à contrôler l'environnement. Prenons en exemple le travail de Fred Sandback : il propose des sculptures *in situ* faites de simples fils tendus. Ses œuvres prennent l'espace avec une force tout à fait égale à ce que peut faire une production de Richard Serra. Cependant, il faut aux œuvres de Sandback une alcôve pour rester indemnes ; sinon, elles se laissent manger par les défauts de l'événement, par l'hétérogène qui les entoure.

Avec une zone de frottement plus réduite, on trouve le travail de la littérature, et le cinéma.

Le poème est proche du processus de contrôle nécessaire aux œuvres visuelles, car il est d'une forme courte dans ses éléments de sens. L'usage d'outils formels y est prépondérant : on relève la place qu'occupe la ponctuation, la prosodie, le rythme. Il doit lutter contre la sentence d'arbitraire ; lui aussi, donc, se doit de montrer une unité, une

perfection.

Le roman et le film, en revanche, sont d'un régime différent. Ils se construisent avec le bruit du monde. Leur travail est sur la durée ; ils produisent dans leur processus même de l'impur. Leur enjeu est en réalité de faire dominer le propos de l'œuvre malgré le bruit. Homère a fait le premier pas vers cette rationalisation du vacarme : c'est l'invention du récit, qui vient proposer une structure logique, ici, dans le brouillage qu'étaient jusqu'alors les mythes. On peut relever en littérature, par la suite, des cas exemplaires de l'exploitation des possibilités de l'impur : *Cent ans de solitude* de García Márquez, *Éden, éden, éden* de Guyotat, *Mort à crédit* de Céline, *Le bruit et la fureur* de Faulkner, ...

Mais, en cas particulier, peut-on dire que l'expérience du Nouveau Roman a été de vouloir échapper à la production d'impur ? C'est un symptôme que l'on trouve peut-être le mieux exemplifié dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet¹². Mais un contrôle si resserré aurait le défaut de produire, justement, une *trop* forte impression de contrôle, quasi-paranoïaque. Alain Robbe-Grillet avait justement une admiration pour le cinéma ; le cinéma qui a changé de bord. Le film a voulu être un travail parfait dans la durée, ignorer le bruit du monde. Mais il n'a pas tenu longtemps sa position (Robbe-Grillet s'est trompé en parlant de qualité *intrinsèque* au cinéma de *juste* « montrer » les choses¹³). On reconnaît toutefois le montage comme un processus de contrôle qui appartient au cinéma, dose la charge de sens, les apparences et leurs rapports au vrai.

Le solfège en musique se rapproche de ce travail du montage au cinéma. La musique s'est développé un opérateur spécifique pour mesurer « les intensités proprement musicales »¹⁴. Et cela est d'une grande efficacité ; la musique est (avec les mathématiques) un dispositif en grande partie épargné des frottements au contingent. La musique

12 Robbe-Grillet, Alain. *La jalousie*. Paris, Éditions de Minuit, 1957. 218 p.

13 Robbe-Grillet, Alain. *Une voie pour le roman futur*, 1956, in *Pour un nouveau roman*. Paris, Éditions de Minuit, 1963 [Critique]. 144 p.

14 Nicolas, François. *En quoi la philosophie de Logiques des mondes (Alain Badiou) peut servir au musicien (ou la question d'un matérialisme de type nouveau)*. Séminaire *mamuphi*, ENS, 12 mai 2007.

s'apparente donc au développement dans la durée d'une œuvre parfaite (ce qui a été le projet premier du cinéma). Mais, ne se confrontant pas à l'impur, elle peut se montrer paradoxalement d'une grande vulnérabilité ; tout frottement imprévu lui est fatal. Une sonnerie de téléphone nous arrache d'un concert, un objet qui tombe au sol brise le processus de l'œuvre. Le trop connu 4"33' de John Cage n'est qu'une ironie de cette vulnérabilité. Autre précipice, sans doute : la haute qualité de conscience au monde qu'elle peut avoir le luxe de proposer la force à surveiller ses excès ; tout peut rapidement devenir un expressionnisme –le sérialisme a peut-être justement été une réaction à ce gouffre, une volonté de contrôle plus strict.

Il n'y a donc pas qu'un seul degré de contrôle en musique. François Nicolas reproche par exemple à Stravinsky un contrôle trop resserré¹⁵, qui empêcherait de voir les limites, la finalité du ou des systèmes mis en place pour obtenir le processus pur –le résultat serait équivalent à une marche militaire sans fin. Nicolas a ainsi développé une réflexion sur les *décisions* singulières de la musique, face à ce qui est appelé, ici, son type particulier de frottement au bruit. Il emploie les terminologies de « style » pour les types d'écart au bruit¹⁶. D'ailleurs, ce qu'il nomme « style constructiviste » se rapprocherait de ce qui a été appelé ici les « œuvres-idée », de la même façon que le « style diagonal » pourrait être en sympathie avec les « œuvres de risque(s) »¹⁷.

Quand il s'agit de parler de ce qui est à *l'œuvre* dans les styles, Nicolas emploie le terme de « stratégies musicales »¹⁸. Ces stratégies travaillent dans l'œuvre, pour l'événement ; elles sont un effort qui rend possible de s'arracher à la raideur du monde.

Parce que l'inquiétude le pose en nécessité, nous allons essayer de voir quelles seraient des stratégies spécifiques aux arts visuels, selon

15 Nicolas, François. *La singularité Schoenberg*. Paris, L'Harmattan, Ircam / Centre Georges Pompidou, 1997 [Les cahiers de l'Ircam]. 218 p.

16 Nicolas, François. *Qu'est-ce qu'un style de pensée musical ?* Séminaire Musique & Style, 7 février 1998.

17 Nicolas, François. *Le style diagonal de pensée : une volonté musicale non constructiviste*. Cahier de philosophie du langage n°3 : Musique, rationalité, langage. Paris, L'Harmattan, 1998.

18 Id. note 16.

leur type de frottement au bruit –la lourde contrainte de la concurrence immédiate. Le risque esthétique, pour la faille, ne se décide pas sur du vent.

LE DISCERNEMENT

LES DÉCISIONS DANS L'ŒUVRE : LES STRATÉGIES ESTHÉTIQUES

Face au bruit du monde et aux œuvres concurrentes, il y a besoin de faire preuve de discernement. Se montre alors l'importance de prendre en considération les enjeux toujours contemporains de l'art, comme les généalogies profondes qui président à ces enjeux.

Une *stratégie esthétique* est une orientation subjective de lutte contre le bruit ; une décision spécifique dans l'inquiétude. Le but de cette désignation est de relever des liens profonds entre des œuvres, car la forme, la technique, le thème, l'époque, sont des données déjà plus contingentes, qui ne devraient pas être d'un intérêt de premier plan dans la constitution des généalogies.

Les « stratégies esthétiques », comme elles sont donc ici appelées, sont annoncées comme une recherche modeste de ce qui va rendre possible le travail. C'est bien sûr insuffisant à faire œuvre ; c'est un ancrage. Les stratégies esthétiques gardent la possibilité d'autre chose, d'un événement, d'un non-réductible à l'objet ; elles protègent du nihilisme. Car refuser des décisions dans l'œuvre, c'est refuser d'exclure, et donc accepter tout (et n'importe quoi) ; la brèche ne peut pas avoir lieu dans une mimesis du bruit.

Les stratégies, d'ailleurs, sont soumises à des problématiques d'actualisation : tout simplement, le bruit du monde est changeant, exactement contingent ; la lutte doit donc changer de *forme* –ce qui produit peut-être ce que l'on appelle l'évolution de l'art.

Mais le mot stratégie ne va pas à l'encontre d'une intuition dans la création ; il est présent dans le discours, car nous posons des

questions rationnelles au monde. Un discours sur l'expérience esthétique en elle-même est en fait inadéquat à satisfaire le besoin du praticien : le travail de sa pensée se fait dans les œuvres.

Nous pouvons relever, donc, dans ce qui est à *l'œuvre*, un premier groupe de ces stratégies esthétiques ; des stratégies qui se posent d'emblée. Elles sont les pré-requis au combat (ne serait-ce que pour se rallier au champ social de l'art). Ce sont des résistances, des fondamentaux, des transversaux. Un travail en négatif est toutefois possible, des déplacements aussi ; mais leur actualisation est lente.

Il y a d'abord un « contre le chaos » ; c'est la composition. Ce premier point, qui est la base des processus de contrôle, est sans doute le plus ancien ; il est semblable en littérature, au cinéma, et en musique. Dans la littérature, il y a le rythme, c'est l'organisation d'un mouvement dans le langage¹⁹ ; et il y a le récit, cette logique interne qui agence et structure les moments de fiction (Homère a mis dans la lumière du récit les mythes jusqu'alors réservés au domaine confus de la rêverie). Au cinéma, c'est tout le travail du montage, comme il a été dit plus haut ; le cadrage est aussi, bien entendu, une découpe : des choix sont faits dans ce qui est gardé, ou pas, de l'hétérogène. En musique nous retrouvons la partition, qui est l'effort premier pour bâtir, à partir d'instantanés musicaux, une œuvre musicale ; la partition, comme son nom l'indique, *partage* aussi, entre le son et la note ; elle répartit les tâches. Dans les arts visuels (ce qui nous intéresse ici), la composition est bien sûr l'agencement des formes, mais peut-être bien davantage que ça... On peut penser à Barnett Newman : le vide se retrouve dans ses peintures ; les zips renvoient au geste initial de création du monde : séparer c'est mettre de l'ordre dans le chaos. Son geste tranche ; il y a peut-être là un aspect tragique, mais c'est un tragique nécessaire. Plus généralement, nous voyons bien que le chaos dans le chaos, pour indexer le chaos, ne fonctionne pas –rien n'est créé. C'est une naïveté ou une

19 Dessons, Gérard et Meschonnic, Henri. *Traité du rythme : Des vers et des proses*. Paris, Armand Collin, 2005 [Lettres sup]. 242 p.

incompréhension du bruit du monde que de croire qu'assembler tout un tas d'éléments hétérogènes va pouvoir fabriquer *vraiment* du chaos, et donc naviguer dans de l'inconnu, car ce genre de tentatives retombe toujours sur une *représentation* du chaos –c'est-à-dire, sur du connu.

À la racine de l'œuvre, on relève un deuxième lieu esthétique, omniprésent dans l'art (et dans ses discours) : un « contre le laid ». On pense alors, bien sûr, à une stratégie élémentaire du *beau*, mais peut-être faut-il comprendre : du *gracieux* ; ce terme permet de réunir les questions de l'harmonie des formes (ce qui n'est pas sans rapport à la composition), et de l'aura de l'œuvre (les racines religieuses de l'art qui travaillent encore). Ce gracieux, c'est ce qui va venir en exception dans le tableau, ou dans le monde. Ce qui l'exemplifie le mieux, c'est peut-être le négatif recherché de cette stratégie, un tour de force : voir le beau qui a quitté. Le Christ crucifié de Grünewald²⁰ est abandonné par Dieu, abandonné par la Grâce : gagné par la laideur. La grâce n'est de toute façon souvent là que par intermission, elle est un répit triomphant dans la laideur du monde, une trouée, une névralgie formidable. Aujourd'hui, certes, l'art s'est affranchit de son lien à la religion ; le monde donné serait un monde sans Dieu, donc sans grâce possible, voué à la laideur ; pourtant, la grâce par les œuvres jaillit toujours, imprévisible. Elle se loge dans ce qu'il « reste », dans l'espace entre deux laideurs.

Rivé à cette problématique de la grâce, advient un « contre le vulgaire ». C'est alors le sublime qui travaille. Le sublime se montre d'abord comme un déplacement du rapport entre le beau et le laid. Il est au cœur d'une longue lignée esthétique ; on le retrouve chez Lucrèce, Longin, Plotin, Burke, Kant, Schiller, Hegel, Schopenhauer... Mais au vingtième siècle, le sublime se posera comme une véritable actualisation (qu'on peut dire parfois abandon) de ce rapport entre beau et laid. Barnett Newman sera peut-être le premier à formuler ce changement de paradigme, en tout cas *depuis* le lieu de l'art.

20 Grünewald, Matthias. *Retable d'Issenheim*. Vers 1512-1515, huile sur bois, 330 x 590 cm, musée d'Unterlinden, Colmar, France.

« Je crois qu'ici, en Amérique, certains d'entre nous, libérés du poids de la culture européenne, sont en train de trouver la réponse [à la question de savoir quoi faire en art], en niant complètement que l'art soit concerné d'une quelconque manière par le problème de la beauté et de l'endroit où la trouver. La question qui se pose maintenant est de savoir [...] comment pourrions-nous créer un art sublime ? »

Barnett Newman, *The Sublime Is Now*²¹.

Tout un champ d'inconnus est ouvert ; est proposée une nouvelle option d'expérience esthétique ; on se libère des rapports exclusivement mimétiques ou symboliques. On garde et revendique l'objet ; mais on prend en compte la subjectivité. L'abstraction peut devenir un *plus de réalité*, et ne pas rester dans un refus du monde. Cela a rendu possible, entre autres, la redécouverte des Nymphéas de Monet (le sentiment océanique), et a donc permis le travail de Jackson Pollock. Le régime du sublime est vaste, il a différents visages ; mais partout il semble que l'on trouve au moins cette idée d'une rencontre avec l'œuvre où l'espace vient modifier le temps. Il est intéressant de noter que François Nicolas, pour la musique, a relevé la même chose :

« Hypothèse : le moment-faveur retourne la proposition de Gurnemanz²² et énonce "*Maintenant l'espace devient temps*".

Objectif : théoriser comment, à partir du moment-faveur, l'écoute tricote du temps musical. »

François Nicolas, *Théorie du moment-faveur*²³.

Ces trois stratégies primaires sont donc, parce qu'elles se formulent d'abord par des « contre », des défenses. Les stratégies secondaires, elles, sont les ripostes –les représailles contre le bruit. C'est là que se forment les généalogies singulières, les familles d'œuvres et

21 Id. note 1 p.5.

22 François Nicolas s'est beaucoup intéressé au Parsifal de Wagner. Voir : *Ecoutez Parsifal !*, conférence à l'ENS, 6 mai 2006.

23 in *Théorie de l'écoute musicale*, conférence à l'ENS du 18 janvier 2004.

d'artistes. C'est le lieu des choix, des déterminations subjectives ; restreindre le champ d'action pour ensuite plonger dans le risque esthétique –on ne trouve pas de l'inconnu dans du général. Il faut, répétons-le, faire preuve de discernement. Il y a trop de contraintes dans la création artistique vivante pour toutes les affronter ; c'est peut-être encore davantage le cas dans notre contemporain, avec ce qui est appelé sans doute de façon maladroite, en tout cas confuse, Postmodernisme.

La « Modernité » est de toute façon une désignation pour nombre de choses hétérogènes ; le terme insatisfait l'exigence de clarté, et cela se remarque d'autant plus que l'on se pose maintenant cette question du *post-moderne*, qui demande forcément un bilan de ce que l'on entend par *moderne*.

Ce problème posé du « pêle-mêle » montre bien, encore une fois, la nécessité de se choisir une généalogie (à défaut d'espérer de nouvelles catégorisations de l'art telles que celles proposées par Jacques Rancière²⁴, car pour être effectives dans la pensée, encore faut-il qu'elles soient partagées à une large échelle dans le champ social de l'art ; il s'agit de parler le même langage).

L'actualisation des stratégies esthétiques secondaires est rapide (on n'emploie pas le terme de « génération » pour rien) ; voire, de plus en plus rapide –il y a un emballement du monde. Et les options de stratégies sont nombreuses. On retrouve aussi, bien sûr, la possibilité de croisements, de co-existence dans une même œuvre de plusieurs décisions. Ici, on ne relèvera donc que certaines d'entre elles, une sélection modeste selon les enjeux qui nous sont contemporains.

Commençons avec la stratégie de l'outil. Elle s'exemplifie de la peinture de la renaissance aux minimalistes ; c'est un usage particulier d'un élément pour faire brique. Elle travaille à borner la combinatoire pour se désintéresser d'une partie du bruit du monde, ou, pour le dire

24 Id. note 6 p.8.

autrement, à bloquer une partie des intrusions de l'impur. C'est une action réduite ; elle permet de chercher l'événement dans un périmètre circonscrit.

Dans la peinture de la renaissance, c'est la décision de prendre les mythes, les allégories, les sujets officiels, comme outils, et de ne pas illustrer un thème ou donner l'*illusion* du vivant (c'est l'échec du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac). On retrouve cette orientation tout particulièrement chez Nicolas Poussin. Dans la modernité, les exemples sont nombreux : c'est la couleur et le format chez Ad Reinhardt (plus particulièrement dans ses « ultimate paintings »), les zips de Barnett Newman, les empreintes de Niele Toroni, les rayures de Daniel Buren, les briques émaillées de Laura Lamiel...

Souvent très proche de l'outil, il y a la stratégie de l'indice. C'est la présence questionnante. Indexer le monde, par un geste forcément minimal, et qui exclut forcément l'image. On y retrouve Niele Toroni, Mel Bochner, ou Daniel Buren : dans le travail de ce dernier, il ne doit plus être question de produire une vision, mais la visualité elle-même ; l'œuvre devient un modificateur d'espace. Et Michel Verjux parle très bien du lien entre le travail de l'indice et la brique qui restreint le bruit :

« Elle [l'œuvre faite physiquement de lumière projetée] surligne ou encadre, temporairement, tel ou tel morceau (ou ensemble de morceaux) de la situation. Elle ne recouvre jamais la situation entière. Elle montre, indexe, expose, à sa manière, tel ou tel fragment de monde. »

Michel Verjux, note n°18655²⁵.

La stratégie de l'absorption est elle aussi familière de ces propositions. L'œuvre absorbe explicitement du bruit, de l'impur, en vue de le neutraliser. On retrouve cette option dans certaines formes de cut-up réussies ; un très bon exemple est l'œuvre intitulée *Libération*²⁶ de

25 in *Synoptique : rimes, rites & raisons d'une œuvre*. Arc-et-Senans, co-édition de la FRAC Franche-Comté et de la Saline Royale d'Arc et Senans, 2007. 34 p.

26 Cornu, John. *Libération*. 2009, journal *Libération* du 11 septembre 2001 et marie-louise,

John Cornu : l'image d'une silhouette, un gisant, perdue et décentrée dans une grande marie-louise blanche, nous interpelle, nous semble incroyablement étrangère... Pourtant il s'agit de la une du journal Libération, le lendemain des attentats du 11 septembre (nous le comprenons par la légende, qui précise la date de publication, ou en retournant le cadre qui laisse apparaître le journal). Cette image d'un homme qui tombe des tours, nous l'avons tous vue ; pourtant, une simple rotation à quatre-vingt-dix degrés, et un encadrement maîtrisé, qui isole, nous la rend comme une véritable trouée ; elle échappe à toute prise. Un autre exemple d'absorption, qui utilise aussi le cache : *Heiligenschein*²⁷ (qui signifie « halo ») de Corey McCorkle : le contour d'un cercle est taillée dans une cloison ; la lumière du jour, ou des lampadaires, en tout cas celle de l'extérieur de la galerie, est utilisée dans l'œuvre : c'est l'éclipse du trop de lumière, du décor, du déchet, qui constitue une forme signifiante.

D'un bord tout à fait différent cette fois, il y a la stratégie de la relation hétérogène –ou mariages contre-nature. Cette orientation commence principalement avec les surréalistes, mais on peut lui trouver des racines dans le romantisme, le baroque, ou chez Jérôme Bosch. Aujourd'hui (depuis les années quatre-vingt-dix), on trouve une forte résurgence de ce courant ; partout, sont proposées des sortes de « réalités magiques ». Cette stratégie, c'est invoquer l'imprévisible par symboles ; c'est l'inconscient, le magique, l'extraordinaire. Elle est souvent ludique.

Dans les propositions contemporaines, apparaît du cognitif : c'est un renoncement par rapport au surréalisme ; les relations extraordinaires deviennent bornées, par peur du n'importe quoi. C'est peut-être une prise de risque perdue... Un surréalisme modéré. Les relations, les détournements sont attendus, là où, dans le surréalisme, les court-circuits sont à construire (« La Terre est bleue comme une orange »²⁸).

41 x 64 cm, collection privée.

27 McCorkle, Corey. *Heiligenschein*. 2009, bois et lumière naturelle, dimensions variables, collection du FRAC Lorraine, Metz, France.

28 Éluard, Paul. *L'amour de la poésie*. 1929.

Mais les deux cherchent à bousculer la façon dont on découpe la scène hétérogène. Le surréalisme associe deux éléments vraiment étrangers, car il espère qu'une nouvelle relation en surgira. Le « réalisme magique » choisit de mettre en place des relations acceptables, car il suppose que cela est plus efficace. Il ne trouve peut-être plus de vrai dans l'ordinaire ; éprouve le besoin, par des transformations locales, de l'élever en fantasmagories. Cette actualisation est encore en plein travail, les « réalités magiques » sont peut-être la queue de comète des surréalistes ; une réminiscence de l'adolescence de l'art.

On relève aussi (même si les stratégies esthétiques se cantonnent rarement à un type de médium) une option qui concerne plus particulièrement le régime des images (peinture, photographie, vidéo) : c'est la stratégie de la source multiple. L'image a priori produit toujours du bruit (qui vient grossir alors celui du monde). Une stratégie possible semble être de rompre l'impression de source unique et centrée de l'image. Alors, il y a différenciation totale de toutes les autres images, et l'usager de l'œuvre est interpellé parce que cela rompt également avec l'expérience de son ego, qui est comme l'objectif d'une caméra : une source unique et centrée de captation du monde. En exemple, on relève la force des retables de Mantegna, les constructions d'espaces multiples et emboîtés chez Van Eyck... C'est un exercice plus difficile techniquement en photographie. Et étrangement, certaines jeunes générations de peintres s'approprient l'image de source unique typique de la photographie, sans comprendre qu'il s'agirait là d'une contrainte à dépasser et non pas d'une qualité.

Mais il y a aussi, ce qui est le contre-pied de la stratégie de la source multiple, la stratégie de l'« à-plat ». Tout est donné à la surface, ou dans une profondeur sans repère, en tout cas sans horizon pour reconstruire un point de vue, une source à l'image. Cette stratégie travaille dès la fin du dix-neuvième siècle, avec la découverte, en Europe, des estampes des peintres japonais de l'ukiyo-e (*Scènes du Monde flottant*) ; alors la ligne d'horizon est progressivement remontée, jusqu'à disparaître, donner un plan vertical unique. C'est Cézanne, Gauguin,

Monet... C'est aussi, plus tard, entre de nombreux autres, Mondrian ; et aujourd'hui, sûrement un enjeu de la photographie.

Dans un autre ensemble de problématiques, on peut reconnaître une stratégie de l'affection. Les œuvres y sont construites précisément par une certaine affection au bruit, une tendresse. Cependant le bruit ici est fait intime, chuchotement, il s'oppose en ça à la scène hétérogène, à son vacarme. Ce sont des presque rien, qui gagnent par leur fragilité, là où, tout autour, il y a du rugueux –les œuvres font dos rond. Mais il y a bien un acte de donation ; et ce geste désarme celui de l'agression. De cette posture de l'œuvre au monde, Christian Boltanski serait le plus beau représentant ; ses œuvres fabriquent des petites vies.

Enfin, même si une liste exhaustive de ce qui fait effort pour la brèche dans l'hétérogène n'est sans doute pas possible, il faut bien parler de la stratégie qui est dans toutes les œuvres : c'est la stratégie de la séduction. Son fonctionnement est évident ; c'est sans doute ce qui fait de l'œuvre un objet que l'on *expose*. Cependant, même si c'est donc une option que l'on retrouve universellement, il semble souhaitable qu'elle reste au service d'une autre ambition. Se limiter à cette stratégie pour faire œuvre, c'est produire un objet simplement plus brillant (qui attirera les pies). C'est tricher sur l'honnêteté de l'inquiétude. On pourrait comprendre certaines œuvres de l'Op'Art, en exemple, comme des objets qui gagnent, localement, en attirant l'œil par des artifices qui éclipsent ce qu'il y a autour. Mais sans doute n'est-ce que crier plus fort que le bruit.

LA DIFFICULTÉ

L'HONNÊTÉTÉ, FAIRE FACE : LE TRAVAIL NÉCESSAIRE

Les citations d'Alain Robbe-Grillet et de François Nicolas, données en avant-propos, pointent ce qu'il a été essayé de faire ici, c'est-à-dire réconcilier sans ambiguïté les deux nécessités de l'œuvre : ne pas être un message (encore moins une ornementation, du clinquant), mais s'affirmer malgré tout comme une volonté, un désir, un effort. Ce qui est relevé avec les propositions de risques et de stratégies esthétiques, c'est que l'œuvre qui fait événement ne dépend pas d'une *intentionnalité*, mais elle n'est pas un *involontaire* non plus.

À trop refuser de voir l'œuvre d'abord comme un objet, à ne s'intéresser qu'à ce qu'il y a « derrière », on produit peut-être, inévitablement, de mauvais objets, insuffisants à faire événement –et alors vient le discours polluant pour expliquer ce qu'il y *aurait eu* à voir (mais qui, donc, n'apparaît pas par lui-même à travers l'objet). Cependant, il faut aussi l'inquiétude de ne pas produire *qu'un* objet de plus dans un monde déjà plein d'objets. En regardant ce qui fait événement, on remarque des modèles, des procédures qui sont instaurées dans et par les œuvres. On peut déterminer les problèmes qui trouvent leur solution dans l'expérience esthétique (et, heureusement, jamais dans le discours). Les « styles » ou les « stratégies » sont internes à l'œuvre ; les étudier c'est ne pas se contenter du jugement de goût extérieur, du « j'aime » ou du « j'aime pas », contingents, qui ne permettent pas de penser.

Car il y a un véritable besoin de penser, de faire avancer la pensée en arts visuels ; mais notre contemporain semble s'y refuser –

sans doute en réaction, épidermique, aux mauvais discours qui pendant un temps ont pu suffire à « couvrir » les œuvres, leurs faiblesses. Alors peut-être faut-il, pour penser l'art contemporain, sortir de son champ, et prendre des points de comparaison en musique, littérature... D'où, aussi, le choix pour les citations d'avant-propos d'un écrivain et d'un compositeur.

Il semble y avoir une intuition commune, transversale ; une façon de penser partagée par plusieurs. Sans doute qu'il existe effectivement un *lieu* de cette pensée. Et si cette pensée n'a pas *besoin* d'être, elle est au moins, simplement, une bonne adéquation, satisfaisante intellectuellement *et* dans la pratique, entre mode rationnel et mode proposé par l'expérience esthétique.

Mais ce n'est pas si facile. François Nicolas appuie ses propositions sur toute une histoire et une condition de la musique, qui acceptent la réflexion de l'œuvre (sans doute un peu en raison du rapprochement traditionnel de l'intellectualité mathématique et de l'intellectualité musicale) ; dans les arts visuels, les notions d'intuition et de séduction ont en revanche beaucoup dominé. Ce qui est avancé ici, pour les spécificités des œuvres de la forme, prend donc le risque d'être refusé en bloc, comme des concepts nouvellement inventés, violents, contraires au travail de l'art. Pourtant, l'art est bien un domaine fondamental dans l'aventure de la pensée. Et il est ici défendu que c'est justement une inquiétude qui a mené à réfléchir à ces « risques » et « stratégies » esthétiques ; qui sont encore, d'ailleurs, des friches.

Il faut bien voir qu'une œuvre est effectivement lisible pour la conscience ; en tout cas, l'unité que la conscience trouve dans l'œuvre est familière. Le travail de l'art, ce n'est pas que rabouter des éléments hétérogènes. Les œuvres sont un ensemble de décisions ; un rapport entre formes et moment de privilège, de rencontre. Faire un relevé de la scène hétérogène, et du contact des œuvres à elle, c'est essayer de démonter les contingents et la doxa. L'œuvre doit être capable d'imposer un nouvel ordre aux données empiriques (c'est le déploiement, en arts visuels, de tous les médiums qui seraient utiles ; l'abandon du système tonal en musique ; la transformation des systèmes de récit « classiques »

en littérature...). En ça, il ne peut pas être admis une *complicité* aux discours de masse (la publicité, la bande dessinée, la pornographie, l'image télévisuelle, ...) –car ce n'est pas proposer un autre visible.

C'est là, aussi, que l'art a un impact politique. L'art est social par sa position antagoniste à la société (sa lutte contre le bruit), et non pas parce que son *thème* serait social, ou parce qu'il fait appel à des acteurs de différents champs sociaux (pour la production, la monstration, ...). L'œuvre peut faire, justement, de son suspend dans la société, son « idée ». Cette suspension de la logique, même, est nécessaire à la cohérence de l'œuvre ; cette tension est la vraie perspective du travail de l'art. Alors quand l'œuvre est réussie, maîtrisée, elle est généreuse : elle aiguise la réceptivité du spectateur en lui proposant de rencontrer ce qui lui est inconnu. Et c'est parce qu'il pique l'ego, qu'il faut chercher ce point où l'altérité résiste²⁹.

L'art en effet est tout sauf une fuite ; l'œuvre fait face. Mais il faut justement prendre le risque de faire face, de se mettre dans l'inconnu. On ne peut toujours pas, même avec le concept d'inconnus, « parler » de l'événement, mais on peut penser à comment les arracher, les faire apparaître. Le travail est difficile ; la plupart des œuvres produites ne font que *tendre vers*, ne réussissent qu'en partie à arracher. Même, sans doute, y compris dans la carrière des artistes les plus importants, seules quelques œuvres font un véritable *événement*, secouent le sol des arts (et, peut-être, plus loin, par répliques, un peu le sol politique) –ce sont d'ailleurs précisément ces œuvres-là qui ont pu donner un caractère « important » à un individu « artiste ».

La pensée des stratégies esthétiques est donc là pour ne pas fuir, prendre le risque esthétique, rendre possible le mouvement de vie, la victoire arrachée. Les décisions à prendre appartiennent à un panel de possibilités, orientées par les problématiques contemporaines. Et

29 Ces propos politiques et psychanalytiques sont défendus par Vladimir Safatle. Il conclut d'une très belle façon sa conférence *Adorno et le problème du plan constructif*, du 8 janvier 2010 aux Beaux-Arts de Paris, par : « Je crois qu'il faut encore aujourd'hui des œuvres qui puissent proposer de vivre autrement. ».

connaître les généalogies de ces stratégies, c'est pouvoir chercher le point de rupture. Car on ne peut pas fonder une *tabula rasa*, une révolution, faire un véritable événement, sur juste le caprice de vouloir faire du neuf ; il faut démontrer l'échec de l'ancien système de représentations. Mais, encore une fois, il ne sera jamais possible de construire l'événement en lui-même ; s'il est possible d'identifier des types de frottement au bruit, ou des stratégies esthétiques, il n'est pas possible de déroger à l'inconnu, aux inconnues, dans lesquelles l'événement peut advenir.

Il faut épuiser le bruit du monde, chercher à l'essouffler ; en ça, le travail de l'art ne sera jamais fini.

« Par quoi cette fin qui n'en finit pas de finir est aussi un commencement. Si faible, imperceptible qu'il soit, un silence au milieu du bruit du monde. Audible, peut-être, comme presque toujours, seulement après coup. Le commencement d'autres modes du penser, du voir, du sentir. »

Henri Meschonnic³⁰.

30 in *Modernité, Modernité*. Paris, Gallimard, 1988 [Folio essais]. 316 p.