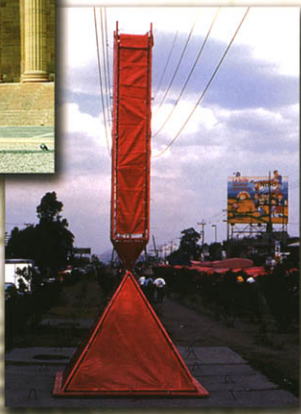


ESTHÉTIQUE ET RECYCLAGES CULTURELS

EXPLORATIONS DE LA CULTURE CONTEMPORAINE



SOUS LA DIRECTION
DE JEAN KLUCINSKAS
ET DE WALTER MOSER



Les Presses de
l'Université d'Ottawa

**ESTHÉTIQUE
ET RECYCLAGES CULTURELS**

EXPLORATIONS DE LA CULTURE CONTEMPORAINE

LES AUTEURS

OLIVIER ASSELIN
KARLHEINZ BARCK
PETER DE BOLLA
RITA DE GRANDIS
ESTHER COHEN
DANIEL DUMOUCHEL
BRUNELLA ERULI
NÉSTOR GARCÍA CANCLINI
JEAN KLUCINSKAS
KARIM LAROSE
ÉRIC MÉCHOULAN
GINETTE MICHAUD
WALTER MOSER
TIMOTHY MURRAY
MARIO PERNIOLA
RÉGINE ROBIN
RICHARD SHUSTERMAN
RICHARD A. YOUNG

ACTEXPRESS

**ESTHÉTIQUE
ET RECYCLAGES CULTURELS**

EXPLORATIONS DE LA CULTURE CONTEMPORAINE

Sous la direction de
Jean Klucinkas et Walter Moser

Les Presses de l'Université d'Ottawa

Catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale du Canada

Esthétique et recyclages culturels : explorations de la culture contemporaine /
sous la direction de Jean Klucinkas et de Walter Moser.

(Actexpress, ISSN 1480-4773)

Textes présentés lors d'un colloque tenu à Montréal en avril 2001.

Comprend des réf. bibliogr. et un index.

ISBN 2-7603-0585-6

1. Civilisation — 1950- — Congrès. 2. Acculturation — Congrès. 3. Esthétique —
20^e siècle — Congrès. I. Klucinkas, Jean, 1957- II. Moser, Walter, 1942- III. Collection.

CB428.E87 2004

306'.09'045

C2004-905960-2

Les Presses de l'Université d'Ottawa remercient le Conseil des Arts du Canada et l'Université d'Ottawa de l'aide qu'ils apportent à leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ) pour nos activités d'édition.

Mise en pages : Madeleine Potvin.

Maquette de la couverture : infographie de Pierre Bertrand.

Photos de la couverture :

en haut à gauche, Barnett Newman, *Broken Obelisk*, © Succession Barnett Newman / ARS (New York) / SODRAC (Montréal) 2004 ;

en bas à droite, courtoisie d'Eduardo Abaroa, *Portable Broken Obelisk (For Outdoor Markets)*.

Les ouvrages de la collection ACTEXPRESS sont publiés sans l'intervention éditoriale habituelle des Presses de l'Université d'Ottawa. La préparation éditoriale ainsi que la révision linguistique d'*Esthétique et recyclages culturels : explorations de la culture contemporaine* ont été assurées par les directeurs de publication et leurs divers collaborateurs.

« Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de ce livre, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie et par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite de l'éditeur. »

ISBN 2-7603-0585-6

ISSN 1480-4743

© Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004

542, rue King Edward

Ottawa (Ontario) K1N 6N5

press@uottawa.ca

www.uopress.uottawa.ca

Imprimé au Canada

TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION	xi
INTRODUCTION	
L'esthétique à l'épreuve du recyclage culturel	1
Jean Klucinskas et Walter Moser	
PARTIE I	
Recyclage : enjeux d'une esthétique multiculturelle	29
Gourmets multiculturels : jouir du patrimoine des autres	33
Néstor García Canclini	
Les espaces de la création, de la résistance culturelle et du recyclage	45
Richard Young	
Mondialisation et recyclage culturel	53
Rita De Grandis	
PARTIE II	
Recyclage et histoire	63
Peut-on recycler le passé?	65
Régine Robin	
Berlin : un site sans mémoire	79
Esther Cohen	
Revisiter le passé : réflexion sur la matérialité du recyclage	87
Karlheinz Barck	

PARTIE III	
Kantor, mise en scène et recyclage	95
Présence et absence : Kantor sur la scène	97
Brunella Eruli	
Relief de Kantor	111
Ginette Michaud	
PARTIE IV	
Repenser l'esthétique : la dramatisation	125
L'art comme dramatisation	127
Richard Shusterman	
Recyclage des horizons psychiques de l'entre-deux : du pragmatisme au masochisme et au-delà	141
Timothy Murray	
La dramatisation et l'intensité de la répétition	151
Jean Klucinskas	
PARTIE V	
Repenser l'esthétique : l'expérience de l'art	161
L'expérience esthétique	163
Peter de Bolla	
L'esthétique de l'art : remarques sur l'expérience esthétique	179
Daniel Dumouchel	
Esthétique et cyclisme. l'expérience du ready-made	189
Olivier Asselin	
PARTIE VI	
Recyclage de la valeur culturelle	207

Le recyclage culturel entre parasitisme et admiration	209
Mario Perniola	
Topologies de la valeur	221
Karim Larose	
Sujet immédiat, travail immatériel et perversion du capital . .	231
Éric Méchoulan	
Auteurs	241
Index	245

This page intentionally left blank

PRÉSENTATION ET REMERCIEMENTS

L'histoire des textes que nous présentons ici au public remonte au colloque « Esthétique et recyclages culturels » qui eut lieu à Montréal en avril 2001. Entre l'événement d'alors et le volume que voici, un long travail de reformulation, de traduction et de révision des textes est intervenu. Travail dont nous espérons qu'il a réussi à se cristalliser dans la forme et la logique d'un livre, avec une cohérence propre, avec une solidité d'argument, avec un point de focalisation capable de faire converger l'ensemble des contributions. Ce volume doit apporter un éclairage nouveau aux pratiques et aux débats culturels contemporains en conjuguant ensemble deux de ses aspects qui semblent avoir, chacun, leur vie propre dans des champs séparés : le débat sur l'esthétique et la dominante recyclante de la culture contemporaine.

La composition du volume maintient deux aspects de l'événement de 2001. D'une part, il conserve les six sections qui sont autant de regards – différents mais convergents – jetés sur la problématique d'ensemble. D'autre part, à une exception près, il garde la structure triadique de chaque section qui regroupe, autour d'une intervention principale, deux répliques et commentaires. Nous espérons de la sorte pouvoir garder intactes, dans la forme imprimée du livre, la variété des approches et la vivacité des échanges, donnant ainsi prise aux lecteurs sur une problématique culturelle complexe dont l'interface entre esthétique et recyclage était à inventer.

Loin de faire le point sur cette problématique, et encore plus loin de conclure sur les questions qu'il soulève, cet ouvrage collectif se veut une contribution à la fois aux débats esthétiques animés de nos jours et à la compréhension de la contemporanéité culturelle, en particulier des pratiques recyclantes qui y jouent un rôle de plus en plus important. Nous espérons avoir montré la nécessité d'arrimer ces deux objectifs et de les aborder par des regards croisés. Il s'agit d'amorcer un débat, d'ouvrir de nouvelles perspectives en créant une zone de contact qui promet de nouvelles connaissances, tout à fait dans le sens et dans l'esprit de cette affirmation de Novalis : « Nous devons les plus grandes vérités de notre temps à la mise en contact de ce qui est resté séparé jusqu'à nos jours. »

Ceci est le cinquième et dernier volume qui émane des travaux de l'équipe de recherche sur les recyclages culturels qui a été active de 1992 à 2001 à l'Université de Montréal. Que tous les membres de l'équipe soient remerciés de leur contribution à l'exploration conjointe

d'un objet de connaissance qu'il a d'abord fallu inventer à partir des évidences de la vie culturelle.

Nos remerciements vont également à Madame Madeleine Potvin et à la Faculté des sciences sociales de l'Université d'Ottawa pour l'excellent service de mise en page dont le manuscrit de ce livre a bénéficié.

Finalement, nous tenons à remercier le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada ainsi que le Fonds pour la formation des chercheurs et l'aide à la recherche du Québec d'avoir subventionné les travaux de recherche dont ce livre marque l'un des aboutissements.

Jean Klucinkas et Walter Moser

Introduction

L'esthétique à l'épreuve du recyclage culturel

Jean Klucinskas et Walter Moser, Montréal et Ottawa

1. Recyclages dans l'art contemporain

En automne 2002, la ville de Berlin arborait les couleurs du Mexique, et plus particulièrement de sa culture. Pendant plusieurs semaines, sur plusieurs sites au cœur de la capitale allemande, la culture mexicaine a été omniprésente : colloques, conférences, films, ventes de livres, expositions d'art et de photographies. La production culturelle contemporaine du Mexique a donc occupé une place de choix.

L'une de ces expositions, qui a eu lieu à l'institut d'art contemporain *Kunst-Werke Berlin*, était particulièrement intéressante. Intitulée *Mexico-City: An exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*¹, cette exposition traitait de l'articulation de la relation entre esthétique et recyclage culturel. Y figurait, parmi bien d'autres, l'œuvre de l'artiste Eduardo Abaroa, *Portable Broken Obelisk (For Outdoor Markets)*, présentée sous deux formes différentes. D'abord, une partie matérielle, où l'on retrouvait quelques tiges d'échafaudage de diverses longueurs disposées par terre avec, à côté, quelques bâches pliées d'un rose vif, qui constituaient les éléments d'assemblage d'une œuvre d'art amovible. Ensuite, une partie documentaire et explicative, où l'on présentait des photos de la pièce montée dans un quartier populaire de Mexico, intégrée à un marché dont elle reprenait la couleur vive des bâches couvrant les étals des vendeurs locaux. On y reconnaissait une esthétique d'art environnemental transposé en milieu urbain, fondée sur la double intention d'intégrer l'art aux quartiers populaires et modestes de la métropole et de dialoguer avec les données matérielles de cet environnement inusité pour les traditions artistiques européenne et états-unienne.

Le projet et l'histoire de la genèse de l'œuvre étaient documentés sur une série d'affiches suspendues au mur. C'est dans cette documentation, soigneusement établie par l'artiste, que se révélait la dimension recyclante de l'esthétique d'Eduardo Abaroa. En effet, son œuvre, que l'on pourrait qualifier d'installation ambulante, était en fait la reprise

explicite d'une sculpture installée de manière fixe, en diverses copies, dans différentes villes des États-Unis. Il s'agit de *Broken Obelisk*, de Barnett Newman, qui, à son tour, a repris en le transformant le monument typique que l'on trouve sur les places publiques de plusieurs capitales des anciens empires coloniaux. On n'a qu'à penser à l'obélisque sur la place de la Concorde à Paris qui, cadeau du roi d'Égypte au roi de France, fut transporté et érigé en France en 1836 et qui évoque les campagnes militaires de Napoléon en Égypte. De Louxor à Paris, de Paris à New York et de New York à Mexico... que d'espaces parcourus dans une séquence de transferts culturels, d'abord d'un objet matériel de plusieurs tonnes, ensuite d'un concept et projet de création artistique.

Ces diverses étapes de déplacement induisent un processus de métamorphose que l'on résumera ici sous le terme de recyclage esthétique et qui consiste en plusieurs phases d'un geste qui comporte à la fois reprise et transformation. Car, contrairement aux rois d'Égypte et de France, Newman n'a déplacé aucun objet matériel. Mais il a repris l'idée de l'obélisque, objet monumental s'il en est. Son « recyclage » de l'obélisque comporte cependant un travail de transformation majeure : Newman n'a pas maintenu le matériau naturel d'origine – le granit –, mais a fait produire son œuvre industriellement en acier par une entreprise spécialisée. En passant de la pierre à l'acier, il a conservé un matériau noble et durable qui va de pair avec les idées traditionnelles de monumentalité et de longévité de l'œuvre d'art (*vita brevis, ars lunga*).

L'intervention transformatrice suivante de Newman a été plus importante encore. Tout en exécutant une statue verticale d'environ huit mètres de haut, il a problématisé le monumentalisme phallique de l'obélisque en diminuant d'abord ses dimensions (les obélisques égyptiens atteignent jusqu'à trente mètres) et, par la suite, tout en maintenant la station debout de l'obélisque, il l'a cassé et en a renversé un des fragments. *Broken Obelisk* constitue le montage de deux fragments d'obélisque dont le second – la partie supérieure de son œuvre – est renversé et monté sur le premier, pointe contre pointe, avec la fracture en haut. Il a pu s'inspirer en cela de l'obélisque cassé se retrouvant sur le site des temples de Louxor en Égypte (celui-ci étant toutefois couché par terre).

Abaroa a repris l'idée et le montage du *Broken Obelisk*. Néanmoins, il a radicalement changé de matériau. Une fois montée, son œuvre reproduisait fidèlement la forme de la statue de Newman, mais il s'agissait d'un volume vide obtenu par un échafaudage de fortune recouvert de bâches roses. Précaires et temporaires, ceux-ci constituaient des matériaux étrangers à la tradition de l'art statuaire. Il s'agissait en fait d'une installation artistique mobile qui adoptait exactement le principe

de montage des étals de marché utilisés à Mexico. Il a donc déplacé l'idée de l'œuvre de Newman vers le Sud, à Mexico, et dans un emplacement moins prestigieux. Insérant le *Broken Obelisk* dans la pauvreté du Mexique urbain et quotidien, son recyclage esthétique ouvrait un espace de dialogue, potentiellement conflictuel, entre le Nord et le Sud.

Une autre œuvre de la même exposition présentait une esthétique du recyclage totalement différente. Il s'agissait d'une peinture installation de l'artiste Teresa Margolles. L'expérience esthétique de cette œuvre avait été précédée d'un parfum de scandale dans les médias et dans les conversations berlinoises. Cette rumeur, étrangement, a créé pour le visiteur, un effet d'anticlimax, car l'œuvre, visuellement, n'avait rien de spectaculaire, la grande surface d'un des murs de la grande cour des *Kunst-Werke* étant simplement recouverte d'un blanc sale. Or, ce mur d'un blanc sale, c'était précisément l'œuvre à scandale de Teresa Margolles! Celle-ci consistait en un type de recyclage esthétique très particulier car, comme matériau pictural, l'artiste avait recueilli de la matière grasse humaine dans des cliniques de Mexico où l'on pratique la liposuccion. C'est cette matière grasse qui a servi de peinture dans la création de son œuvre.

Dans l'exposition parallèle *Zebra Crossing*, qui avait lieu dans le *Haus der Kulturen der Welt*, la même artiste présentait une installation intitulée *Vaporization*. Elle invitait le visiteur de l'exposition à entrer dans une espèce de serre en plastique remplie d'une épaisse brume. À l'entrée, on apprenait que cette brume était produite avec de l'eau – désinfectée – qui avait été utilisée dans les morgues de Mexico pour laver les cadavres. Une autre manière, plus radicale encore, de thématiser le corps, et surtout la mort, et une même stratégie artistique qui consistait à recycler des matériaux provenant de corps humains anonymes pour nous procurer une expérience esthétique! Quelle que soit la valeur critique d'une telle œuvre, il s'agissait ici d'un cas extrême – d'où l'effet scandaleux – de faire intervenir un processus de recyclage dans un projet artistique.

On retrouve donc ici un acte de recyclage bien plus matériel et littéral que dans le cas d'Eduardo Abaroa. Mais les deux types d'œuvres – choisies parmi d'autres – attestent de formes et de stratégies de production culturelle, et plus particulièrement artistique, où la question de l'esthétique se conjugue à un processus de recyclage. Et c'est de cette conjugaison qu'il est question dans ce volume.

2. Esthétique et recyclage

En 2004, nous sommes loin des changements radicaux qu'ont apportés les avant-gardes historiques au domaine de l'art et des défis qu'elles ont lancés à sa prise en charge par l'esthétique, qu'on désigne par cette notion un discours, un champ de savoir ou encore une discipline académique vieille de plus de 200 ans. Et pourtant, il est de nouveau question de bouleversements, de secousses majeures qui affecteraient tant le champ de l'art que celui de l'esthétique, mais surtout la corrélation stable qui semblait s'être établie entre les deux. L'œuvre d'art, ainsi que l'expérience qu'il procure, était l'objet privilégié de l'esthétique; en échange, l'esthétique contribuait à donner à l'œuvre d'art ses lettres de créances théoriques, voire philosophiques.

Cette relation symbiotique semble aujourd'hui être rompue. Ce constat est d'ailleurs le plus souvent fait sous un signe négatif. Si on regarde du côté de l'art (objets et expériences), on observe une incertitude catégorielle, du fait qu'il devient de plus en plus difficile de tracer les contours du champ qu'il est censé occuper. Ses lignes de démarcation sont devenues de plus en plus poreuses, qu'il s'agisse de le différencier par rapport au champ plus vaste de la culture, et plus spécifiquement de la culture de masse, de l'opposer aux produits de l'industrie culturelle, de le tenir à l'abri de l'influence des médias modernes, de l'empêcher d'être contaminé par les procédés de l'industrie de l'*entertainment*, du showbiz, de la publicité ou du « spectacle » tel que défini par Guy Debord, ou encore de ne pas le laisser se faire inonder par le flot des produits artistiques qui constituent un second cercle², plus vaste et de moindre valeur. Ces produits, circulant de plus en plus librement, et exerçant une pression par leur simple nombre et volume, font le siège du cercle étroit de l'art et menacent de le prendre d'assaut. Cette perception défensive de l'art le présente comme une forteresse assiégée de toute part. Le constat est négatif; on parle de banalisation, de dégradation, de dilution – du moins dans une perspective pessimiste. Les optimistes décrivent la même situation en termes d'ouverture, de disponibilité et de libre circulation des matériaux culturels et des artefacts. On se réjouit alors des mobilités accrues dans le domaine culturel, mobilités qui comporteraient une chance de ressourcement et de redéfinition du monde de l'art.

Mais optimistes et pessimistes, auront à rendre compte d'un bouleversement qui n'offre plus au discours esthétique un objet stable à conceptualiser, ce qui lui conférerait une crédibilité théorique et, en retour, assignerait à l'esthétique une fonction rassurante qui consisterait à faire une place à l'art dans la cité – une place qui avait été déniée aux

poètes par Platon – et à relégitimer cette place dans des circonstances historiques changeantes.

Tournons-nous maintenant du côté de l'esthétique elle-même. Étant donné l'instabilité de son objet privilégié, presque captif, elle est amenée à se poser des questions déstabilisantes. Peut-elle continuer à se concevoir et à se légitimer d'abord comme une théorie (philosophique) de l'art (œuvres et expériences)? Son existence de discipline académique, et surtout de sous-discipline philosophique, est-elle encore assurée? Nous intercalons ici un bref historique de la discipline esthétique afin de mieux cerner, en fin de parcours, le contexte de ces interrogations contemporaines.

3. Esthétique

a) *L'invention de l'esthétique*

Le besoin d'un discours « esthétique » se fait sentir au milieu du XVIII^e siècle, à un moment où se développe une philosophie matérialiste. À cette époque, la théorie des arts se penche sur la nature des sentiments que produit l'art chez le spectateur. Les théoriciens de l'art en Europe recherchent avec une rigueur cartésienne les principes de l'art, du beau et du goût. C'est dans un tel contexte intellectuel qu'Alexandre G. Baumgarten, âgé d'à peine 21 ans, ébauche en 1735 l'idée d'une science de la perception sensorielle³. Comme nous le savons, il nomme cette nouvelle science « esthétique ». Son objectif est d'expliquer les sentiments de plaisir qui dérivent de la lecture d'un beau poème. Pour Baumgarten, les représentations sensibles sont esthétiques et elles se distinguent des représentations « noétiques », ou conceptuelles⁴. Les perceptions sensibles proviennent à la fois des objets du monde et de ses représentations. Ces perceptions sont médiatisées par l'imagination. Le beau est compris ici comme la perfection de la perception sensible, et pour cette raison le beau artistique devient exemplaire.

En 1750, il publie son *Esthétique*, texte programmatique qui présente plus systématiquement cette nouvelle science et où apparaît le mot pour la première fois dans une langue moderne. Vu d'aujourd'hui, l'objet véritable de son livre paraît flou; il s'agit à la fois du beau, des beaux-arts, des perceptions sensorielles, de l'imagination et, peut-être en premier lieu, du langage poétique. Mais cette science, dans la mesure où elle propose une nouvelle division de la philosophie, attire l'attention des philosophes.

De 1750 à 1800, l'esthétique oscille entre une théorie du beau et une théorie de la perception sensorielle. Quelques théoriciens de l'art

adoptent le terme, mais plusieurs le trouvent problématique. C'est le cas de Kant qui, en 1781 dans sa *Critique de la raison pure*, exprime sa réticence dans une note où il remarque que les Allemands sont les seuls à utiliser ce mot pour décrire ce que les autres nations appellent la critique du goût⁵. Quelques années plus tard, Kant publie sa *Critique de la faculté de juger*, un livre qui réoriente la pensée esthétique. Kant se démarque de Baumgarten à plusieurs égards. D'abord, le beau chez Kant n'est pas conçu comme une perfection sensible, et le jugement esthétique ne produit aucune connaissance de l'objet. Ensuite, la perception esthétique est pensée plus spécifiquement en tant que jugement esthétique. La « troisième critique » montre de manière plus rigoureuse que ne l'avait fait Baumgarten la place que doit occuper l'esthétique au sein de la philosophie. Le jugement esthétique est mobilisé pour faire le pont entre l'entendement et la raison. La démarche kantienne a servi à construire l'objet de l'esthétique philosophique, surtout parce que l'œuvre d'art y est conçue comme un objet sans finalité, en opposition aux objets tels que des outils, produits pour des fonctions spécifiques. Cette distinction a délimité l'art en tant qu'objet de l'esthétique. Kant semble avoir écarté le fait que la représentation artistique peut avoir la fonction de propagande. Cette absence de finalité place l'œuvre d'art dans une sphère autonome, séparée de tout autre type de perception. L'idée d'un jugement esthétique « pur » ou « désintéressé », quoique théorique, met en place une conception de l'esthétique qui ne cessera pas d'être critiquée.

Malgré l'impact de ce livre, le sens restreint que Kant accordait au mot « esthétique » a été, en grande partie, neutralisé. Durant la période entre 1790 et 1810, en Allemagne, le sens du mot « esthétique » glisse irrévocablement vers celui de « philosophie de l'art », et le projet d'une science de la perception s'estompe. De plus en plus, la tâche de l'esthétique sera de penser philosophiquement l'idée de l'art. Elle passe d'un discours sur la perception subjective à celui sur un objet. La philosophie reste consciente du sens étymologique du terme, mais elle ne l'active pas théoriquement et poursuit d'autres voies d'exploration. Le meilleur exemple est celui de Hegel qui, dans son cours d'esthétique, commence par une mise en garde où il reconnaît que le terme « esthétique » n'est pas le mot juste pour décrire sa réflexion sur l'art. La tâche de la philosophie consistant à réfléchir sur le beau tel qu'il se manifeste à travers l'art, le terme pour désigner cette nouvelle science serait donc plus exactement celui d'une philosophie des beaux-arts⁶. Ce moment signale une période de stabilisation relative du concept pendant laquelle l'esthétique s'impose en tant qu'une philosophie de l'art. Au cours de son évolution ultérieure, il continue à y avoir des tentatives pour

contrecarrer l'hégémonie de l'idéalisme en proposant une science plus empirique⁷.

Au milieu du XIX^e siècle, le terme d'esthétique se répand en France et en Angleterre. Cette diffusion nous montre que l'évolution de cette discipline est aussi l'histoire d'un « transfert culturel⁸ ». Le concept y est désormais aussi utilisé dans des domaines nonphilosophiques tel que celui de la critique d'art, alors qu'au XX^e siècle, les considérations de nature esthétique pénétreront la psychologie, la sociologie et l'anthropologie. L'idéalisme, qui a dominé l'esthétique au XIX^e siècle, a fondé un discours sur l'essence de l'art. Si, vers la fin du XIX^e siècle, on observe une prolifération des perspectives esthétiques et que des rivalités idéologiques éclatent, l'objet de l'esthétique se limite toujours cependant aux beaux-arts. Or, la contestation de cet héritage idéaliste même (et de l'objet de son discours) est un enjeu important de la crise de l'esthétique au XX^e siècle. Plusieurs approches tentent d'apporter un remède à la tendance trop spéculative de la métaphysique de l'art. Ainsi, les démarches de l'histoire de l'art et de la sociologie fondent leurs discours sur des pratiques tangibles et des mises en contexte. D'autre part, de l'intérieur de la philosophie même, la philosophie du langage dite analytique tente, par sa rigueur discursive, de contrer ce qu'elle identifie comme la fiction d'une essence de l'art. Il reste que l'esthétique analytique évolue en parallèle à d'autres philosophies de l'art, avec des tensions mais sans confrontation majeure. La critique de la métaphysique de l'art en soi n'a donc pas ébranlé la philosophie de l'art. La crise de l'esthétique survient plutôt à la suite d'une remise en question de l'objet d'art, son objet de prédilection. Pour certains, ce serait la crise de l'art, survenue à la fin de l'avant-garde, qui aurait déclenché cette crise. La sphère de l'art se résorbant dans celle de la culture, l'objet distingué de l'esthétique perd ses contours nets.

Vers la fin des années 1980, les discours théoriques interdisciplinaires des *Cultural Studies* multiplient les critiques à l'égard de l'esthétique philosophique, la dénonçant comme un discours naïf, devenu obsolète. Cette attaque sert aussi, en contrepartie, à légitimer les arts populaires comme objet d'étude. Les arguments mobilisés pour cette opération proviennent, en grande partie, de la sociologie, de l'anthropologie culturelle, et des études sur les médias. À l'encontre de l'esthétique philosophique, les *Cultural Studies* tentent de découvrir une nouvelle dynamique culturelle, des formes de représentations qui circulent entre les diverses cultures populaires et de masse, les cultures marginales et les cultures savantes, en s'ouvrant également à des phénomènes non occidentaux. Un titre comme « Un savoir complètement inutile : une critique politique de l'esthétique » donne le ton de la polémique

qu'instaurent les théoriciens des *Cultural Studies* contre l'esthétique philosophique⁹. Rapidement, la légitimité de cette critique est reconnue par une nouvelle génération de philosophes à l'intérieur même de la discipline, une génération plus familière avec l'expérience du cinéma, de la télévision et de la musique rock. Quoique l'impulsion pour le renouvellement du discours esthétique ait été donnée par des discours non philosophiques, il aura fallu attendre que la philosophie elle-même reconnaisse une nouvelle conception de la culture avant d'entamer la transformation de l'esthétique.

b) *Symptômes de crise*

Les symptômes d'une crise de l'esthétique philosophique apparaissent dans le grand nombre de titres programmatiques qui coiffent les ouvrages publiés au cours des années 1990. L'année 1990, qui commémore les 200 ans de la publication de la *Critique de la faculté de juger*, devait être le moment de célébrer l'institution de l'esthétique. Il y a eu des hommages et des réflexions sur l'héritage kantien, mais ce qui a surtout marqué cette année, c'est la remise en question de l'esthétique philosophique et de son rôle dans les sciences humaines. En témoignent des livres critiques comme *Homo Aestheticus* de Luc Ferry et *The Ideology of the Aesthetic* de Terry Eagleton, qui exposent les implications politiques de la discipline¹⁰.

Plus récemment encore est survenue une deuxième vague de publications, cette fois plus polémiques et symptomatiques d'un trouble. Ces livres jettent un regard critique sur l'esthétique en tant que discipline de recherche. Ils préconisent la nécessité de rénover l'esthétique ou annoncent sa fin. Plusieurs titres, la plupart en anglais, proposent un au-delà de l'esthétique comme *Beyond Aesthetics*. Le théoricien allemand Wolfgang Iser exprime un sentiment analogue dans *Undoing Aesthetics*¹¹. En France, également, plusieurs ouvrages paraissent avec des titres provocateurs comme *Adieu à l'esthétique* (2000), de Jean-Marie Schaeffer, et *La fin de l'expérience esthétique* (1999), de l'Américain Richard Shusterman¹². Ces livres ont en commun une volonté de repenser l'esthétique, pour redéfinir sa fonction et son objet.

Le besoin de redéfinir l'esthétique se manifeste aussi à travers une convergence des savoirs. Après plus de deux siècles d'analyses et de théories, le moment est arrivé de rassembler et d'ordonner ces savoirs. Serait-ce une incertitude ou des dissensions sur la fonction de l'esthétique qui susciteraient le besoin d'une synthèse encyclopédique? En même temps se manifeste une volonté de retracer l'histoire de cette

discipline. Dès les débuts de son évolution, l'esthétique philosophique a donné lieu à des réflexions de nature historique. Déjà Hegel, dans son cours, présentait sa théorie de l'art dans une perspective historique. Cependant, la première véritable histoire de l'esthétique est apparue en 1858¹³. Généralement, ces histoires décrivent l'apparition de l'esthétique comme une manifestation moderne de la théorie des arts. Elles accordent un rôle mineur à Baumgarten¹⁴. Les premiers historiens de la discipline n'ont jamais attaché beaucoup d'importance à l'« invention » de l'esthétique comme telle. En 1971, le philosophe Joachim Ritter est parmi les premiers à insister sur la modernité du concept dans l'entrée « Esthétique » qu'il écrit pour le monumental *Dictionnaire historique des concepts philosophiques*¹⁵. Rompant avec l'habitude qu'on avait de retracer l'histoire de la théorie des arts à partir de l'Antiquité, il présente l'esthétique de manière radicale, en commençant son histoire précisément en 1735, avec la formation du concept chez Baumgarten.

Durant ces dernières années, nous avons vu proliférer des livres de référence sur l'esthétique : dictionnaires, encyclopédies, guides, manuels, etc. De tels ouvrages donnent un aperçu de l'évolution de la discipline en même temps qu'une image de ce qu'elle est en voie de devenir. Mais il en résulte bien plus qu'une définition générale de l'esthétique, car ce genre de projet, par son point de vue rétrospectif, révisé l'histoire du champ et produit une redéfinition, autant par le choix des concepts jugés essentiels que par la manière de les redécrire. Mentionnons ici deux projets encyclopédiques. La *Encyclopedia of Aesthetics*, un dictionnaire philosophique, est parue en quatre tomes en 1998¹⁶. Plus qu'une compilation de savoirs, cet ouvrage redéfinit l'esthétique en plaçant l'accent sur un nouvel éclectisme. Les entrées comprennent des articles sur les concepts de poétique et d'esthétique, sur les philosophes qui ont marqué son histoire, sur des artistes contemporains, et aussi sur divers médias et genres artistiques. De grands efforts ont été consacrés à présenter des bilans de conceptions esthétiques non européennes, surtout de l'Inde, de l'Asie et de l'Afrique. À travers un regard post-colonial, cette encyclopédie dessine, de manière plus ou moins cohérente, un portrait universel de l'esthétique pour dépasser son enracinement dans la tradition de la philosophie européenne.

Publié en Allemagne, un autre ouvrage de synthèse offre un dictionnaire historique des concepts de base de l'esthétique. Le premier tome de *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, est paru en 2000. Depuis, quatre autres volumes ont vu le jour; sept volumes, au total, sont prévus¹⁷. Dans ce dictionnaire encyclopédique, les entrées ne se limitent pas à des définitions. Elles présentent l'usage et la fonction

des concepts, avant de revenir sur leur évolution historique et sur leur réception plus ou moins conflictuelle. Un article substantiel sur l'esthétique présente les développements et les débats les plus récents en soulignant l'influence transformatrice de la philosophie post-structuraliste. En retraçant l'histoire de l'esthétique de manière détaillée, ce dictionnaire encyclopédique nous révèle une discipline qui ne cesse d'être reconfigurée, redéfinie dans sa relation à l'art, à la culture et au corps. Cet ouvrage reconfigure l'esthétique dans la mesure où, en plus des concepts familiers comme l'imagination et le sublime, apparaissent des entrées comme « Absence », « Aura », « Oralité » et « Performance ». Ces deux ouvrages montrent que le vocabulaire de la discipline s'ajuste, peut-être avec un peu de retard, aux expériences esthétiques contenues dans les pratiques culturelles contemporaines.

c) L'aïsthésis : retour à Baumgarten?

Si l'on considère l'ensemble de ces ouvrages parus au cours de la dernière décennie, on constate qu'ils fournissent un diagnostic sur la situation actuelle de la discipline. Un consensus émerge aujourd'hui qui souligne l'urgence de la repenser. Cette tâche paraît d'autant plus nécessaire que l'institutionnalisation de la discipline a refoulé un potentiel sensoriel inhérent à son origine. De nombreuses stratégies sont déployées, visant, dans la plupart des cas, à pouvoir la sortir de l'impasse de la métaphysique de l'art. Et comme le terme esthétique a toujours été perçu comme une désignation incorrecte pour décrire la philosophie de l'art, on tente aujourd'hui de réactiver son potentiel sémantique en modifiant le terme. Car, réfléchir sur la fonction de l'esthétique, c'est aussi repenser la signification du mot. Comment se manifeste cette rénovation? Nous avons d'abord vu des « antiesthétiques ». Puis ont suivi des propositions pour penser l'« inesthétique », ou une « somaesthétique ». Mais ce que l'on retrouve le plus souvent, c'est la volonté de revenir sur la perception sensorielle. Un ressourcement étymologique a lieu: l'esthétique redevient une « aïsthésis¹⁸ ».

Une des stratégies de renouvellement consiste à assumer la tâche de la philosophie de l'art. Cela veut dire maintenir les beaux-arts comme un objet bien délimité, quoique problématique, en ce qu'ils recourent aussi des phénomènes comme l'art de masse. C'est surtout reconnaître que la perception sensorielle implique un domaine plus large, et que la relation à l'objet d'art n'est pas exclusivement ou purement esthétique, c'est-à-dire que l'appréciation d'une œuvre n'est pas seulement formelle. Une autre stratégie consiste à revenir à la racine du concept en concevant l'esthétique comme une théorie de la perception. Le champ d'étude

dépasserait alors largement le domaine de l'art pour englober toute relation entre le corps et le monde. Cette perspective a été adoptée par le pragmatisme qui prône une approche « naturaliste » s'appuyant sur la biologie pour démontrer que la valeur de l'art réside dans le plaisir esthétique en soi. Une des conséquences de cette approche est qu'elle produit un élargissement transculturel et transhistorique du champ. Cela sert à démontrer que la conduite esthétique a toujours fait partie du comportement humain, et qu'elle était manifeste bien avant l'invention, au XVIII^e siècle, du concept en question. Puisque le plaisir procuré par la relation esthétique est en soi souhaitable, la production artistique ne dépend plus d'une production de signification. La perspective « esthétique » accorde une place importante au corps en tant que médium de l'expérience.

Penser l'esthétique en tant qu'« *aïsthésis* », c'est aussi faire le geste de retourner à Baumgarten, à son projet d'une science de la perception sensorielle. Mais la possibilité d'un tel retour dérive aujourd'hui surtout d'une nouvelle conception de la culture et de la représentation. Elle va de pair avec l'émergence d'une conception anthropologique de la culture qui s'oppose à l'idée que les beaux-arts sont l'apanage de la culture occidentale. Si, pour la philosophie, l'art est la représentation symbolique par excellence, l'anthropologie sociale nous montre que toute pratique sociale est représentation.

Ces reconceptualisations correspondent aux nouveaux modes de production culturelle qui placent au premier plan le corps humain et la matérialité des artefacts. Dès les années 1960, diverses théories des médias montraient qu'il fallait comprendre la culture à travers ses médias et que ceux-ci interpellaient directement les cinq sens¹⁹. Marshall McLuhan a défini les médias comme des extensions de nos sens. Chaque dispositif technologique viserait à amplifier un des sens dans son rapport au monde. De cette théorie dérive aussi une nouvelle conception du corps, puisque les médias ont le pouvoir de transformer nos capacités perceptives, tout comme ils peuvent réactiver des sens qui sont moins utilisés, comme la radio des années 1930 a ranimé l'oralité dans une société dominée par la culture visuelle des journaux²⁰. Chaque culture évolue, en quelque sorte, dans un conflit des sens, parce que l'extension d'un mode de perception implique la diminution d'un autre selon une logique compensatoire. McLuhan n'a pas fait appel au discours de l'esthétique philosophique, néanmoins. Sa théorie des médias révèle les fondements esthétiques de la société, et montre que les nouvelles technologies donnent lieu à des comportements hyperesthésiques, tout en produisant un bon nombre de phénomènes qu'il qualifie d'anesthésiques²¹.

L'analyse esthétique de la culture s'intéresse aux processus corporels à l'œuvre dans la perception du monde. Elle aborde les représentations culturelles par leur matérialité, pour porter l'attention sur une logique de la production qui n'est pas l'expression artistique. L'œuvre d'art n'est pas la réalisation d'une idée, et le matériau ne se réduit pas à être le véhicule d'une signification. L'art se voit replacé dans le contexte général des pratiques culturelles. Penser l'aïsthésis est une solution pour contourner l'impasse de la doctrine métaphysique de l'art. C'est décrire la nouvelle manière de faire l'expérience de la culture.

d) Aïsthésis : matérialité et temporalité

La théorie des médias montre comment les nouvelles technologies modifient notre expérience du monde. Car elles changent, en effet, les conditions mêmes de l'expérience esthétique. La philosophie de l'art a été élaborée à partir de l'expérience d'un sujet qui contemple une œuvre d'art, une expérience ponctuelle, fondée sur la cohérence de la structure de l'œuvre. Aujourd'hui la réception des représentations culturelles semble plus variée. Walter Benjamin avait remarqué que ces conditions poussaient l'expérience esthétique vers des formes autres que la contemplation de l'objet d'art. Il a attiré notre attention sur la perception tactile qui résulterait d'une autre forme d'expérience esthétique, incluant d'autres modes de réception comme la perception distraite, d'où l'importance de penser l'expérience esthétique autrement que comme la contemplation d'une œuvre. Le concept de distraction requiert une notion élargie d'esthétique qui dépasse la relation ponctuelle à l'œuvre d'art. Dans son essai sur la reproduction de l'œuvre d'art de 1935, Walter Benjamin observe une nouvelle manière de faire l'expérience des œuvres d'art. Il écrit :

On méconnaît du tout au tout le sens de cette perception si on se la représente à la manière de la réception recueillie, bien connue des voyageurs qui visitent des monuments célèbres. Dans l'ordre tactile, il n'existe, en effet, aucun équivalent à ce qu'est la contemplation dans l'ordre visuel. La réception tactile se fait moins par voie d'attention que par voie d'accoutumance. Celle-ci régit même, dans une large mesure, la réception visuelle de l'architecture, réception qui, par nature, consiste bien moins dans un effort d'attention que dans une perception incidente...cette dominante tactile s'affirme dans le domaine visuel lui-même²².

Et encore :

La réception par la distraction, de plus en plus sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, et symptôme elle-même d'importantes mutations de la perception, a trouvé sa place centrale au cinéma [...] le cinéma se révèle donc être l'objet le plus important, aujourd'hui, de cette théorie de la perception que les Grecs nommèrent esthétique²³.

Selon Benjamin, plusieurs facteurs influent donc sur la transformation de l'expérience esthétique: la conception du spectateur, la réception de masse et l'attitude de réception. Il aura, de la sorte, donné une des impulsions décisives pour repenser l'esthétique, et cela, à partir de la nécessité de penser la manière dont les nouveaux médias déterminent notre expérience.

4. Recyclage

Nous proposons ici une porte d'entrée particulière à ce vaste débat sur l'esthétique en couplant avec « esthétique » la notion de « recyclage ». Cette décision nous oblige d'emblée à faire face à un barrage de contre-arguments qui peuvent aller jusqu'à simplement refuser ce couplage. Esthétique et recyclage, objecte-t-on, vivent sur deux continents différents, surtout en termes axiologiques. L'esthétique explore et affirme la valeur (surtout artistique) d'une œuvre, tandis que le recyclage ne serait que dé-valeur, se situant dans un désert de valeur culturelle et artistique, ou il ne posséderait alors, tout au plus, qu'une valeur matérielle, qu'il s'agisse de la valeur brute de la matière recyclée ou de sa mise en valeur économique. Ce raisonnement nous semble limité, car ce sont justement les processus que nous résumons ici par recyclage qui apportent une des impulsions de transformation majeure à la culture contemporaine. Ces transformations s'attaquent à la possibilité même de tracer une ligne nette entre le culturel en général et l'artistique en particulier.

Que nous prenions les termes plus récents pour désigner des procédés recyclants au sens large du terme – *revival*, *remake*, *sampling*, *copy-art* – ou encore des termes plus anciens – le pastiche, la parodie, le plagiat, la réécriture, la recréation, la reconversion – force nous est de constater que la production culturelle contemporaine, dans une grande proportion, a partie liée avec ce genre de procédés. De là à affirmer que, globalement, nous vivons dans une culture recyclante, il y a un pas que nous ne sommes pas prêts à franchir. Surtout pas avec le jugement négatif qui connote généralement ce type d'affirmation.

Voici, à titre d'exemple, l'évocation par Jean Baudrillard d'une fin de monde – ou plutôt de l'impossibilité de la fin – qui adopterait les traits d'un régime de recyclage généralisé :

Il semble que nous soyons assignés à la rétrospective infinie de tout ce qui nous a précédés. Ce qui est vrai de la politique et de la morale semble vrai de l'art aussi. Tout le mouvement de la peinture s'est retiré du futur et déplacé vers le passé. L'art actuel en est à se réapproprier les œuvres du passé...

En fait, il n'y a pas de problème insoluble des déchets. Le problème est résolu par l'invention post-moderne du recyclage et de l'incinérateur. Les Grands Incinérateurs de l'histoire, de la cendre desquels est ressuscité le Phénix de la post-modernité! Il faut se rendre au fait que tout ce qui était non dégradable, non exterminable, est aujourd'hui recyclable, et donc qu'il n'y a pas de solution finale. Nous n'échapperons pas au pire, à savoir que *l'Histoire n'aura pas de fin*, puisque les restes, tous les restes – l'Église, le communisme, la démocratie, les ethnies, les conflits, les idéologies – sont indéfiniment recyclables. Ce qui est fantastique, c'est que rien de ce qu'on croyait dépassé par l'histoire n'a vraiment disparu, tout est là, prêt à ressurgir, toutes les formes archaïques, anachroniques, intactes et intemporelles comme les virus au fond du corps²⁴.

Dans *Les météores*, Michel Tournier crée un protagoniste qui prend le contre-pied de cette attitude. Alexandre Surin, le roi de la gadoue, développe une « esthétique du dandy des gadoues » dont le noyau est un éloge du copiage :

En fait de meubles et d'objets d'art, je préfère toujours les imitations aux originaux, l'imitation étant l'original cerné, possédé, intégré, éventuellement multiplié...

Mon intérieur parisien est entièrement du second degré. J'ai toujours rêvé de l'élever de là au troisième degré, mais s'il existe des exemples d'imitations d'imitation, la chose est si rare, elle est vouée par le mépris-aucarré de la foule stupide à une disparition si rapide que je ne pourrais en garnir entièrement ma demeure qu'au prix d'immenses efforts [...].

Au demeurant, qu'est-ce que la gadoue, sinon le grand conservatoire des objets portés par la production de série à une puissance infinie? Le goût des collections d'objets originaux est absolument réactionnaire, intempestif. Il s'oppose au mouvement de production-consommation qui s'accélère de plus en plus dans nos sociétés – et qui débouche dans la gadoue [...].

Ces éléments, il m'appartient par la méthode de la décharge contrôlée de leur assurer une conservation indéfinie dans un milieu sec et stérile. Non sans m'être exalté avant leur inhumation devant la puissance infinie de ces objets produits en masse – et donc copies de copies de copies de copies de copies de copies, etc.²⁵

Le constat est le même : il y a un paradigme culturel – celui du recyclage et du copiage – qui s'affirme, même si ses contours restent flous; il prend de la place et s'impose comme une dominante. Allons-nous l'inscrire dans un discours de lamentation culturelle, de fin de

monde, de catastrophisme (comme le fait Baudrillard ici), ou encore dans un discours de provocation et de défi en assumant la contre-valeur qu'il comporte possiblement (comme le fait Alexandre Surin) Les deux stratégies discursives nous paraissent excessives. La première ne voit que le versant négatif : la reprise de matériaux sans le travail proprement historique qui, aux yeux de Baudrillard, devrait suivre une logique hégélienne selon laquelle le moment critique du présent devrait permettre de dépasser le niveau de conscience historique que manifestent les matériaux du passé. Sans ce travail qui fait avancer l'histoire – possiblement vers une fin – on ne ferait que du surplace, en ressasant des matériaux morts. Dans cette logique, ce cannibalisme culturel n'équivaudrait à rien de moins qu'à la sortie de l'histoire elle-même et entraînerait une déshistoricisation²⁶. Ou encore, vu sous le regard psychanalytique, ce serait l'incapacité d'un sujet – individuel ou collectif – de faire le travail de deuil et qui, de ce fait, resterait mélancoliquement attaché aux objets, toujours les mêmes, investis d'énergie psychique dans un passé qui viendrait alors le hanter, faute d'être « maîtrisé »²⁷ par voie de perlaboration. Dans les deux cas, un processus ou un travail, qui est censé assurer la normalité historique ou psychique, ne s'accomplirait pas correctement.

Dans la contre-théorie provocatrice d'Alexandre Surin – une véritable anti-esthétique – c'est cette norme elle-même qui est radicalement rejetée. Celle-ci doit faire place à une autre « esthétique », celle de l'itération jubilatoire, du copiage *ad infinitum*. Il ne s'agit bien sûr que d'un renversement – subsumable encore sous la loi hégélienne, cette fois-ci de la détermination négative – mais le geste provocateur qui l'accompagne a ceci de performant qu'il soulève la question des normes : sont-elles prédéterminées, sont-elles établies une fois pour toutes? Plus généralement : n'y a-t-il d'histoire que moderne, de type hégélien, qui progresserait téléologiquement²⁸? Ou de santé psychique que dans le travail du deuil accompli comme il faut?

La dominante recyclante de notre culture a donc, du moins indirectement, la vertu de rendre incontournables des questions majeures quant à notre « être-dans-la culture ». Elle a aussi, à sa manière, un potentiel critique. Elle exerce une critique non plus hégélienne, mais plutôt une critique contre les acquis hégéliens qui se résument au processus dialectique de la marche triomphale de l'Esprit vers sa parousie finale. Qu'on privilégie la démarche dialectique ou la parousie finale, Baudrillard a bien compris que les pratiques de recyclage culturels ne confirment ni l'une ni l'autre. Et c'est dans ce sens, justement, qu'elles ne sont pas à rejeter du revers de la main.

Pour revenir au domaine plus étroitement esthétique, il faut commencer par se rendre à l'évidence que, depuis quelque temps déjà, un certain nombre de facteurs historiques, relevant de l'histoire matérielle des technologies et des médias, ont transformé et continuent à transformer les modalités et même les conditions et possibilités de production culturelle. Ils ont, de ce fait, aussi affecté le travail sur les concepts dans le domaine esthétique.

a) L'art industriel

L'industrialisation a introduit de nouveaux procédés de production selon lesquels on peut fabriquer, directement à partir d'un moule ou d'une matrice, un très grand nombre d'objets identiques. Il ne s'agit pas de copies, puisqu'il n'y a pas d'original. En fait, ces procédés font implorer l'opposition entre original et copie. On peut considérer la gravure comme un précurseur de ce principe : la plaque en cuivre n'est pas un original, pas plus que, plus tard, la page composée en caractères de plomb par le typographe ou le cliché pour le photomonteur, et encore plus tard, déjà dans un autre régime technologique, le programme informatique. Il s'agit toujours de la production de grandes séries d'objets. Plus la matrice se dématérialise – de la plaque de cuivre à la page typographique, du cliché photographique au programme électronique – plus l'usure matérielle s'amenuise et plus les artefacts produits sont identiques et la série peut se poursuivre à l'infini.

Un moment important dans cette logique industrielle est quand elle commence à s'appliquer à l'art, à devenir un mode de production artistique. Né au XIX^e siècle déjà²⁹, l'art industriel n'a fait que se raffiner à travers diverses phases de perfectionnement technologique³⁰. Nous en sommes aujourd'hui aux technologies électroniques, numérisées, qui ont un impact majeur sur la création artistique de nos jours.

b) La reproduction mécanique de l'œuvre d'art

On accède à la catégorie benjaminienne de la reproduction mécanique de l'œuvre d'art quand on passe, en peinture par exemple, de la copie que l'apprenti peintre produit, installé avec son chevalet devant le chef-d'œuvre, à la photographie. Par un procédé analogique, certaines qualités matérielles de l'original « s'impriment » sur la plaque photographique dont on peut tirer, par la suite, un très grand nombre d'images identiques. Ce procédé se conçoit encore sur la base de la différence ontologique entre l'original – qui est toujours un – et la copie qui est potentiellement multiple. La multiplication mécanique³¹ des copies ferait

perdre à l'original son aura tout en ouvrant de nouvelles potentialités, de nouveaux effets à produire par l'œuvre-copie démultipliée. La reproduction mécanique répétée de l'œuvre d'art, au sens strict du terme, peut toutefois se dérouler selon deux variantes qui produisent des effets différents : soit qu'on tire d'un original une multitude de copies de même niveau ontologique (on se rapproche alors de la logique de l'art industriel), soit qu'on mette le processus en abîme en traitant chaque copie comme l'original du prochain copiage, cumulant de la sorte les pertes ontologiques dans un processus de type entropique, jusqu'à l'effacement de l'image³².

c) *Le traitement numérique des données multimédias*

La transposition de l'œuvre sur un support électronique numérisé, ou sa production initiale sur ce genre de support, ouvre la voie à des procédés de recyclage inouïs. D'abord, ce support peut traiter sur un pied d'égalité, technologiquement parlant, les données sonores et visuelles. Ce qui, dans les *output* de la machine, s'adresse différemment à l'oreille et l'œil humains (le son et l'image) est traité, dans la machine, indifféremment comme des flux électroniques numérisés et transformés en unités digitales rigoureusement discontinues. La technologie numérique efface donc la différence entre la voix, l'écriture, l'image et le son et, de ce fait, entre les arts auxquels ces phénomènes ont traditionnellement donné lieu : la littérature, la peinture et la musique. Cela ouvre des possibilités de traitement recyclant presque illimitées : on peut prélever dans n'importe quelle œuvre – multimédia ou non – n'importe quelle partie et la « traiter », c'est-à-dire la copier, la transformer, la greffer sur d'autres « données », la mélanger (mixer) avec des extraits provenant d'autres sources (considérées artistiques ou non), etc. Il devient désormais possible de créer de la musique dans un studio sonore, sans l'intervention de musiciens ou d'instruments de musique au sens traditionnel des termes³³, de créer des images artistiques – mouvantes ou non – en utilisant comme « matière première » l'énorme archive visuelle disponible dans Internet. On peut donc dire que recyclage et art ne s'excluent plus; copiage et création ne sont plus des termes opposés.

Si l'on enregistre le cumul des impacts répétés et superposés de ces avancées technologiques, et que l'on tienne compte de l'omniprésence de leurs produits qui, grâce aux nouvelles technologies de télécommunication, circulent de plus en plus vite, on doit se rendre à l'évidence que la catégorie de « l'œuvre d'art » est à repenser, que la conceptualisation esthétique est à reprendre.

Aux évolutions des modalités et des conditions de production, retracées ici très succinctement, s'ajoute une transformation concomitante de nos sensibilités culturelles et du système de valeurs associé aux catégories d'objets qui constituent notre environnement, surtout dans les grands centres urbains. Un exemple représentatif de cette transformation est le film *Blade Runner*³⁴, où l'on nous montre la ville de Los Angeles avec une abondance de débris et d'immondices dans ses rues. Les déchets ne sont plus exclus d'une vision épurée de la réalité urbaine, mais font désormais intégralement partie du projet esthétique du film. Mais les mentalités et les sensibilités culturelles sont des objets flous, difficiles à cerner et à reconstruire. Néanmoins, il y a des chercheurs qui s'attellent à cette tâche. D'un point de vue sociologique, Michel Maffesoli s'y est attaqué et a relevé, entre autres choses, une sensibilité baroque dans la culture contemporaine³⁵. Et, d'un point de vue privilégiant les cultures urbaines, Celeste Olalquiaga a interrogé, quant à elle, les « sensibilités métropolitaines³⁶ ». Les deux études révèlent des changements axiologiques qui interviennent dans nos relations avec notre environnement culturel. Nous formulons ici l'hypothèse que ces changements de valeur et de sensibilité sont étroitement reliés au phénomène plus général de la « culture recyclante » dans laquelle nous vivons.

Ce regard rapide sur la transformation des modalités de production artistique et culturelle nous montre donc que l'artiste travaille de plus en plus explicitement avec des matériaux culturellement déjà disponibles et marqués. Il n'a plus à s'en cacher. Leur intégration dans la création artistique, leur « exhibition » ou thématization n'a plus d'effet dévaluateur comme autrefois où l'on pouvait discréditer un auteur en affirmant qu'il avait composé son œuvre avec des pièces disjointes, des fragments rapportés, des restes disparates venant d'ailleurs, n'étant pas de sa propre invention ni facture. Son statut d'auteur était justement lié à sa capacité de tirer son œuvre de lui-même, à lui imprimer ses propriétés – et à faire valoir ses titres de propriété sur elle – et à produire la plus-value accordée à la nouveauté de l'acte créateur.

En généralisant outrageusement, on pourrait donc affirmer qu'un paradigme esthétique de production artistique est en train de quitter l'espace culturel. Ce paradigme peut le mieux être défini par la triade conceptuelle de nouveauté, d'originalité et d'authenticité. Ces trois termes étaient investis de valeur positive. Le nouveau paradigme qui envahit peu à peu l'espace culturel s'appuie sur une autre triade dont le copiage, le recyclage et la sérialité peuvent être identifiés comme les caractéristiques cardinales³⁷. Le scénario d'un changement majeur de paradigme étant ainsi affirmé, il faut tout de suite dissiper de fausses

attentes ou perceptions. Il n'est pas question ici d'une rupture nette ni d'un saut, les pieds joints, d'un bloc culturellement homogène et unitaire dans un nouveau bloc du même acabit. Comme dans toute périodisation historique, il est tout au plus question de traits dominants, d'un changement de tendance. Ce qui veut dire que les bords de deux paradigmes se glissent les uns sur les autres et que les paradigmes se chevauchent. De complexes va-et-vient entre eux se manifestent et des phénomènes de survivance de l'ancien, de réactivation du résiduel et même de résurgence de ce dont la mort a déjà été annoncée, voire décrétée, sont à observer. Pour reprendre une formulation que Néstor García Canclini a utilisée pour positionner l'Amérique latine par rapport à la modernité : nous sommes dans une phase où, culturellement, nous entrons et sortons continuellement par rapport à l'espace défini par ces deux paradigmes. Avec, certes, une tendance à voir l'ancien paradigme s'affaiblir et le nouveau prendre de la vigueur.

Cette situation mobile et instable est la nôtre aujourd'hui, du moins dans les aires culturelles européenne et nord-américaine. Ses aspects inquiétants sont exacerbés par l'évolution rapide des nouvelles technologies et des nouveaux médias qui n'ont de cesse de couper les amarres qu'ont tendance à tisser nos habitudes de pensée. Mais c'est exactement à partir de cette situation que notre travail de pensée se conçoit et s'articule dans ce domaine. C'est à cette situation, avec ses interrogations déroutantes, que nous devons pouvoir apporter des réponses. Et c'est à ce travail que ce volume veut contribuer.

5. Pratiques et théories du recyclage culturel

Au sens large du terme, la problématique culturelle du recyclage se manifeste aujourd'hui sur plusieurs scènes discursives dans divers champs pratiques et donne lieu à des manifestations concrètes très variées dans la vie culturelle contemporaine. Voici l'évocation de trois de ces scènes :

a) Culture matérielle et projets esthétiques recyclants

Dans le sens le plus littéral du terme, le recyclage peut être appliqué à certains projets artistiques parce qu'un processus recyclant entre de manière constitutive dans la production des œuvres. Il s'agit là de la pratique artistique la plus proche du domaine technique et matériel, où l'on a recours au recyclage pour d'autres raisons qu'esthétiques et avec des objectifs d'un autre ordre (qui peuvent relever de l'économie, de l'environnement, de la récupération de matières premières, etc.). Le cas

de Teresa Margolles qui recycle un matériau organique humain en est un cas extrême. Plus souvent, on voit des artistes travailler avec des « objets trouvés ». Dieter Roth, par exemple, s'est constitué une collection des plus hétérogènes d'objets récupérés qu'il utilise comme des matériaux artistiques; Bernhard Luginbühl a travaillé avec des morceaux de ferraille qu'il resculpte³⁸. Au cinéma, l'équivalent est le travail avec du *found footage*, des restes de bandes filmiques littéralement trouvés ou récupérés d'un processus de montage ou de censure (cf. le film qui est monté en recyclant les baisers interdits dans le film *Cinema Paradiso* [1988]). En littérature, le genre du *centone* peut être considéré comme le précurseur d'une esthétique du recyclage. Plus récemment, et plus radicalement, le *cut-up* de Burroughs comporte un aspect recyclant de ce degré zéro. Entrent également dans cette catégorie, bien qu'à partir d'un projet esthétique différent, les poubelles de Arman.

Les projets esthétiques auxquels on peut appliquer la notion de recyclage de manière plus métaphorique sont encore plus nombreux. En fait partie l'exemple, donné au début de cette introduction, du *Portable Broken Obelisk* de l'artiste mexicain Eduardo Abaroa. Ces projets remontent, historiquement du moins, aux avant-gardes du début du XX^e siècle qui utilisaient diverses pratiques de reprise et de réutilisation de matériaux prélevés dans l'histoire culturelle ou dans le monde culturel environnant (on peut penser ici aux montages cubistes, aux travaux des photomonteurs John Heartfield ou Hannah Höch, mais aussi aux installations dadaïstes (par exemple la messe dada internationale de 1920, ou encore le *Merz-Bau* de Kurt Schwitters). Beaucoup d'artistes contemporains et auteurs d'installations – dont Ilya Khabakov et Janet Cardiff – sont restés proches de ce genre de procédés, tout en s'inspirant aussi des cabinets de curiosités baroques. Le principe reste le même : des matériaux de provenances diverses – souvent identifiables, parfois retravaillés jusqu'à la méconnaissance – entrent dans une œuvre complexe comme des matériaux constitutifs de l'acte artistique, déterminant l'esthétique des œuvres ou des installations qui en résultent.

Bien sûr, plusieurs distinctions doivent être soulignées dans cette vaste production que la métaphore du recyclage peut subsumer. Ce sont des différences de nature historique, d'orientation esthétique, de genres et de disciplines artistiques. Et ce sont des différences attribuables à des modes de production rendus possibles grâce aux nouvelles technologies et aux nouveaux médias. Par exemple, la reprise de thèmes populaires dans les symphonies de Mahler n'est pas fondée sur le même mode de production que le *sampling* de haute technologie qui permet aujourd'hui de recycler toute musique et, plus sélectivement, toute bande sonore pour en tirer de nouveaux mixages musicaux.

L'énumération d'artistes, d'œuvres et de champs artistiques pourrait encore continuer, mais leur nombre et leur variété permettent déjà de voir que le « recyclage », au sens large du terme, peut nous offrir aujourd'hui une espèce de dénominateur commun pour résumer des transformations majeures qui ont lieu depuis quelque temps dans la production culturelle en général, et artistique en particulier.

b) *Recyclage et histoire culturelle : rebarbarisation*

Dans son ouvrage *Der Barbar. Endzeitstimmung und Kultur-recycling*³⁹, Manfred Schneider propose une véritable théorie du recyclage culturel. Cette proposition déplace la question du recyclage du domaine de la production artistique et culturelle vers celui de l'évolution culturelle.

Schneider n'analyse pas l'évolution culturelle empiriquement, telle qu'elle aurait vraiment eu lieu. Son objet est plutôt la tradition d'un discours qu'il appelle la « rebarbarisation ». Il fait remonter ce discours jusqu'à Platon (sa critique des sophistes) et en montre les reprises à travers l'histoire culturelle occidentale. De Platon au *Nouveau Testament*, puis à Saint Augustin et à Luther, jusqu'aux critiques contemporains des nouveaux médias, en passant par Rousseau et d'autres, Schneider relève des régularités, des logiques argumentatives, des lieux communs et des figures. Au centre de son analyse, il place la figure anthropomorphe du barbare qui devient chez lui l'opérateur par excellence du recyclage culturel.

Le barbare de Schneider est un héros de la cyclicité. Il a été articulé sous l'autorité tutélaire des *corsi* et *ricorsi* de Giambattista Vico. Avec cette logique cyclique, Schneider reprend une configuration temporelle prémoderne, ce qui lui permet d'articuler un déroulement de l'histoire qui se déprend de la progression linéaire moderne. Le barbare recycleur vient annuler les fantasmes de progrès et d'avancement qui motivent les penseurs modernes. Il se déprend de cette continuité en remettant l'heure de l'histoire culturelle à zéro, et en instaurant un autre type de continuité : celui de la répétition cyclique, de l'éternel retour.

Le barbare intervient sur la scène culturelle au moment critique du cycle, quand le moment apocalyptique dégage la scène pour un recommencement. Il combine donc la rupture totale et violente avec la reprise et le nouveau départ. Il opère à la fois la fin et le commencement. Selon Schneider, le barbare est une figure bifide, à tête de Janus. Il a deux faces représentant les deux versants articulant les crises culturelles. Il y a le *Endzeitbarbar*, le barbare tardif; il arrive tard dans le cycle culturel et est une force négative, associée au crépuscule et à l'apo-

calypse. Son frère jumeau est le *Frühzeitbarbar*, le barbare des premiers temps; il représente le moment sauvage qui précède l'histoire et la culture, pure promesse de nouveauté culturelle.

Le barbare de la fin des temps incarne négativité et destruction. Il est celui qui détruit, qui efface, qui fait activement advenir l'oubli. C'est l'iconoclaste par excellence, dans la mesure où il s'en prend à ce que Schneider appelle « das unsterbliche Quartett der Medien : Sprache, Schrift, Gesetz, Geld » (le quartet immortel des médias : langue, écriture, loi, argent, p. 139). C'est lui qui célèbre les liturgies de l'abolition (p. 11)⁴⁰. Le portrait qu'en trace Schneider inclut, non sans un brin d'ironie caustique, les critiques des médias modernes. Il s'étend en fait à toute critique des médias – depuis la critique de la rhétorique sophiste et de l'écriture – qui s'articule au nom d'une immédiateté fantasmatique.

Le barbare des premiers temps, celui qui opère la rebarbarisation de la culture, n'est que positivité; sa figure est investie de toutes les valeurs positives dont peut rêver le civilisé dépravé. Schneider l'appelle le *Unschuld sbarbar*. Il représente l'innocence, le primitivisme d'une origine vierge et de ses attributs : pureté, vérité, immédiateté, oralité. Il est le héros du « retour à la nature », la version radicale de « l'homme nouveau ». Et il apporte la rédemption culturelle.

Dans la mesure où cette figure du barbare incarne la nostalgie d'une immédiateté, elle permet aussi de faire le lien avec la *remediation* de Bolter et Grusin qui montrent que, malgré ses avancées technologiques, tout nouveau média se met en place avec une promesse de plus grande immédiateté par rapport aux médias précédents.

L'action conjointe de ces deux moitiés opposées du barbare a un important potentiel critique par rapport à l'histoire culturelle moderne : elle effectue sa mise à zéro et par là même sa mise à neuf. Elle permet de penser la sortie radicale d'une histoire toujours en cours, de sa continuité, de ses contraintes, des envers négatifs du progrès. Le traitement de cette figure, tel que l'articule Schneider, permet de mettre en relief deux aspects particuliers du recyclage culturel. Le premier est sa dimension critique; par sa composante de mise à zéro et de sortie des continuités, l'acte de recycler comporte un potentiel de critique culturelle. Le deuxième est son moment négatif, que l'usage écologiste du terme essaie de faire oublier; recycler commence par la destruction, par la négation de ce qui est culturellement formé, constitué, institué. Contrairement donc à ce qu'affirme Baudrillard (« tout le travail du négatif... disparaît », *op. cit.*, p. 31), cette théorie de la rebarbarisation accentue le moment négatif du recyclage.

c) *Recyclage et médias : remediation*

Que les médias modernes accélèrent et intensifient les processus de recyclage culturel, c'est ce qui apparaît de manière évidente à qui suit les débats récents sur la globalisation et sur le rôle que les médias y jouent. Mais que leur propre logique d'émergence soit fondée sur des stratégies de recyclage, cela n'a guère été aussi bien démontré que dans l'ouvrage récent de David Jay Bolter et Richard Grusin intitulé *Remediation. Understanding New Media*⁴¹.

Ce qui intéresse les deux auteurs, c'est le phénomène de la *remediation*⁴². Tout en poursuivant l'objectif de nous offrir un accès plus direct, plus transparent, plus immédiat au réel, les nouveaux médias, dans leur émergence et leur implantation, s'appuient sur une stratégie de reprise d'anciens médias. Ainsi, par exemple, les deux auteurs ramènent-ils le *windowed screen* que nous offre la technologie numérisée de l'ordinateur et de la télévision (déjà *remediation* de l'ordinateur) aux fenêtres de la représentation qu'avait déjà théorisées Leon Battista Alberti et que pratiquaient les peintres de la Renaissance.

Cette reprise d'un autre média – souvent plus ancien et déjà familier, voire « naturalisé » – est présentée d'abord comme une règle générale, presque comme une loi du fonctionnement médiatique tout court :

Chaque acte de médiation est précédé d'un autre acte de médiation. C'est ainsi que de manière continue, les médias commentent sur, reproduisent et se remplacent les uns les autres, ce processus est inhérent aux médias. Les médias ont donc besoin de cette interaction afin d'opérer en tant que média⁴³.

Le fonctionnement des médias serait donc foncièrement basé sur ce processus de *remediation*, ou du moins indissociable de celui-ci. Situé au centre de leur théorie des nouveaux médias, ce processus va bien au-delà de ce que Marshall McLuhan avait déjà affirmé au sujet du fait que chaque nouveau média commence par se présenter dans le déguisement d'un autre plus ancien. Telle que proposée et utilisée par Bolter et Grusin, la notion de *remediation* couvre un vaste champ sémantique qui s'articule en un grand nombre de termes, souvent utilisés métaphoriquement, et véhiculant diverses connotations. Les termes de *incorporating*, *absorbing* et *cannibalizing* indiquent une relation d'incorporation; les termes de *reforming*, *redeploying*, *translating*, *refashioning* renvoient à une relation de changement de forme et de transfert; les termes de *borrowing* et *inheriting* évoquent des relations de propriété et de transmission de propriété; le terme de *resurrecting*, à connotation

religieuse, suggère le dépassement d'un cycle de vie; les termes *competing* et *remastering* évoquent des relations de rivalité et de contrôle, donc des enjeux de pouvoir; le terme *imitating*, finalement, situe l'opération dans la logique traditionnelle de la reproduction représentative. Superposant toutes ces facettes sémantiques, on arrive à une opération de *remediation* d'une grande complexité qui implique reprise, déplacement, et refunctionalisation, mais dans une relation d'incorporation qui peut inclure des tensions conflictuelles et des enjeux de propriété, tout en adoptant les relations déjà théorisées de l'imitation et de la traduction.

On peut ainsi affirmer que le concept proposé comme central par Bolter et Grusin couvre une large partie du champ sémantique du processus de recyclage. Toutefois, en pensant le recyclage moins comme une récupération de matériaux, mais plutôt comme une stratégie pour transposer des fonctions et des modes de fonctionnement déjà existants vers de nouveaux fondements technologiques et matériels. Cela est surtout le cas dans la *remediation* la plus massive en cours aujourd'hui : celle de la numérisation de tous les médias antérieurs.

Bolter et Grusin reviennent, cependant, sur la généralité qu'ils avaient donnée au départ à la loi de la *remediation*. Ils y introduisent des spécifications culturelles et historiques en ramenant la vaste généralité du processus à ce qu'ils appellent soit *our historical moment* (p. 54 et 55), soit *our culture*. La généralité de la *remediation* serait donc ce qui caractérise notre culture contemporaine en particulier. Avec cela, elle vient à coïncider avec la dominante recyclante de la contemporanéité culturelle. Elle confirme de la sorte, et cela dans un champ de pratique très particulier dont l'importance n'est plus à prouver, l'actuelle dynamique culturelle des pratiques recyclantes, étant donné que le recyclage, théorisé en tant que *remediation*, s'avère être une loi générale du fonctionnement des médias.

Notes

1. Cette exposition fut également montrée, en 2002, au P.S.1 Contemporary Art Center de New York.
2. En études littéraires, il y a quelque temps, on appelait ce cercle « paralittéraire ».
3. « Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème », dans Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esthétique*, Paris, Éditions de L'Herne, 1988.

4. Voir l'introduction de Jean-Yves Pranchère, « L'invention de l'esthétique », dans Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esthétique*, Paris, Éditions de L'Herne, 1988.
5. Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure* (1780), dans *Œuvres philosophiques*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1982.
6. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique* (Ed. Hotho, 1842), trad. J.-P. Lefebvre et V. Von Schenck, Paris, Aubier, 1995, p. 5.
7. Karlheinz Barck, Jörg Heininger et Dieter Kliche, Entrée, « Ästhetik/ästhetisch », dans Karlheinz Barck et al. (dir.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, vol. 1, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2000, p. 308-400.
8. Voir « Esthétique, histoire d'un transfert franco-allemand », numéro spécial coord. par Élisabeth Décultot, dans *Revue de métaphysique et de morale*, avril-juin, n° 2, 2002.
9. Tony Bennett, « Really Useless 'Knowledge': a Political Critique of Aesthetics », *Literature and History*, n° 13, 1987, p. 38-57, repris dans *Outside Literature*, London, Routledge, 1990.
10. Luc Ferry, *Homo Aestheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990, et Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Cambridge, Basil Blackwell, 1990.
11. Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, London, SAGE Publications, 1997.
12. Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 2000, et Richard Shusterman, *La fin de l'expérience esthétique*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1999. Voir aussi Rainer Rochlitz (dir.), *Théories esthétiques après Adorno*, Paris, Actes Sud, 1990.
13. Robert Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Vienne, W. Braumüller, 1858.
14. Voir Benedetto Croce, *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, vol. 2, trad. Henry Bigot, Paris, Giard & Brière, 1904.
15. Joachim Ritter, Entrée, « Ästhetik/ästhetisch », dans Joachim Ritter (dir.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 1, Bâle/Stuttgart, Schwabe & co. AG. Verlag, 1971, p. 555-580.
16. Michael Kelly (dir.), *Encyclopedia of Aesthetics*, quatre volumes, New York, Oxford University Press, 1998. Il faut aussi mentionner un ouvrage plus ancien : Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire de l'esthétique*, Paris, PUF, 1990.
17. Karlheinz Barck, Jörg Heininger et Dieter Kliche, Entrée, « Ästhetik/ästhetisch », dans Karlheinz Barck et al. (dir.), *Ästhetische Grundbegriffe : Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, vol. 1, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2000, p. 308-400.
18. Une des premières études sur les nouvelles pratiques artistiques était intitulée « anti-esthétique ». Ce collectif décrit des pratiques d'appropriation hostiles aux principes d'originalité et du beau artistique. Le titre souligne l'incapacité de l'esthétique philosophique de traiter de ces phénomènes, voir Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1983. Un réajustement entre

- esthétique et philosophie est aussi proposé par Alain Badiou dans son *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1998. Voir aussi le dossier « Philosophie et Art : La fin de l'esthétique? », dans *Magazine littéraire*, n° 414, Nov. 2002.
19. Marshall McLuhan, *Understanding Media, the Extensions of Man*, New York, Mentor book, 1964.
 20. Marshall McLuhan, *Ibid.*, p. 259.
 21. Susan Buck-Morss, « Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered », *October*, Cambridge, MIT, 1993. Voir aussi W. Welsh, *op. cit.*, p. 25, p. 72 et p. 83.
 22. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935), dans Walter Benjamin, *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 2000, p. 108-109.
 23. *Ibid.*, p. 110.
 24. Jean Baudrillard, *L'illusion de la fin ou La grève des événements*, Paris, Galilée, 1992, p. 44-47.
 25. Michel Tournier, *Les météores*, Paris, Gallimard, 1975, p. 101-103.
 26. Baudrillard (*op. cit.*, p. 31) constate encore que c'est « tout le travail du négatif qui disparaît ». Même constat chez Fredric Jameson sur la culture postmoderne (*Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991).
 27. Allusion à la notion allemande très ambivalente de *Vergangenheitsbewältigung*: la prise en charge et maîtrise du passé.
 28. Encore en 1970, Henri Lefebvre affirmait avec emphase la figure de pensée de la fin de l'histoire : « l'histoire n'a de sens que par sa fin », *La fin de l'histoire*, Paris, Minuit, 1970, p. 13.
 29. Mais Alois Riegl, en se référant à l'époque romaine tardive, parle déjà de « Kunstindustrie » (industrie artistique) : *Die spätromische Kunstindustrie*, Wien, Druck und Verlag der österreichischen Staatsdruckerei in Wien 1901-1923, en anglais : *Late Roman Art Industry*, Rome, Giorgio Bretschneider, 1985. Dans un contexte plus éloigné encore dans le temps et dans l'espace, on retrouve la production de milliers de soldats en terre cuite pour le mausolée de l'empereur chinois Qin Shi Huangdi (221-209) à Xian à partir de moules préfabriqués sur une véritable chaîne de montage. Voilà de l'art artisanal produit selon une logique déjà industrielle!
 30. Voici deux ouvrages qui traitent de la question de l'art industriel plus en détail : Georg Maag, *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchronische Analyse einer Epochenschwelle*, Munich, Fink, 1986, et Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauss et Françoise Gaillard (dir.), *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, Munich, Fink, 1987.
 31. « Mécanique » est à prendre au sens large, puisque la photographie analogique inclut l'enregistrement chimique des luminosités émises par l'objet.
 32. Le *copy-art* a expérimenté ce deuxième type de reproduction mécanique.
 33. À titre d'exemple, la musique produite par Kruder & Dorfmeister dont on parle en termes de *remixage* et *reworkings*.

34. Ridley Scott, USA. Le film est de 1982, l'histoire est projetée dans l'année 2019.
35. Michel Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990.
36. *Megalopolis. Contemporary Cultural Sensibilities*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.
37. Andy Warhol pourrait être cité pour illustrer ce nouveau paradigme de la manière la plus « pure », si tant est que l'impureté de ce paradigme puisse être pratiquée de manière « pure ». Guy Scarpetta a fait de l'impureté un trait caractéristique de ce nouveau paradigme esthétique (cf. *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985).
38. Quant aux matériaux utilisés par l'art moderne et contemporain, voir Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, Munich, C.H. Beck, 2001.
39. Munich, Carl Hanser Verlag, 1997.
40. « Ganz im Gegensatz zu diesem Unschuldssbarbar feiert sein kriegerischer Zwilling, der Endzeitbarbar, die Liturgien der Abschaffung: Liquidierung der Gesetze, Ikonoklasmus, Vergewaltigung, Raub, Mord, Schändung der Symbole. Er geht dann stets aufs Ganze », p. 11.
41. Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999.
42. Le terme français ne fonctionne pas exactement dans la même logique paradoxale que *remediation* qui combine l'ambition du média de s'effacer devant le réel (*immediacy, transparency*), auquel il prétend donner accès, avec le recours à un appareillage technique de plus en plus sophistiqué (*hypermediacy*).
43. *Op. cit.*, p. 55.

This page intentionally left blank

PREMIÈRE PARTIE

RECYCLAGE : ENJEUX D'UNE ESTHÉTIQUE MULTICULTURELLE

Présentation

Ce groupe de trois textes se situe au carrefour où se croisent la possibilité d'inclure des procédés artistiques recyclants dans une nouvelle esthétique, d'une part, et les questions reliées à la mondialisation de la culture, en particulier les enjeux multiculturels et interculturels d'autre part. Ce carrefour s'avère être d'une complexité redoutable. García Canclini la reconstruit en deux pas. D'abord, il rappelle, historiquement, le développement de l'économie capitaliste qui tend à inclure de plus en plus les objets et pratiques d'art en en faisant des marchandises. L'idée de recyclage implique une relation économique, un calcul de la valeur du matériau et de sa vitesse de circulation. Dans le contexte de la mondialisation, tous les produits artistiques et culturels sont potentiellement projetés dans des réseaux d'échanges commerciaux qui semblent effacer les frontières et niveler la diversité des produits.

Ensuite, il propose une étude de cas locale en analysant quelques projets artistiques émanant du programme « inSITE » qui, de 1992 à 2000, a choisi la frontière entre le Mexique et les États-Unis comme lieu pour des expositions, installations et performances d'artistes contemporains. Le choix de cet exemple est doublement intéressant. D'une part, la pratique artistique du in situ, du « site specific art », va en principe à l'encontre de l'uniformisation mercantile de l'art en réaffirmant le principe que seule la spécificité du lieu peut donner sens à l'artefact. Cet exemple sera donc un cas-test intéressant dans la mesure où la pratique du recyclage y est affirmée de multiples façons, mais que cette pratique prend un sens local. On pourrait aller jusqu'à lui attribuer une valeur de résistance contre les tendances lourdes de la mondialisation de la culture.

D'autre part, le site choisi est celui d'une zone frontalière. Avec sa double logique de lieu de rupture, de séparation et de division et de tiers lieu qui connecte, relie, permet le passage et l'échange, l'espace-frontière se prête en fait à merveille à ce genre d'exploration. Les

œuvres d'art analysées fonctionnent dans deux paradigmes à la fois, dans la mesure où elles partent d'une logique de fait, par trop binaire et agonistique, pour instaurer celle du conflit rituel, de l'interaction sportive, des passages mutuels. La frontière devient zone de contact, lieu d'une pratique interculturelle, sans pour autant ignorer ou oublier l'asymétrie des deux pays qui se démarquent et entrent en contact à cette frontière.

C'est dans ce contexte précis que le recyclage en tant que pratique culturelle, inséré dans une esthétique de l'œuvre d'art, prend tout son nouveau sens. Il développe un triple potentiel de contestation. D'abord, il abolit l'obligation moderne (avant-gardiste) de produire de la nouveauté, de l'originalité, de l'innovation par le geste de la table rase. Ensuite, il prend pour acquis une disponibilité généralisée de tous les matériaux culturels, ce qui favorise le paradigme multiculturel en brisant le paradigme colonial où seul l'artiste de la métropole avait le droit d'exploiter comme ressource culturelle les matériaux des cultures périphériques, l'artiste de la périphérie étant obligé de copier les modèles du centre. Finalement, il illustre, sur la base des nouvelles technologies, l'accélération et l'intensification de la circulation des matériaux culturels qui instaurent de nouvelles conditions de production artistique.

Le portrait de ces potentialités apparaît trop positif à Young, qui fait ressortir de la localisation particulière de ces projets artistiques des interrogations sous-jacentes de nature économique et politique. Son intervention ne fait que corroborer l'importance du lieu particulier pour le sens de l'œuvre d'art et réaffirme la catégorie de l'espace que d'aucuns – par exemple Zygmunt Bauman dans « Liquid Modernity » – avaient déjà donnée pour dépassée. En même temps Young suggère que le type d'enquête proposée sur la circulation recyclante de matériaux pourrait s'étendre aussi à la musique et, plus particulièrement, à la double circulation de matériaux musicaux : géographique et systémique (« high/low », populaire/de masse, etc.). Young esquisse un tel élargissement de l'enquête, ce qui laisse entrevoir un champ intéressant et presque illimité d'analyse culturelle.

Le texte de De Grandis apporte une perspective critique dans la mesure où elle interroge la précision et la clarté de l'appareil conceptuel utilisé pour faire ce genre d'analyse. Deux logiques conceptuelles se trouvent ici en lice : déterminer chaque terme et notion jusqu'à ce qu'il ou elle atteigne la transparence, l'univocité et la permanence du concept tel que l'exige une certaine logique scientifique. Ou bien admettre une certaine mobilité et instabilité du concept scientifique, ne pas couper les ponts avec le langage naturel où le terme

pour le désigner ne cesse de se ressourcer. Et cela au prix d'admettre une certaine métaphoricité dans l'usage des termes. Une pondération est alors à faire entre perdre de la scientificité et gagner de la souplesse. Un certain flou des concepts pourrait même s'avérer avantageux pour aborder la spécificité des pratiques culturelles contemporaines.

This page intentionally left blank

Gourmets multiculturels : jouir du patrimoine des autres

Néstor García Canclini, Mexico

Ce titre n'est qu'un point de départ; il cherche à illustrer la tendance que suivent beaucoup d'artistes au tournant de ce siècle, pour qui se consacrer à l'art signifie sortir de sa propre culture, s'approprier des cultures étrangères et jouir d'elles. Ou alors, au moins, profiter du voyage, croiser des frontières et recycler les traditions artistiques : celle des autres, en suivant sa propre tradition, ou la sienne propre, selon les codes les plus divers. Pour développer cette idée, j'examinerai des matériaux artistiques réunis à une frontière bien particulière : celle où se rejoignent et s'affrontent les États-Unis et le Mexique, entre Tijuana et San Diego. L'idée est d'explorer par là le sens actuel de l'interculturel, et de voir aussi comment les arts visuels appliquent leur créativité aux frontières. Autrement dit, je me demande si, de nos jours, l'art comme tel est une idée recyclable.

À quoi s'oppose la notion de recyclage dans les arts? Elle se trouve en partie opposée à la notion d'avant-garde – dans la mesure où les avant-gardes, surtout dans les années 1920 et les années 1960, ont cherché l'invention absolue et la rupture avec le donné.

Par conséquent, une façon d'aborder la question serait de nous demander pourquoi le XX^e siècle, qui a cultivé et exalté l'innovation artistique comme nul autre siècle, s'est terminé avec l'agonie des avant-gardes, la chute postmoderne du prestige de l'originalité et du progrès, et le recyclage parodique, mercantile ou réalisé à des fins publicitaires, qui n'en sont pas moins des découvertes de ces mêmes avant-gardes. Les musées sollicitent maintenant le public non plus avec des œuvres et des tendances nouvelles, mais par l'attrait de leurs emballages architectoniques. Le cinéma surprend par ses artifices technologiques au service de catastrophes futures ou de reconstructions jurassiques, presque jamais par l'innovation esthétique de son langage narratif ou métaphorique. La télévision, lorsqu'elle n'utilise pas les moyens les plus conventionnels pour séduire massivement le grand public et neutraliser le zapping, ou lorsque éventuellement elle se présente comme « télévision culturelle », recycle et mélange les découvertes visuelles et sonores des avant-gardes des années 1970 : on peut le voir avec MTV et *People and Arts*, par exemple, dont les propos audiovisuels les moins routiniers éludent toute

expérimentation, si on les compare à ce que s'est permis le groupe Monty Python dans ses émissions de début de carrière, ou à d'autres expérimentations journalistiques ou humoristiques de la télévision publique de certains pays, expériences qui furent presque toujours de courte durée.

Je ne prétends pas débattre ici l'aplatissement de la créativité artistique ou le déclin des avant-gardes. Ce qui m'intéresse, c'est de souligner le fait que les notions d'originalité, d'innovation et d'expérimentation se sont déplacées de l'esthétique-culte d'élites, associée au « progrès » de la culture occidentale, vers l'esthétique des médias audiovisuels et de l'informatique, en connexion avec l'interculturel.

1. Étapes de l'interculturel au sein du capitalisme

Comment repenser aujourd'hui les relations qu'entretiennent le capitalisme et la culture, à une époque où ce qui est généré en termes d'innovation relève de travaux liés au multiculturel et à l'interculturel? Dès ses débuts, le développement capitaliste a recyclé et reconverti les cultures des autres, mais il n'a pas procédé de façon identique à toutes les époques. Une hypothèse pour expliquer ce fait serait que la reconversion et le recyclage culturels se sont révélés être un procédé au cœur du développement socioéconomique, à notre époque de mondialisation.

Considérons un schéma simplifié des relations entre le capitalisme et la culture dans le passé. Le capitalisme naît et connaît son premier développement en tant que système de la propriété privée (des moyens de production), après s'être approprié les ressources matérielles pour la production industrielle (matières premières, force de travail), surtout en Europe, aux États-Unis et dans d'autres pays subordonnés. Cette appropriation des ressources matérielles des « autres » s'est réalisée par la colonisation et l'impérialisme, qui supplantaient ou soumettaient les cultures différentes dans le but de faciliter, sans aucun obstacle, l'accumulation matérielle. Ainsi, le développement industriel métropolitain a-t-il exigé, pour s'étendre, d'intégrer les peuples nonindustrialisés en tant que consommateurs. Les cultures différentes se sont alors homogénéisées, pour ensuite devenir subordonnées aux patrons hégémoniques des pays centraux. L'évangélisation, l'éducation monolingue en anglais, français ou espagnol, l'« entraînement » du public télévisuel ont constitué autant d'étapes distinctes qui se sont additionnées tout au long du processus.

La croissance capitaliste, jusqu'au milieu du XX^e siècle, a été associée à la culture occidentale européenne; à son éthique protestante ou catholique; à la fracture entre la matière et l'esprit, l'économie et la

culture, le corps et l'âme. Pour cette raison, la bourgeoisie s'est tournée vers l'esthétique des beaux-arts et, depuis le XIX^e siècle, vers une reformulation en une esthétique d'avant-garde ayant mis l'accent sur certains traits de la culture moderne : l'originalité, l'innovation incessante, l'autonomie et l'expérimentation¹. Nous savons que cela a emprunté les voies d'un processus ramifié, avec des variantes selon que dans les nations prévalait le protestantisme ou le catholicisme, et dépendant de la rapidité avec laquelle s'est accomplie l'éducation généralisée de la population et, conséquemment, la formation de vastes marchés culturels et de champs culturels autonomes.

Pendant cette période, la culture a pris une place de plus en plus indépendante au sein du capitalisme. Dans les pays européens et les pays périphériques les plus développés (Argentine, Brésil, Mexique), elle est parvenue à se développer avec suffisamment d'autonomie vis-à-vis de la logique économique du capitalisme. Dans les pays subordonnés, la relative autonomie des cultures s'est manifestée, entre autres, par le maintien possible et la reproduction partiellement indépendante des langues, des mœurs, des esthétiques et même de certains systèmes de production et de gouvernement non occidentaux. Le maintien des artisanats locaux et des institutions propres aux gouvernements, la transmission de l'éducation et le contrôle politique ne provenant ni de l'Europe ni des États-Unis, sont autant d'évidences de cette relative séparation entre le développement économique et le développement culturel, du moins dans certaines régions de ce qu'on appelle le tiers-monde.

Avec l'avènement de la modernité, survenue dans divers pays relativement indépendants, il y a eu, comme on sait, des échanges culturels intenses et des hybridations entre les cultures occidentales et celles des pays progressivement intégrés dans le système capitaliste : les syncrétismes religieux, les métissages interraciaux, les articulations de formes de production et d'iconographies euro-nord-américaines et autochtones en témoignent. Une bonne partie de ces échanges, appropriations et hybridations peut être comprise en tant que recyclages d'une culture – ou de certains de ses aspects – par une autre : de la culture hégémonique par les cultures subordonnées, ou l'inverse.

En général, cette relation fut asymétrique et inégale. De plus, les recyclages des cultures subordonnées ne furent ni essentiels ni décisifs pour le développement de l'économie et de la culture hégémoniques. On peut le constater à force de préciser le déroulement historique des cultures d'élite et des cultures populaires, parmi lesquelles il n'y eut que des emprunts occasionnels.

Ce parallélisme impliquait des relations différentes entre l'économie et la culture. Durant la période initiale d'industrialisation de la culture, la production imprimée et audiovisuelle était gérée selon une logique mercantile, pendant que d'autres domaines de la culture d'élite – les arts plastiques, une part de la musique et de la littérature, de vastes pans des cultures populaires traditionnelles comme l'artisanat, les fêtes, les techniques de guérison – se développaient en dehors de la logique mercantile ou en l'admettant de façon partielle.

Deux faits sont venus modifier cette situation dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

a) L'extension à l'échelle planétaire de la logique capitaliste de production, de circulation et de consommation des biens et des messages, et leur réorganisation mondialisée².

b) Le rôle important qu'ont pris la production, les investissements et les profits provenant de nombreux biens culturels dans l'ensemble de l'activité économique. Un monde dans lequel la majeure partie de la production culturelle – livres, films, musiques, programmes de télévision et services informatiques – ne se fabrique pas pour chaque pays dans sa singularité, mais bien pour l'ensemble de la planète, et où les capitaux mobilisés par cette immense production constituent une part substantielle de l'économie mondiale, un tel monde ne peut fonctionner selon la logique des périodes antérieures du capitalisme. Il n'admet pas l'autonomie partielle qui a existé entre l'art et l'économie durant presque toute la modernité ni ne peut maintenir les cultures différentes à distance de la culture hégémonique, d'élite ou d'origine euro-nord-américaine. Les autres cultures des pays centraux eux-mêmes – les « cultures populaires modernes » – et celles des sociétés étrangères à l'Occident – les « cultures folks » – deviennent de plus en plus « nécessaires » pour développer l'économie mondialisée : elles servent à élargir le marché, dans le double sens de diversifier l'offre et d'étendre le nombre de consommateurs, et à nourrir, à l'aide de nouveaux biens et messages (nouveaux récits, images et solutions stylistiques), ce qu'offrent la musique, le cinéma et la télévision, le design, les ressources pour la santé, la beauté et la « sérénité spirituelle ». Les musiques ethniques se transforment en *world music*, les savoirs religieux et artisanaux propres à chaque collectivité en une sagesse *new age* mondialisée.

À cette dernière étape, on ne se contente plus du répertoire de biens qu'ont accumulé les histoires des arts visuels, la littérature, la musique et les médias de masse de l'Occident. En effet, au besoin de recycler ce patrimoine en de nouveaux objets, livres, mélodies et programmes

audiovisuels vient se joindre l'urgence de rénover ces ressources à l'aide des patrimoines historiques et artistiques de savoir et d'expérience des autres cultures. Il semblerait que cela soit en voie de devenir aussi important que de s'approprier le pétrole, les céréales ou la force de travail matériel de peuples périphériques : s'emparer de leurs récits et de leurs mythes, de leurs musiques comme de leurs images, bref, de leurs patrimoines culturels tangibles et intangibles.

Cette logique de la nouvelle économie est à la base du multiculturalisme d'aujourd'hui. Si être des gourmets multiculturels s'est avéré précieux, c'est en partie parce que nous contribuons ainsi à la logique actuelle de la valeur économique. Bien entendu, ce serait simplifier de façon abusive que de réduire à cet aspect l'explication des changements en cours. Cette valorisation des gourmets multiculturels provient aussi de la confluence d'autres mouvements, certains aussi importants que les grandes migrations interculturelles et les innovations technologiques qui facilitent l'établissement des réseaux mondialisés. Analyser les sociétés au début du XXI^e siècle demande de comprendre comment s'articulent ces raisons économiques, migratoires et technologiques, en fonction desquelles sont recyclées certaines parties des cultures naguère marginales, comme les cultures folks ou les cultures populaires, dans le flux mondial des biens et des messages.

2. Recyclages frontaliers

J'ai l'intention de traiter maintenant ces questions d'une façon moins abstraite, en analysant les relations entre le recyclage et l'innovation artistiques le long d'une des frontières les plus conflictuelles de notre époque³. Je disais au début que le XX^e siècle s'est terminé avec l'épuisement des avant-gardes. Les frontières constituent précisément un des lieux où l'on réussit à réanimer les projets artistiques qui renouvellent l'avancée chère aux avant-gardes.

Qu'est-ce que les tensions limitrophes entre les nations peuvent bien offrir pour que tant d'écrivains, d'artistes visuels, de cinéastes et d'internautes entreprennent d'expérimenter dans leur champ? Que peuvent faire les artistes pendant que d'autres traversent ou ne peuvent pas traverser, travaillent ou meurent, contrôlent ou transgressent, vont et viennent? Je vais chercher des réponses à travers *inSITE*, un programme d'installations et de performances artistiques développé en quatre éditions – 1992, 1994, 1997 et 2000 – à Tijuana et San Diego⁴. Ce programme artistique bilatéral, dont le financement provient d'institutions publiques et privées des États-Unis et du Mexique, compte parmi les efforts les plus ambitieux et les plus consistants de l'échange

interculturel. Le programme a réalisé son projet interculturel en maintenant son indépendance, tout en exprimant de façon latérale les nouveaux rapports socioéconomiques qui existent entre les deux pays depuis la signature de l'ALÉNA avec le Canada. Les œuvres d'*inSITE* permettent de construire une minitypologie de ce qui a été fait par des artistes de divers pays qui veulent agir sur une frontière en particulier, celle de Tijuana-San Diego. Comme celle-ci ne peut pas être subsumée sous la même idée de frontière avec les autres qui séparent et lient Ciudad Juarez-El Paso, Mexicali-Caléxico et toutes les autres qui existent au long des 3 500 kilomètres où les États-Unis et le Mexique se touchent ou se heurtent, elle présente donc des opportunités et des risques spécifiques aux artistes qui désirent interagir à la fois avec une forme particulière d'interculturel et avec les discours généraux de l'art et de la critique.

La variété des installations et des performances choisies sur cette frontière en particulier a permis d'essayer différentes façons de mettre en images les tensions frontalières entre les deux pays; par exemple, examiner quelles réponses suscitent ces installations chez les habitants locaux (d'un côté comme de l'autre) et chez les spécialistes de l'art. Je n'ai évidemment pas la prétention de trouver des recettes faisant des artistes des acteurs socioculturels nettement significatifs, mais plutôt de disposer d'un plus grand nombre d'éléments pour évaluer leurs interventions interculturelles.

Certaines œuvres suggèrent que la tâche de l'artiste serait d'« informer », de « dénoncer » et de « montrer » comment coexistent divers groupes à la frontière. L'œuvre placée en octobre 2000 dans la voie piétonnière Tijuana-San Diego par les artistes Mauricio Diaz, Brésilien, et Walter Riedweg, Suisse, et intitulée *Motherland*, développe à l'intérieur d'une cabine, sur écran vidéo, la relation des policiers frontaliers avec leurs chiens, en la comparant aux liens qu'ils maintiennent avec leurs mères; en même temps, dans la cabine contiguë, une autre vidéo montre un groupe de migrants réunis autour d'un feu juste avant d'oser sauter la clôture. Cette vidéo dénuée de sentimentalisme, au registre simple, propose de comparer l'« épique » de ceux qui protègent la puissance de l'empire à la scène ancienne des conjurés autour du feu qui les réchauffe la nuit où ils montent à l'assaut du pouvoir.

Il y a lieu de dire que la conception remarquable de cette œuvre est demeurée cachée par les deux habitacles quasi hermétiques à l'intérieur desquels les vidéos sont montrées. Les gens pressés qui transitent d'un pays à l'autre n'ont guère le temps de s'arrêter, et les rares qui jettent un coup d'œil ne sentent pas que ce soit là le meilleur endroit pour voir de

manière « très réaliste » la confrontation entre policiers-chiens et migrants subreptices.

Un autre type d'œuvre se voue à « ritualiser ». Dans un lieu distinct, qui a été traversé illégalement, entre des montagnes près de la plage, l'artiste new-yorkais d'origine chilienne Alfredo Jaar a présenté la performance *Le nuage*, qui consistait à suspendre un ensemble de 1 000 ballons blancs au-dessus de la clôture de la frontière, pendant qu'un orchestre de chambre du côté mexicain et un violoncelliste en territoire américain jouaient des œuvres de Bach et d'Albinoni et qu'on récitait des poèmes de Víctor Hugo Limón, faisant allusion à des drames frontaliers. L'artiste a appelé « Monument éphémère » cette commémoration de ceux qui sont morts dans la traversée d'un pays à l'autre⁵. Devant un public formé par des proches des victimes et des spécialistes en art, l'envol des ballons suggérait l'envol des âmes pures (blanches), image renforcée par l'accompagnement de l'*Adagio* d'Albinoni, le deuxième mouvement d'un *Concerto brandebourgeois*, la sarabande de la *Suite pour violoncelle no 1* en sol mineur et l'*adagio* de la *Sonate no 1* en sol mineur, de Bach – pièces musicales que certains critiques ont jugé « trop facilement émouvantes ». Des habitants frontaliers ont dit qu'ils auraient préféré de la musique du nord mexicain, et quelque intellectuel a imaginé comment le déchirement du jazz aurait accompagné le « spectacle ». J'ai constaté différentes réactions et évaluations de la performance dans la conduite du public et dans les entrevues réalisées avec les assistants locaux et les spécialistes. Quoi qu'il en soit, la majorité des gens ont observé un comportement cérémoniel, surtout à partir de la minute de silence demandée, alors que le nuage prenait de l'altitude et que les ballons se dispersaient. L'attitude de recueillement a duré jusqu'à la clôture de la performance, alors que les ballons partis vers les États-Unis ont été renvoyés par le vent en territoire mexicain. Certains critiques ont noté que le public se trouvait seulement du côté mexicain, et que la dramatisation et la force de représentation du conflit frontalier auraient été plus grandes si on avait réussi à rassembler aussi, dans son territoire, une part de public américain.

Ce déséquilibre se remarquait dans l'ensemble du programme *inSITE*, dans la participation des habitants de Tijuana et de San Diego et jusque dans l'orientation conceptuelle des œuvres. Comme nous l'avons analysé dans une étude portant sur *inSITE*, les projets installés au Mexique – même s'ils étaient conçus par des artistes non mexicains – ont davantage cherché à établir une relation avec la communauté, en assumant généralement la perspective des individus isolés ou opprimés. Ils ont reçu également plus d'attention de la part des médias (surtout la performance d'Alfredo Jaar). Par ailleurs, les expériences déployées du

côté états-unien ont mis de l'avant des questionnements écologiques et des enjeux touristiques, ou ont fui l'espace urbain en plaçant leurs œuvres dans des sous-sols, des garages ou des réseaux informatiques⁶. Ce n'était pas la règle générale, mais certainement la tendance prédominante dans les expositions d'*inSITE* en 1997 et 2000.

Un troisième ensemble d'actions artistiques s'est singularisé en proposant des « métaphores » plus ouvertes, qui ont invité les spectateurs à participer à l'élaboration socioculturelle des rencontres, des conflits et des malentendus de la frontière. Je vais m'arrêter à deux expériences vouées à retravailler de façon ludique des espaces et des signifiés frontaliers.

a) Gustavo Artigas, un artiste mexicain, a mis en scène, sur le même terrain, deux équipes de « soccer en salle » d'écoles de Tijuana et deux équipes de basket-ball de San Diego. Un arbitre pour chaque jeu et deux animateurs (l'un parlant anglais et l'autre espagnol) transmettaient les faits et gestes des équipes. Les joueurs ont développé normalement leurs actions la majeure partie du temps, avec peu d'interférence ou de confusion entre les joueurs de soccer et les joueurs de basket-ball. Par contre, les spectateurs avaient de la difficulté à suivre les deux jeux à la fois, ou à comprendre les deux narrations des péripéties qui se superposaient. Cela n'a pas empêché la double joute d'être suivie avec beaucoup d'enthousiasme.

Selon l'analyse du critique Cuauhtémoc Medina, la clé de la réussite d'Artigas tiendrait au fait qu'avec son jeu de basket-soccer, « il a créé un symbole de confusion harmonique, qui suggère la possibilité politique d'une fusion des nations sans conflit ni assimilation, non tant à partir de l'intégrationnisme du métissage que placé sous le régime de la différence⁷ ».

Je tiens à souligner que l'art ne s'est pas confondu avec le sport dans cette expérience, dans ce que le sport pourrait avoir d'affirmation ethnocentrique ou nationaliste, ou en tant que moyen de séduction des grands publics ou d'investissements exagérés. L'analogie s'est produite à travers le jeu interculturel potentiel, la juxtaposition et la confrontation de styles, comme croisement ludique plutôt que guerrier.

b) Nous trouvons une autre façon d'ironiser sur les contrastes entre les deux côtés de la frontière dans une œuvre exposée par un artiste de Tijuana, Marcos Ramírez Erre, dans le cadre d'*inSITE* 1997. Il a placé un cheval de Troie de 20 mètres de haut, à quelques mètres des guérites qu'on doit traverser pour passer de Tijuana à San Diego. Le cheval avait

deux têtes, l'une tournée vers les États-Unis et l'autre vers le Mexique. Il évitait ainsi d'être assimilé au stéréotype de la pénétration unidirectionnelle du nord au sud. De même s'éloignait-il des illusions contraires de ceux qui affirment que les migrations du sud « clandestinisent » ce qu'on n'accepte pas aux États-Unis, sans qu'on s'en rende compte en dehors du marché noir. L'artiste a qualifié son œuvre d'« antimonument », en disant qu'elle était « translucide parce que nous connaissons déjà les intentions qu'ils ont envers nous, et eux connaissent déjà les nôtres envers eux-mêmes ». Au milieu des vendeurs mexicains circulant entre les voitures agglomérées devant les guérites, vendeurs qui proposent des calendriers aztèques et de l'artisanat mexicain à côté de poupées de style Disneyland, Ramírez Erre n'a pas présenté une œuvre d'affirmation nationaliste, mais bien un symbole universel. Il n'a pas succombé non plus à un dépassement facile du nationalisme à travers un discours sur la mondialisation galopante. Son recyclage de l'icône du cheval de Troie, à qui il a retiré la charge belliqueuse transmise par l'histoire, a cherché à suggérer la bidirectionnalité des messages et les ambiguïtés provoquées par leur usage médiatique. L'artiste a reproduit le cheval de Troie sur des t-shirts et des cartes postales pour que cette camelote au second degré soit vendue à côté des calendriers aztèques et des « frisettes de Disney ». Il disposait aussi de quatre costumes de Troyens, afin que les revêtissent ceux qui désiraient être pris en photo à côté du « monument », parodiant ainsi les photos que prennent les touristes à côté des symboles de la mexicanité et de l'*american way of life*. Ainsi se fabrique la resignification de l'espace frontalier liée au traitement parodique de la spectacularisation médiatique et touristique de l'interculturel.

Aucune de ces quatre propositions d'intervention artistique ne renvoie directement aux échanges économiques intensifiés entre le Mexique et les États-Unis ces dernières années. Mais elles tracent les lignes d'un travail « spécifiquement culturel » pour configurer autrement les conflits migratoires et les malentendus interculturels en dehors des stéréotypes faussement ou abusivement « unificateurs » des discours économiques mondialisés. Elles ne parlent pas ingénument d'une coexistence universelle réconciliée ni ne conçoivent l'intégration supranationale comme une homogénéisation indifférenciée. En incluant les migrations et les imaginaires symboliques différents, elles montrent qu'il y a en jeu beaucoup plus que la seule appropriation de patrimoines intéressants par des puissances économiques. De même dépassent-elles la tentation de monumentaliser ou de consacrer des communautés autosuffisantes, tâche invraisemblable à une époque où il n'y a pas

d'identités substantielles ni se suffisant à elles-mêmes, représentables selon des symboles exclusifs, alors que nous nous approprions des répertoires de biens et messages hétérogènes et multinationaux.

En érigeant des monuments éphémères ou des antimonuments, elles problématisent à la fois les relations interculturelles et le langage selon lequel on parle d'elles. Ce sont des œuvres qui manquent de possibilités de compréhension et d'imagination dans la mesure où leurs concepteurs sont des gourmets multiculturels qui aiment voyager entre les patrimoines de diverses collectivités et de diverses époques, savourant leurs différences. Les patrimoines historiques, entendus en ce sens, transformés et recyclés, peuvent s'enrichir et agir comme autant de ponts pour la compréhension entre des sociétés distinctes ou, à tout le moins, faire en sorte que nous puissions en percevoir les différences et les incompatibilités.

Je ne suis pas en train de postuler ces exemples en tant que modèles clés pour rétablir l'art dans le développement du capitalisme mondialisé. Ce qui m'intéresse, justement, c'est le fait que ces œuvres expérimentent dans de multiples directions. Pour la même raison, les spectateurs locaux et les spécialistes ont apprécié chacun à leur manière la polysémie de ces expériences de monumentalisation et de célébration, de spectacularisation ou de recherche de l'intimité. L'ensemble est plein de valeur en ce qu'il suggère diverses possibilités de poétisation existant aujourd'hui dans les processus d'appropriation et les pertes d'espaces frontaliers.

Parfois, les actions artistiques réussissent à fixer des signifiés dans certains endroits, à recréer ou susciter des significations au milieu du monde encore et toujours dissous en spectacles médiatiques fugaces. Dans d'autres cas, accepter la signification incertaine de notre habitat demande d'admettre l'instabilité des références sur les frontières géographiques, entre les sports et entre les genres artistiques (peinture, sculpture, installation, performance). À une époque sans cartes géopolitiques stabilisées, les programmes artistiques ne peuvent pas fonctionner comme des cartographes ou des designers d'immortalité. Il leur est seulement permis de réunir les artistes en tant qu'interlocuteurs d'un monde sans atlas définitifs, adoptant simultanément divers points de vue et montrant comment les échanger. Dans cette interlocution, les arts peuvent avoir leur place et interagir aux côtés du pouvoir en effectuant des commémorations rituelles et des actes critiques, et en exerçant le soupçon ou la simple mise en scène de conflits cachés.

Une des conséquences du fait que le recyclage devient une ressource importante dans l'innovation esthétique, c'est que la valorisation de l'art cesse d'être indissolublement liée à la connexion « fatale » avec l'originalité et la créativité absolues, cette exigence

d'invention sans précédents à laquelle prétendaient certaines avant-gardes. S'inscrit en ce sens le fait que l'innovation artistique s'associe ou procède, plus qu'auparavant, à des emprunts interculturels; comme l'a noté Suzanne Seriff, « les formes recyclées, 'impures', 'inauthentiques', fournissent une métaphore au multiculturalisme⁸ ». À l'inverse, l'interculturel contribue à libérer l'art et les artistes de la compulsion à l'authenticité et à l'originalité. Une nouveauté de ce changement de siècle serait de ne plus avoir à trancher entre ces divers sens du travail artistique. Loin des certitudes des intégrismes ou fondamentalismes, ainsi que du pur nomadisme, nous poétisons aujourd'hui l'espace au moyen de paradoxes : des chevaux dont on ignore s'ils s'en viennent ou s'en vont, des ballons indécis qui transgressent les frontières, des sports qui s'entremêlent.

En plus d'explorer ce que peuvent faire les artistes sur les frontières, ce type d'œuvre, et des programmes comme *inSITE*, exposent comment l'art cherche à vérifier ses façons de faire, à examiner ce qu'il peut faire en soi, à s'autodéterminer dans la mesure du possible. À une époque où l'art ne connaît que trop bien l'insatisfaction résultant de la dépendance des institutions ou du marché, nous nous demandons s'il peut retrouver une vocation dans les territoires incertains des frontières, dans des alliances entre le sport et le jeu, en reformulant des icônes de l'histoire comme le cheval de Troie, en recyclant à nouveau l'éloquence que semblent conserver des arts anciens (la musique classique) ou encore, en explorant les promesses communicationnelles des ressources technologiques comme la vidéo ou Internet.

Au-delà des intentions particulières des uns ou des autres, nous prêtons aussi attention, suivant cet intérêt persistant pour les frontières et les voyages, à la question : où l'art pourrait-il trouver place après la triple expulsion encourue par les artistes du XX^e siècle? L'art a perdu son espace en sortant de la maison de son langage qu'était le tableau, en questionnant l'institution qui le contenait qu'était le musée, et en partageant avec les cultures mondialisées l'expérience intime selon laquelle la nation est insuffisante pour nourrir et embrasser les imaginaires sociaux.

L'art contemporain, qui a si souvent recyclé la culture populaire traditionnelle et moderne, les procédés et les symboles de cultures anciennes et non occidentales, les espaces et les circuits créés à des fins non artistiques, cet art contemporain est en train d'examiner s'il est capable de se recycler soi-même – si d'aventure il est encore temps de recycler l'idée de l'art. Les frontières, en tant que scènes où sont constamment recyclés des objets et des messages des autres, sont des lieux propices pour poser cette question.

J'ignore si les œuvres que je viens d'évoquer offrent des réponses satisfaisantes. Du moins aident-elles à préciser trois points d'interrogation. Le premier concerne ce qui aujourd'hui peut être célébré et monumentalisé; c'est une enquête sur les liens de l'art avec la grandiloquence et les dessous de l'histoire. Ensuite, lorsque les artistes explorent comment ériger des spectacles ou participer à ceux déjà existants, ils dialoguent avec les médias de masse et se demandent à quoi peut bien servir l'art dans cette époque de vidéoculture. Enfin, nous pouvons concevoir que les créateurs qui mettent les voyages au centre de leur narration et de leurs images parlent au nom des migrants, de ce que nous partageons tous comme voyageurs et de ce qui en nous demeure sans espace, c'est-à-dire de ce qui ne peut plus être célébré, ni exposé, ni recyclé – peut-être seulement commémoré comme ce que nous avons perdu et essayons de retrouver. Chacun choisira de parier sur l'avenir de l'art selon ces trois voies par lesquelles on peut repoétiser le monde : fabriquer des œuvres, des installations ou des actions communicationnelles qui parlent de l'espace pour le célébrer, pour le rendre spectaculaire ou pour nommer sa perte.

Traduit de l'espagnol par Nicolas Goyer et Armando Gómez.

Notes

1. Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
2. Ulrich Beck, *¿Qué es la globalización? : falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, Barcelona, Paidós, 1998.
3. Voir Claire F. Fox, *The Fence and the River : Culture and Politics at the U.S. – Mexico Border*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
4. Osvaldo Sánchez (dir.), *Fugitive Sites, inSite 2000-2001, New Contemporary Art Projects for San Diego-Tijuana*, San Diego, Installation Gallery, 2002.
5. Sur la question de la commémoration, voir Andreas Huyssen, *Twilight Memories : Making Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1995.
6. Néstor García Canclini et José Manuel Valenzuela Arce, « 'Intromisiones Compartidas' », *Arte y sociedad en la frontera Mexico/Estados Unidos* », Tijuana, Conaculta Fonca, 2000.
7. Cuauhtémoc Medina, « *InSite 2000: Máscara contra extraterrestres* » dans le quotidien *Reforma*, 14 février, Mexico, 2001.
8. Charlene Cerny et Suzanne Seriff (dir.), *Recycled, re-seen: Folk Art from the Global Scrap Heap*, New York, Harry N. Abrams, 1996, p. 29.

Les espaces de la création, de la résistance culturelle et du recyclage

Richard Young, Edmonton

Le concept d'espace a pris une place de plus en plus importante dans le discours critique des 25 dernières années. On le retrouve chez de nombreux auteurs dont les écrits ont influencé la pensée critique de la fin du XX^e siècle du début du siècle actuel. Chez les Français, Foucault, de Certeau, Bourdieu, Baudrillard et Virilio l'ont exploré, tout comme Fredric Jameson, David Harvey et Derek Gregory chez les théoriciens anglophones du postmoderne. À la source de cet intérêt se trouve bien sûr le livre d'Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, paru en 1974 et disponible en traduction anglaise depuis 1991¹. Notons que cet intérêt grandissant pour le concept d'espace correspond dans le temps à notre cheminement vers un univers virtuel.

Dans le texte du professeur Canclini, le mot « espace » apparaît neuf fois. À trois reprises, il est utilisé en conjonction avec le mot « frontière » pour évoquer un lieu de rencontre à la fois physique et culturel. Le terme prend ailleurs un sens figuratif ou littéral puis, vers la fin du texte, il signifie une privation. Canclini parle alors de l'universalité des créations artistiques réalisées à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, à travers lesquelles la créativité parle au nom de tous les migrants : « Ce que nous partageons tous comme voyageurs et ce qui en nous demeure sans espace. » (44).

Neuf emplois du terme « espace » ne constituent pas une saturation. Mais je ne souhaite pas entreprendre ici une explication détaillée de ses occurrences dans le texte. Cependant, je voudrais proposer que les quelques usages de ce terme démontrent un intérêt implicite pour l'idée d'espace, dont ils représenteraient en quelque sorte la « pointe de l'iceberg ». Plus précisément, je voudrais examiner, dans le projet auquel Canclini se réfère, deux aspects qui abordent de manière spécifique l'idée d'espace. Le premier concerne le fait de situer les installations et les performances artistiques dans des lieux singuliers.

Le projet artistique commenté par Canclini a pour titre *inSITE*. Canclini n'explique ni le sens du terme ni son origine, peut-être parce que cela semble aller de soi. Je lui demande donc de m'excuser si j'insiste pour examiner ce titre. Sa construction est particulière. Le *in* en lettres minuscules, attaché au mot *SITE* en majuscule, suggère un usage

langagier d'avant-garde, non seulement en ce qui concerne le néologisme apparent, mais aussi à cause de l'impact visuel que crée sa typographie, usant d'une stratégie qui rappelle les pratiques de la poésie d'avant-garde du XX^e siècle. On pourrait croire que ce titre est un acronyme dissimulant un texte caché qui demande à être décodé. En effet, la tendance à former des acronymes, à nommer par acronymes, prolifère avec la production d'un langage globalisé. « ALÉNA » nous en donne un exemple, dans le contexte particulier au travail de Canclini. Dans le cas d'*inSITE*, s'il s'agit vraiment d'un acronyme, j'avoue que son sens m'échappe. Par ailleurs, ce titre semble être une version ou une traduction en anglais du latin *in situ*, ce qui attire notre attention sur un lieu spécifique : celui qui accueille les installations et où se déroulent les performances.

Dans son introduction à *Places on the Margin*, Rob Shields observe : « Les sites ne sont pas simplement des lieux². » Puis, faisant allusion à la ville de Rome, il ajoute :

...Cela veut dire qu'il faut la localiser complètement dans les différentes géographies émotionnelles d'individus aussi variés que les touristes et les citadins, construire l'image d'un lieu à travers les événements et les activités qu'elle attire ou qu'elle repousse, et cartographier sa fonction dans la langue et son rôle en tant que pôle dans une gestalt de la culture historique de l'Occident³.

Quoique cette remarque concerne Rome, l'un des grands centres métropolitains de l'Europe moderne et un lieu géographique parmi les plus importants de la tradition occidentale, elle reste valide pour l'idée de site en général. La signification que les espaces acquièrent pour nous est déterminée par leur évolution historique, que l'on s'y réfère en tant qu'espace physique (les environnements naturels ou fabriqués) ou en rapport aux événements qui s'y sont déroulés. C'est dans ce sens que l'on doit comprendre l'affirmation d'Henri Lefebvre selon laquelle l'espace (social) est un produit (social) et que, par conséquent, on peut s'attendre à ce que notre connaissance de l'espace reproduise et élabore le processus qui a mené à sa constitution⁴.

Dans sa description de la création artistique qu'est *inSITE*, Canclini nous offre des exemples spécifiques des concepts auxquels je viens de faire référence. Dans chacune des créations qu'il décrit, il existe un lien intime entre création et lieu. Les deux sont à ce point fusionnés que les œuvres d'*inSITE* ne peuvent prendre tout leur sens que dans l'association avec les sites auxquels elles étaient destinées. Au lieu de répéter les descriptions déjà faites par Canclini, je vais plutôt aborder deux autres aspects du projet et de ses composantes qui me semblent

démontrer le lien que j'ai mentionné. Je me permets d'abord de revenir au titre. Si le nom *inSITE*, avec sa typographie particulière, évoque l'idée de lieu ou d'endroit, sa prononciation crée un jeu de mots avec le terme anglais « insight », qui signifie une idée pénétrante, un avis perspicace, une compréhension nouvelle. En d'autres termes, à travers le jeu des significations, le titre même du projet devient une invitation à réfléchir. Il fait penser à la manière dont la création artistique fournit un cadre (l'espace, si l'on veut) à l'intérieur duquel il est possible de repenser les caractéristiques des lieux, dans la mesure où ceux-ci donnent corps aux processus décrits par Canclini : la migration, l'échange interculturel et le processus de mondialisation.

J'aimerais maintenant parler du lien entre la création artistique et le site de l'installation ou de la performance. Ce lien est primordial, à tel point qu'il n'est pas possible de transférer les créations frontalières que nous avons examinées à d'autres sites sans en altérer le sens. Leur transfert supposerait un recyclage, et leur installation dans un nouveau lieu leur ferait prendre un sens nouveau. De tous les événements artistiques décrits par Canclini, aucun n'échapperait à une resémantisation s'il était relocalisé. Imaginons seulement que *Le nuage* d'Alfredo Jaar soit présentée sur une plage du sud de l'Espagne pour commémorer les migrants de l'Afrique du Nord qui sont morts en essayant d'entrer clandestinement en Europe. Ou figurons-nous encore l'effet d'une relocalisation du *Cheval de Troie à deux têtes*, pièce de Marcos Ramirez Erre, sur la frontière entre le Canada et les États-Unis ou sur la route qui relie Ottawa et Hull. On comprend facilement que le rapport entre l'espace et le sens est fondamental, non seulement parce que la culture est spatialisée, mais encore parce que l'espace est l'un des éléments les plus significatifs dans le processus du recyclage culturel.

Jusqu'ici, je me suis surtout attardé à la signification de l'espace dans son rapport à la matérialité du lieu. J'aborderai maintenant la question de l'espace social. Pour les besoins de cet essai, je définirai l'espace social comme une abstraction qui désigne le lieu qu'occupe l'activité humaine dans des systèmes sociaux ou dans des structures idéologiques, économiques, politiques ou culturelles. C'est aussi un espace où des forces complémentaires ou conflictuelles font naître des conflits qui parfois se résolvent, mais qui plus souvent se perpétuent en un état de tension permanente. Ainsi, l'espace social qu'occupent les créations artistiques auxquelles se réfère Canclini est situé dans une région frontalière où s'affrontent des forces diverses. Ces forces, qui se sont développées au cours de l'histoire, sont nées de la supériorité économique toujours grandissante des États-Unis sur le Mexique et, plus récemment, des effets de la mondialisation et du traité de libre échange.

Revenons encore sur le titre collectif de l'événement pour montrer un autre jeu sur le sens qui contribue à situer l'activité créatrice dans un espace social. Le titre comporte une ambiguïté phonétique : lorsqu'on dit « *inSITE* », on peut aussi entendre « *inCITE* ». En substituant la lettre C au S, on introduit la possibilité de deux sens supplémentaires, reliés au déplacement d'une forme nominale vers une forme verbale qui permet l'usage de l'impératif et marque le passage d'une condition à une action. Le premier sens est dérivé d'un examen du nouveau mot écrit en majuscule, ce qui permet une gamme de significations possibles en anglais (*to cite*) comme en espagnol (*citar*). J'aimerais m'attarder à l'une de ces significations. Tout événement devant lequel on peut se trouver, qu'il s'agisse d'une partie de soccer ou de basket-ball, du *Cheval de Troie à deux têtes* (qui évoque par ailleurs le double visage de Janus) ou des pièces musicales jouées pour *La nube*, implique une forme de citation qui engage le participant ou le spectateur dans un processus de défamiliarisation et l'oblige à envisager ce qu'il observe du point de vue d'un texte déjà familier. À ce propos, il est intéressant de constater que le verbe « citer » peut prendre, en anglais comme en espagnol, le sens de défier ou de soulever. Cette signification est manifeste si on lit le titre comme l'impératif du verbe anglais *to incite* (« inciter » en français) ou celui du verbe espagnol *incitar*, qui est précisément *incite*.

À travers sa description d'*inSITE* comme exemple de la production d'une avant-garde contemporaine (qui implique par définition une provocation) et comme projet identifiant et dénonçant les tristes conséquences humaines et culturelles de la mondialisation dans la zone frontalière, Canclini a déjà localisé cette démarche dans un espace social. Néanmoins, une question demeure : à quelles conditions et sous les auspices de quelle communauté cet espace social est-il revendiqué ou occupé? Canclini, dans sa description du projet *inSITE*, décrit ce dernier comme un « programme artistique bilatéral, dont le financement provient d'institutions publiques et privées des États-Unis et du Mexique ». Bien que l'auteur ne suggère aucun lien entre cette définition et les réalisations d'*inSITE*, il s'agit là d'une piste intéressante à explorer.

Il est bien établi que le traité de libre échange n'a pas seulement eu une influence sur le commerce, mais aussi sur un réseau complexe de conditions sociales et culturelles. Une de ses retombées est la promotion des échanges éducatifs et culturels entre les pays signataires. Au début d'avril 2001, par exemple, on annonçait qu'une exposition virtuelle de tableaux d'artistes paysagistes du Canada, du Mexique et des États-Unis avait été créée sur un site Web. L'annonce, faite par Radio-Canada, était accompagnée de la fanfare habituelle, et l'on décrivait l'exposition comme une activité de compréhension interculturelle, un échange qui

compléterait de manière appropriée le caractère commercial de l'ALÉNA. L'exposition, bien sûr, porte le sceau d'approbation du gouvernement et de la culture officielle, mais il ne faut pas négliger ces activités interculturelles formellement encouragées et largement affectées par les ententes de l'ALÉNA à tous les niveaux. Qu'*inSITE* ait été subventionné ou non par des fonds octroyés sous les auspices de l'ALÉNA dans le cadre d'activités interculturelles, cela me paraît être seulement une partie de la question. L'ALÉNA rend possible une plus grande liberté de mouvement des biens, des services et de la main-d'œuvre, et cela en soi suffit à influencer la production culturelle, comme Canclini l'a remarqué lui-même dans le contexte d'une discussion sur l'industrie mexicaine du film à la fin du XX^e siècle⁵.

Il me semble maintenant à propos de m'interroger sur le type d'espace social qu'a créé et occupé *inSITE*, de même que sur l'accès qu'ont eu les auteurs de l'exposition à cet espace. Bien sûr, la totalité des conditions qui règnent le long de la frontière entre le Mexique et les États-Unis ne peut pas être attribuée à l'ALÉNA. Quoique l'entente n'explique pas entièrement les relations actuelles entre les deux pays, le traité n'en fournit pas moins un contexte pour les comprendre. Et bien que le projet *inSITE* soit sans doute le résultat d'un long processus historique, il demeure difficile de ne pas le lire dans le contexte récent, marqué par la création de l'ALÉNA, et de ne pas le voir comme une réaction d'opposition à cet accord. Car l'espace social occupé et défini par *inSITE* est complexe : d'une part, il se nourrit en partie des conditions sociales produites par l'accord de libre-échange, tout en étant présenté comme un commentaire critique ou une proposition d'élucidation de ces conditions; d'autre part, il est peut-être facilité du point de vue matériel par l'entente même qu'il souhaite critiquer. Signaler cette ambivalence ne signifie pas remettre en question l'autonomie du projet ou l'intégrité des artistes qui y ont contribué, mais tout simplement indiquer la complexité du réseau dans lequel *inSITE*, comme une grande partie de la production culturelle contemporaine, semble s'être empêtré à la suite de l'évolution de la relation entre l'idéal interculturel et le capitalisme.

En décrivant cette relation, Canclini fait allusion à ce qui pourrait être vu comme un déplacement de l'avant-garde de l'élite vers le populaire. Il écrit : « Les notions d'originalité, d'innovation et d'expérimentation se sont déplacées de l'esthétique-culte des élites associées au progrès de la culture occidentale vers l'esthétique des médias audiovisuels et de l'informatique, en connexion avec l'interculturel. » Canclini nous a déjà montré à cet égard où se situe le projet *inSITE*. Quoique la relation entre le capital et la culture qui le sous-tend paraisse

ambiguë, il est néanmoins clair que, malgré la possibilité d'identifier le projet *inSITE* à une forme populaire d'expression culturelle, celui-ci n'est pas le produit de l'industrie culturelle, pas plus que son caractère avant-gardiste ne peut être imputé à une visée capitaliste. Par contre, ce n'est pas le cas dans d'autres contextes où l'industrie culturelle est plus engagée. En général, cet engagement se traduit plutôt par la capitalisation de formes culturelles naissantes que par la promotion de l'innovation ou de l'expérimentation. Dans de nombreux cas cependant, le processus de recyclage culturel peut trouver sa source dans la mise en place d'une avant-garde par l'industrie culturelle. Par la suite, celle-ci investit la production qui en est issue et en fait une nouvelle orthodoxie grâce à une mise en circulation à grande échelle.

L'intervention de l'industrie culturelle dans la trajectoire de la culture populaire ne date pas d'hier. Elle a commencé avec l'apparition des moyens de diffusion à grande échelle, à la fin du XIX^e siècle, et s'est poursuivie au XX^e siècle avec une ampleur vertigineuse. En Amérique latine, cette histoire correspond presque exactement à la montée de la culture urbaine, et en Argentine plus précisément, elle est parallèle à la croissance de Buenos Aires et à l'émergence du tango en tant que forme locale d'expression culturelle. Phénomène reconnu pour sa longévité, le tango fournirait une excellente étude de cas pour exemplifier la relation entre la culture populaire et l'industrie culturelle, et en particulier la capacité qu'a cette dernière de prendre le contrôle d'une forme populaire à ses débuts et de s'y maintenir attachée par la suite à travers les recyclages subséquents. La musique *latino* en général nous offre une grande variété de situations qui attestent la capacité qu'a l'industrie de mettre en marché des formes musicales locales, et aussi d'affecter la façon dont elles sont produites et les formes qu'elles acquièrent. La salsa et le merengue, la bossa-nova et la musique brésilienne en général, le boléro et le corrido mexicain, la nouvelle chanson chilienne et la musique folklorique de la région des Andes sont tous des exemples de ce fait. Du reste, la capacité que possède l'industrie culturelle d'intervenir dans l'espace social est démontrée par la commercialisation internationale des biens culturels et l'influence qu'ils ont sur un marché local. C'est le cas de la salsa et de la bossa-nova, dont l'invention est en grande partie due à l'industrie, même si la salsa, par exemple, est une forme musicale issue d'une condition sociale particulière, qui s'est d'abord manifestée dans un espace social spécifique pour témoigner de la situation des immigrants hispaniques aux États-Unis.

Dans son livre *Dangerous Crossroads*, George Lipsitz a démontré que, au moins dans les deux dernières décennies, l'échange interculturel et le sentiment d'attachement sont les éléments qui caractérisent un

grand nombre de succès commerciaux du domaine de la musique internationale⁶. Ces succès ressemblent, à cet égard, au projet *inSITE*. L'échange interculturel implique, cela va de soi, la rencontre, le croisement d'au moins deux cultures. Dans certains cas, il peut s'agir de la tentative d'une culture de la diaspora d'effectuer un retour à ses sources, comme la musique des Caraïbes recherche ses origines africaines. Dans d'autres formes musicales, toutefois, la rencontre se fait entre une forme traditionnelle, parfois même folklorique, et un idiome occidental contemporain et populaire, comme dans les diverses fusions celtiques. En bout de ligne, cependant, peu importe la forme que prend le contact interculturel. Ce qu'il faut noter, c'est que cette rencontre est souvent rendue possible par la libre circulation des produits de l'industrie culturelle, qui en même temps qu'elle fait la récolte des produits culturels du monde, les redistribue, créant de la sorte la possibilité de nouvelles combinaisons. Cette simultanéité et cette juxtaposition sont exactement les techniques de l'avant-garde, qui met au défi les anciennes attitudes et produit de nouvelles significations grâce à de nouvelles combinaisons. Cela ne veut pas dire nécessairement que l'industrie de la musique constitue une avant-garde au sens strict du terme, mais il faut tout de même admettre qu'elle a bien appris sa leçon.

Le sentiment de rattachement à un lieu qu'évoque Lipsitz est enraciné dans le local grâce à l'encouragement des formes traditionnelles d'expression musicale et à la reconnaissance d'un espace social, de son aspect politique, de son histoire et des questions d'identité qui définissent cet espace. Cependant, ce lieu est un site contesté où l'espace et la musique, chacun à sa manière, se trouvent confrontés : la musique, parce qu'elle subit la superposition de formes non traditionnelles qui viennent de l'extérieur, et l'espace social, parce qu'il sert de scène à une critique du *statu quo* qui se manifeste à travers des chansons, des modes de performance et différentes formulations identitaires. Le nouveau produit culturel qui émerge dans ces conditions remet en question la tradition et donne lieu à de nouvelles significations et à de nouvelles possibilités, surtout lorsque le mouvement musical dont il émerge est explicitement politique et qu'il vise à instaurer un nouvel ordre social. Ces nouveaux produits suscitent une réflexion sur la notion d'avant-garde, au sens où les mouvements qui les génèrent impliquent une réforme artistique radicale qui s'appuie sur une combinaison de nouveaux éléments. D'ailleurs, nous ne devons pas perdre de vue l'importance du rôle que l'industrie culturelle a joué dans une telle transformation. Si la musique traditionnelle circule à travers le monde dans de nouvelles formes, ce n'est pas seulement à cause de l'exploitation qu'en fait l'industrie culturelle, mais bien à cause de la manière

dont l'industrie a fait la promotion de ses biens, et créé du même coup des possibilités imprévues de juxtaposition ou de combinaison interculturelles. Des exemples nous sont donnés par l'introduction du rasta-farisme et du reggae en Afrique de l'Ouest française, par le rôle du hip-hop dans le *kwaito*, musique des townships en Afrique du Sud, ou par la fusion du jazz et de la musique populaire dans le flamenco d'Espagne.

Il y a bien sûr des différences entre le programme *inSITE* et la scène mondiale de la musique interculturelle dont je viens de donner une esquisse. Toutefois, il me semble juste de les rapprocher, non seulement parce qu'il s'agit là de deux phénomènes interculturels qui ont été produits dans le monde de la globalisation et qui reprennent des stratégies d'avant-garde, mais encore parce que chacun, à sa façon, résiste à l'impact homogénéisant de la globalisation en se fixant sur l'immédiateté d'un espace pour reconnaître l'importance du particulier. De plus, les deux ne s'isolent pas de la culture moyenne, mais s'insèrent à l'intérieur d'un espace social pour en utiliser les ressources dans le but de le subvertir, d'en faire la critique ou tout simplement la description.

Notes

1. Henri Lefebvre, *La Production de l'espace* (1974), 3^e Édition, Paris, Éditions Anthropos, 1986.
2. Rob Shields, *Places on the Margin: Alternative Geographies of Modernity*, New York, Routledge, 1991, p. 6.
3. *Ibid.*, p. 6.
4. Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 46.
5. Néstor García Canclini, « Will There Be a Latin American Cinema in the Year 2000?: Visual Culture in a Postnational Era », Ann Marie Stock (dir.), *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 246-258.
6. George Lipsitz, *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, London, Verso, 1994.

Mondialisation et recyclage culturel

Rita De Grandis, Vancouver

Je voudrais aborder la pratique du recyclage dans l'art contemporain par des enjeux méthodologiques présents dans les travaux récents de Néstor García Canclini, en particulier dans son texte « Gourmets multiculturels : jouer du patrimoine des autres », mais ma réflexion s'appuie aussi sur son livre *La globalización imaginada*¹.

Il me semble important de tenter de circonscrire la portée des concepts, des notions et des idées sur lesquelles repose sa réflexion, parce que les notions clés utilisées pour décrire la production culturelle contemporaine (l'interculturel, le multiculturel, le recyclage, la reconversion culturelle, l'hybridité et la mondialisation) comportent de nombreuses difficultés. Ces notions sont utilisées dans une variété de discours, et le sens qu'on leur accorde n'est pas toujours le même. Dans son texte sur la figure du « gourmet multiculturel », García Canclini laisse des notions clés, comme celle de recyclage, trop indéterminées, ou interchangeables avec celles de frontière et de reconversion culturelle. Le fait de rendre explicite le sens et la fonction d'une notion comme celle de recyclage pourrait nous mener à des conclusions différentes des siennes.

García Canclini s'est interrogé sur l'évolution des conditions de la production artistique afin de voir comment, au sein d'une communauté, les changements de l'infrastructure se répercutent dans la superstructure. Il a étudié un processus de création artistique actuel, qu'il décrit en tant que recyclage. Le recyclage est conçu ici principalement comme un procédé d'incorporation et de réutilisation de diverses traditions artistiques et d'éléments provenant de diverses régions, retravaillées de manière à répondre à un contexte spécifique. Ce procédé s'articule en termes de ce qui est « propre » ou « local ». L'auteur le décrit comme une dialectique des influences, où toute appropriation culturelle révèle un sens double dans la mesure où elle est constituée par l'interpénétration et la transformation mutuelle de l'étranger et du propre. Cependant, la notion du « propre » est ambiguë : elle nous renvoie à une logique binaire inhérente aux notions d'hybridité et de frontière, auxquels je reviendrai plus loin. Lorsqu'on parle du « propre », il est important de distinguer plusieurs niveaux sémantiques pour bien

marquer les différences qu'il y a entre une tradition propre à un pays, à un artiste ou encore à une région. Il est nécessaire aussi de repenser l'idée de « tradition », de la voir non comme la transmission d'une loi, mais plutôt comme un processus continu de formation et de transformation de la pratique sociale. Cette dynamique attire forcément des éléments impurs qui conservent des traces de leurs provenances. Il devient alors impossible d'en isoler des éléments « purs ».

L'intérêt de García Canclini pour la notion de recyclage est qu'elle semble bien adaptée pour décrire cette nouvelle conception de culture. Cependant, cette « dialectique des influences » qu'est la production culturelle contemporaine n'est-elle pas déjà pensée à l'intérieur de notions comme l'hétérogénéité nondialectique, la transculturation, le syncrétisme, l'anthropophagie culturelle, le métissage, l'hybridité, pour ne nommer que les plus importants, au sujet desquels l'historiographie littéraire, culturelle et anthropologique de et sur l'Amérique latine a déjà fait couler beaucoup d'encre? Pourquoi García Canclini a-t-il choisi d'utiliser la notion de recyclage au lieu de concepts tels que hybridité, reconversion ou transculturation? Ils ont pourtant tous quelque chose d'analogue, et ces notions sont même souvent utilisées de manière interchangeable; chez certains théoriciens, il est presque impossible de les distinguer. Dans son livre *La globalización imaginada*, la signification de ces notions semble parfois se recouper, et le lecteur ressent une plus grande ambivalence terminologique. L'auteur ne précise pas suffisamment le sens qu'il accorde à ces termes, et joue plutôt sur leur indétermination. Il semble avoir adopté une démarche moins rigoureuse, qui va à l'encontre des exigences de précision et d'exactitude que l'on recherche habituellement dans le discours des sciences humaines. Au contraire, il semble accorder à cette flexibilité analytique une valeur argumentative forte :

L'usage de la métaphore est-elle un recours inadéquat, provisoire, de la pensée sociale, à peine admissible pour concevoir des concepts scientifiques, ou bien est-elle nécessaire pour mieux comprendre comment fonctionne la société et comment on s'actualise en elle?... Les processus métaphoriques servent à désigner ce qui ne se laisse pas saisir en tant que concept univoque : une tension entre ce que nous vivons et ce que nous pourrions vivre, entre le fait de structurer et de déconstruire².

Ce manque de précision nous conduit à nous interroger sur la valeur de la notion de recyclage et son rapport à d'autres termes critiques. García Canclini fait remarquer que le recyclage et la reconversion sont devenus des procédés centraux du développement économique dans cette ère de mondialisation. Cela s'applique en particulier à la recon-

version culturelle des produits artisanaux, un thème déjà développé dans ses travaux antérieurs³.

Cette définition nous fait voir que la nouveauté du recyclage culturel repose sur un élément qui, jusqu'ici, a été jugé moins important : sa valeur économique, valeur ultime que tout produit culturel acquiert. Ainsi, l'idée de recyclage dans l'art se caractérise non seulement par sa mondialisation, qui se manifeste par une plus grande circulation et disponibilité des matériaux réutilisés par l'artiste, mais aussi par sa valeur marchande. La mondialisation, selon García Canclini, est un régime global diffus et fragmenté qui produit et provoque des modes inusités de relations culturelles entre l'Amérique latine et les États-Unis. La mondialisation confronte aussi le passé historique qui affecte la formation et la rénovation des influences et des traditions. Ce qui amène García Canclini à s'interroger sur ce qui reste des liens historiques avec l'Europe. Quels sont les nouveaux flux migratoires ? Il observe qu'aujourd'hui l'interculturalité se produit moins par les mouvements migratoires qu'à travers les communications médiatiques. C'est un signe que nous avons passé de la modernité des Lumières à une modernité néolibérale. La mondialisation serait donc la dernière étape moderne du XX^e siècle. Reste à savoir comment les processus d'intégration régionale provoqués par la mondialisation affectent la transformation des représentations symboliques qui se produit dans les systèmes de communication comme dans les images que chaque nation se fait d'elle-même et des autres. La nature hautement iconique et métaphorique de l'idée de mondialisation nous oblige à la concevoir non comme un discours totalisateur mais comme un discours fragmentaire. Afin de définir un champ méthodologique qui inclut les phénomènes culturels et sociaux, García Canclini mobilise des notions comme celle de métaphore, déployant toute sa profondeur herméneutique, pour saisir les manifestations contemporaines. La mondialisation est ainsi perçue comme multiforme et polysémique. De cette manière, des concepts comme celui de métaphore nous permettent de saisir cette complexité d'indéterminations que la mondialisation engendre.

Le recyclage culturel correspond à l'étape la plus récente de l'appropriation capitaliste, qui succède historiquement aux étapes de la propriété privée et de l'exploitation des matières premières, à la base industrialisation. Le recyclage est d'abord le retour à la matière première par la décomposition matériel de l'objet, suivi de sa réincorporation dans le cycle de la production. En termes idéologiques, le recyclage correspond à l'émergence du néolibéralisme, tandis que la notion de « transculturation » qu'on retrouve chez Ortiz et Rama⁴ caractérise l'intégration populiste fondatrice de l'État. On pourrait donc affirmer

que García Canclini articule la notion de recyclage à l'intérieur d'une dialectique globalité/localité, tandis que sa notion d'hybridité avait été articulée au sein d'une dialectique modernité/modernisation, l'une n'excluant toutefois pas l'autre.

Les travaux de García Canclini nous montrent que les phénomènes de recyclage et de reconversion culturelle sont les conséquences d'une transformation du capitalisme qu'on définit comme mondialisation. L'auteur s'interroge sur le statut de l'œuvre d'art dans ce nouveau contexte. Son analyse est introduite par deux questions. D'abord, à quelle idée de l'art se réfère-t-on de nos jours quand nous pensons au recyclage culturel? La seconde question est de savoir si cette idée de l'art constitue la condition actuelle de notre modernité artistique.

Afin de répondre à ces questions, García Canclini met en place stratégiquement une série d'oppositions : l'idée du recyclage s'opposerait à l'idée d'innovation, de rupture avec la tradition, et d'invention pure, trois caractéristiques propres à l'art avant-gardiste. Est-ce que cela signifierait la dissolution de l'art tel qu'on le conçoit? Cette série d'oppositions met en scène le débat entre une conception avant-gardiste de l'art et la critique formulée par Walter Benjamin. La première revendique la légitimité de l'appropriation et du prélèvement de nouveaux matériaux, tandis que la critique benjaminienne déplore la disparition de l'originalité artistique et la perte de son authenticité qu'a suscitées la reproduction mécanique. Selon García Canclini, toutefois, les pratiques recyclantes de l'art contemporain n'ont pas à rompre avec la tradition : elles doivent plutôt réutiliser la tradition de manière avisée pour bien montrer que leurs matériaux de base sont des images et des symboles déjà vus et connus.

Cette forme de réutilisation ne vise pas principalement à déguiser, à transformer ou à créer des distorsions avec les matériaux appropriés : elle s'apparente davantage à des procédés de « copiage », d'« imitation » et d'« émulation ». Le recyclage se rapproche ainsi du kitsch (pris au sens d'une incorporation d'éléments de la culture populaire) par la manière ludique avec laquelle il s'intègre dans la vie quotidienne. Le kitsch a souvent été compris comme une imitation peu étoffée ou une forme artistique de mauvais goût. Comme le kitsch, le recyclage est irrévérencieux. On y dénote un goût pour l'iconographique et l'artificiel, un penchant pour les couleurs frappantes, le mélodrame et la surdétermination. En tenant compte des caractéristiques qu'il partage avec le kitsch, on comprend que le recyclage n'est pas délimité par des cadres traditionnels, qu'ils soient historiques ou géographiques. Le nombre croissant d'échanges entre les pays, au-delà des frontières politiques et ethniques, ouvre de nouvelles voies aux renégociations culturelles.

D'ailleurs, García Canclini fait remarquer que le recyclage artistique se prête à des politiques d'interventions sociales, ce que les artistes de l'événement *inSITE* démontrent avec leurs installations.

L'art contemporain, selon García Canclini, est dominé par des stratégies de recyclage culturel, recyclage des cultures populaires, de l'art moderniste, et dans cette logique de l'appropriation, l'art contemporain semble prêt à se recycler soi-même. Ce qui le porte à se demander s'il est possible aujourd'hui de recycler l'idée de l'art? L'idée de l'art, ici, désigne une conception moderniste de l'art caractérisé par l'incessante quête de l'innovation poussée à l'extrême par les mouvements avant-gardistes. Même l'art dit « postmoderne », qui ne s'est pas tout à fait dégagé de l'avant-garde, a cherché lui aussi à nous étonner avec des nouveautés. La différence résiderait dans le fait que les innovations dites « postmodernes » ne chercheraient pas l'originalité à laquelle aspirait l'expérimentation formaliste de l'avant-garde, mais la création d'un effet par un amalgame d'époques et de styles renversant les hiérarchies à l'intérieur desquelles s'est développé l'art avant-gardiste.

Le recyclage pensé en tant que style artistique impliquerait la dissolution des traits progressistes de l'art avant-gardiste, et le caractère « gourmet » du recyclage se manifesterait plutôt à travers des stratégies d'emprunts relatives à toutes les régions du monde, à tous les domaines du réel, créant toutes les combinaisons ludiques possibles, pour produire des « déhiérarchisations » de la haute et de la basse culture. Ainsi conçue, l'idée de recyclage de matériaux existants et hétérogènes s'éloigne des présupposés et de l'horizon d'attente des mouvements avant-gardistes, de l'idée de l'art bourgeois, de l'art du tableau et des pratiques muséales. L'œuvre d'art ne vise plus le statut de monument, elle ne présente plus la grandiloquence de l'original ni son aura. Ce nouveau paradigme amène García Canclini à se demander si l'art contemporain ne serait pas en train d'être assimilé par la vidéo-culture. Les nouvelles pratiques artistiques ne fusionnent-elles pas avec cet autre genre d'expression culturelle qu'est la culture des médias? La vidéo-culture serait-elle devenue une modalité du recyclage de l'art?

Ajoutons que l'art du recyclage propre à notre condition actuelle, et tel qu'expérimenté lors des événements de *inSITE*, annonce une rupture avec les idéaux esthétiques des avant-gardes. Cette rupture esthétique se manifeste par le rejet de paradigmes qui représentaient la création artistique comme l'invention de nouveaux récits ou de nouvelles métaphores, cette nouveauté comprise ici au sens des découvertes et des progrès avant-gardistes. De plus, García Canclini observe dans l'art du recyclage un déplacement du langage de la créativité esthétique et du progrès artistique associé habituellement aux élites cultivées vers le

discours de l'interculturel non pas dans l'art ou dans la littérature, mais dans les médias audiovisuels et informatiques. Dans ce contexte, l'interculturalité prend un poids décisif et politique. Cependant, García Canclini n'offre aucun commentaire sur les secteurs de la société les plus touchés par ce type de pratique artistique; il souligne seulement le déplacement de matériaux (médias) et de « genres » artistiques, la mise en place de nouveaux matériaux provenant des nouvelles technologies communicatives, et de nouvelles formes qui s'ajouteraient à la liste dressée par Walter Benjamin, des formes non envisagées dans son temps. Il est important de remarquer que García Canclini donne une valeur positive à l'interculturalité et à ceux qui la mettent en pratique comme les artistes, certains intellectuels et l'anthropologue lui-même. Or, cette notion d'interculturalité ressemble à bien des égards à l'idée de transculturation dont parlait Angel Rama⁵. Dans les deux cas, il s'agit d'un phénomène qui entraîne et véhicule de nouvelles formes d'expression ainsi que de nouveaux contenus. Mais le lien clé entre les deux s'établit dans la manière dont ils récupèrent les formes de la culture populaire. Chez Rama, la transculturation implique que les artistes et les intellectuels s'approprient des éléments provenant de la culture « dégradée », comme les histoires des mauvais gauchos (par exemple, le théâtre de Podestá en Argentine, ou les histoires orales des métis de la région andine récupérées par l'écriture d'Arguedas), ou encore la réadaptation des mélodrames radiophoniques dans les romans de Puig. Si, d'une part, l'art caractérisé par le recyclage dissout l'esthétique avant-gardiste, il tend d'autre part vers une politisation de l'art, notamment de l'art frontalier qui met en scène un certain type de sujet interculturel. Les œuvres présentées dans le contexte de *inSITE* revendiquaient la signification politique de l'art avant-gardiste. Ainsi, cette idée de l'art oscille entre la rupture avec l'esthétisme de l'œuvre avant-gardiste et l'esthétisme politique. Nous apercevons dans cette conception de l'interculturalité le potentiel contestataire des formes de la culture populaire réinscrites dans l'art de recyclage. Par conséquent, tout comme le projet de Rama, celui de García Canclini vise une réhabilitation de la culture populaire.

Tout au long de mon analyse, je suis passé d'un lieu théorico-méthodologique à un autre pour mieux examiner le rapport entre les notions de frontière, de recyclage et d'hybridité. Connaissant les nombreux débats sur le concept d'hybridité, je ne désire pas m'y attarder, je voudrais plutôt suggérer qu'un manque de cohérence rend ce concept problématique. La notion d'hybridité opère plus exactement en tant que figure, riche en évocations, mais elle ne se laisse pas définir de manière précise. Nous pourrions dire que la notion de recyclage aussi opère de

manière semblable. L'usage du terme hybridité, dans un livre comme *Cultures hybrides*, reste néanmoins préférable à des termes comme métissage, parce qu'il est plus apte à rassembler les divers amalgames interculturels. La notion de métissage pour sa part se limite à décrire des relations interraciales ou bien des syncrétismes, ce qui désigne le plus souvent des fusions religieuses ou des mouvements symboliques traditionnels.

La notion de recyclage, telle que déployée dans l'essai « Gourmets multiculturels : jouer du patrimoine des autres » désigne les nouvelles pratiques artistiques qui se manifestent dans des cadres explicitement interculturels, et qui pour cette raison mettent en scène des processus de transformation identitaire. Par contre, il réserve pour la notion d'hybridité la tâche de décrire des phénomènes plus larges tels que les inter-pénétrations symboliques de processus religieux, sociaux et culturels, comme nous l'avons déjà remarqué.

L'ambivalence terminologique que je tente de souligner ici est aussi présente dans son texte « Latinos ou Américains : Narrations frontalières » présenté à Vancouver, et publié dans *La globalización imaginada*. Ce texte analyse l'image du *Cheval de Troie à deux têtes* par Ramírez Erre, exposée à *inSITE* en 2000. García Canclini ne traite pas cette œuvre en tant que recyclage mais plutôt comme une métaphore de l'hybridité culturelle frontalière. Cela donne l'impression que, dans les travaux de García Canclini, la métaphore de « frontière » est devenue synonyme de recyclage. La symbolisation de l'image du cheval à deux têtes, qui évoque les interactions des gens vivant des deux côtés de la frontière, n'est pas seulement double, elle est selon son affirmation « multiple ». Ce fait se confirme, selon García Canclini, dans la mondialisation des frontières où l'image de la frontière ne se laisse plus réduire à une opposition entre barbarisme et civilisation, développement et surdéveloppement, cosmopolitisme et nationalisme et est vécue aujourd'hui comme « plurivocalité ». Mais cette conception de frontière ne convainc pas tout le monde, et certains critiques ont exprimé des réserves. Ian Angus, par exemple, voit dans la métaphore frontalière qu'évoque le cheval de Troie une figure qui n'arrive pas à défaire les oppositions entre l'unité et la pluralité⁶. Le polycentrisme est devenu, selon Angus, la condition actuelle de l'hégémonie néolibérale. Ainsi, pour lui, le cheval de Ramírez Erre n'est pas de prime abord multidirectionnel, ou polycentrique, il est fondamentalement bidirectionnel. La métaphore des deux têtes ne peut que souligner la dualité de la frontière, ce qui laisse ouvert la question du polycentrisme. Selon Angus, la dualité est inséparable de l'idée de frontière puisqu'il y a de nombreuses frontières, mais chacune est nécessairement la division de deux parties.

La notion de frontière ne réussit jamais à surmonter le binarisme qu'elle engendre et reste ainsi empêtrée dans des structures figées. Elle n'est pas pensée en tant qu'espace politique qui présenterait une alternative au néolibéralisme et qui permettrait de voir la globalisation comme un espace de multiplicités et de dualités. La notion de frontière comporte donc la même faiblesse que l'idée d'hybridité dans la mesure où elle reste incapable de résoudre la tension entre la polarité conceptuelle hybridité/pureté.

Revenant à l'usage que García Canclini a fait des termes « frontière » et l'« hybridité », nous devons conclure qu'ils n'ont pas été développés en tant que concepts complémentaires. Parce qu'il reste ancré dans un binarisme conceptuel, la nature même de l'hybridité lui échappe. Aucune société peut prétendre à une pureté culturelle ou à une tradition qui lui est vraiment propre. Par conséquent, penser le recyclage en termes de « propre » et d'« étranger » réduit l'analyse aux mêmes limitations que frontière et hybridité.

Après cette discussion sur les termes de recyclage, frontière et hybridité, nous revenons à la valeur positive que García Canclini donne au terme « interculturalité » puisqu'elle est censée nous libérer de la compulsion à l'authenticité et à l'originalité. Les interventions artistiques d'*inSITE* paraissent indiquer qu'un des principes de la représentation actuelle s'appuie sur une certaine notion de réalité en tant qu'image déjà formée, que nous réutilisons comme façon de nous approcher du réel. De cette manière, la réalité devient contingente à sa propre représentation. Le paradoxe qui se dégage de la condition actuelle serait donc cette prétention d'opacité du réel dans le contexte d'une réalité bombardée par une obsession du réel.

Une des conséquences que nous pourrions tirer de l'exploration de García Canclini est que le recyclage culturel oscille entre deux fonctions. D'une part, le recyclage annonce la dissolution de l'art; d'autre part, il semble mobiliser l'art, en particulier l'art frontalier, comme une forme d'intervention et renégociation politico-sociale de l'hégémonie. La question initiale et finale indiquerait d'un côté la dissolution de l'esthétique avant-gardiste et de l'autre, la possibilité de renégocier la valeur politique de l'art avant-gardiste.

Notes

1. Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 1999.
2. *Ibid.*, p. 57-58.
3. Tout particulièrement dans son ouvrage *Culturas híbridas : estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Editor Sudamericana, 1992.
4. À ce sujet, voir Abril Trigo, « Shifting Paradigms: From Transculturation to Hybridity: A Theoretical Critique », dans Zilá Bernd et Rita De Grandis (dir.), *Unforseeable Americas: Questioning Cultural Hybridity in the Americas*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, p. 85-111.
5. Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 1982.
6. Ian Angus, « The Néstor García Canclini Exchange », *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, vol. 23, n° 46, 1998, p. 109-116.

This page intentionally left blank

DEUXIÈME PARTIE

RECYCLAGE ET HISTOIRE

Présentation

Ce groupe de textes met l'accent sur un autre contexte conceptuel auquel la problématique du recyclage culturel est reliée et donne accès : mémoire et histoire. En même temps il soulève une question à implication éthique : quelle attitude adopter à l'égard du passé? À première vue, ce ne semblent pas en soi être des enjeux qui conjugueraient recyclage avec esthétique.

Régine Robin distingue schématiquement trois attitudes que nous pouvons adopter dans notre traitement du passé : le fixer en nous laissant imposer la nécessité obsessionnelle de le rejouer tel quel et toujours à nouveau, en redisant les matériaux selon une logique combinatoire qui les viderait de leur contenu historique et le « lessiver » pour nous en débarrasser. On reconnaît facilement dans la seconde attitude une application du concept-figure de recyclage : les matériaux du passé y sont traités comme une ressource disponible pour être réinsérés, tels quels, dans de nouvelles pratiques et productions culturelles. Mais, en réalité, l'opération recyclante a aussi cours dans les deux autres attitudes qui activent des aspects coprésents dans le sémantisme de la figure. La première attitude va de pair avec la persistance inchangée des matériaux, la poussant jusqu'à certaines formes de fétichisme à l'égard des rémanences matérielles du passé. Dans la troisième attitude, c'est le pôle négatif de la figure qui est activé – détruire, faire disparaître, effacer – jusqu'à une limite où les restes d'un passé gênant qui pénètre dans le présent sont soit matériellement liquidés, soit enfouis dans un oubli orchestré.

Par la suite, elle évoque trois figures anthropomorphes qui nous donnent à penser des relations plus complexes et – comme dira Esther Cohen – plus actives et plus inquiètes avec le passé : le chiffonnier baudelairien, le collectionneur benjaminien et le spectre derridien (que Derrida développe à partir de Shakespeare). Ces figures captent et articulent nos interactions avec le passé de manière à y inclure non seulement divers types de reprise dont le recyclage, mais aussi des objets et matériaux qui médiatisent notre relation au passé, ce qui est surtout le cas pour les deux premières figures.

Cohen abonde dans le sens de Robin en mettant cependant l'accent sur la notion de mémoire et en insistant sur les connotations négatives de « recyclage ». Dans ce sens, tout traitement recyclant du passé serait de nature amnésique et mènerait à une perte de mémoire. Et au pire, à une déshistoricisation de la société. « Mon siècle » de Grass est appelé comme témoin pour illustrer cette espèce de mise à plat du passé dans une temporalité monodimensionnelle qui est celle du présent. En contraste, l'aboutissement de la marche des Indiens vers le Zócalo de Mexico est cité comme une activation de la mémoire qui a un impact critique sur le présent.

Barck revient à son tour sur une voie de réflexion ouverte par Robin : notre relation au passé est toujours médiatisée par les matérialités concrètes de notre environnement culturel. Elle se joue donc dans notre manipulation de ces matérialités. En s'engageant dans cette voie, il rencontre nécessairement la problématique esthétique au sens le plus large du terme : quel maniement accorder aux matériaux du passé, plus exactement à ceux qui véhiculent pour nous du passé, afin d'éviter que ce maniement ne soit réducteur en ne nous procurant que le plaisir de leur surface matérielle? Il s'agirait d'instaurer une pratique esthétique recyclante qui impliquerait un entendement des faits historiques et participerait par là du travail de l'histoire.

Comme chez Robin, ses exemples sont d'abord prélevés au chantier Berlin, ce qui confirme d'ailleurs le besoin d'une localisation concrète des enjeux culturels, qui découle déjà de la première série de textes où il était question de la frontière entre le Mexique et les États-Unis, et que confirme aussi Cohen en transposant la problématique de la ville de Berlin à celle de Mexico, avec des enjeux historico-politiques très différents. Berlin, ville palimpseste où se sont frottées localement les deux grandes puissances de la guerre froide, offre un grand nombre d'exemples concrets où la mémoire se traduit en des projets esthétiques incluant diverses formes de recyclage. Berlin renvoie aussi à des artistes comme Syberberg, Grass, Brecht et Müller qui ont tous élaboré des pratiques artistiques recyclantes, articulant de la sorte le champ conceptuel d'histoire et mémoire avec celui d'esthétique et recyclage.

Peut-on recycler le passé?

Régine Robin, Montréal

Si j'ai choisi le terme de « recyclage », c'est par hommage à une équipe de recherche, de laquelle je ne faisais pas partie, mais que j'ai côtoyée çà et là et qui fut très stimulante ces dernières années. Comme je poursuivais mes réflexions sur les aléas de la « mémoire collective », nos chemins se sont souvent croisés. Je ne tiens pas aux connotations portées par la notion de « recyclage » en ces temps écologiques. J'entendrais par là, au sens le plus large, les modalités sous lesquelles le passé vient nous visiter, comment on l'instrumentalise, le met en ordre causal ou comment il échappe.

Pour commencer, trois positions emblématiques : le ressassement obsessionnel de la fixité mémorielle, le recyclage citationnel combinatoire de la post-histoire et le lessivage généralisé, la disparition volontaires des traces.

Dans un très beau récit¹, Ismaïl Kadaré met en scène des aèdes, poètes officiels, organiques, des Serbes et Albanais des Balkans au moment de la bataille des Merles de juin 1389. Les peuples de la région avaient l'habitude de se quereller, voire de s'entretuer. Dans chacun des camps, les aèdes chantaient des poèmes dont ils ne pouvaient changer la moindre virgule :

Entre-temps, chacun dans sa langue, les rhapsodes avaient à composer leurs chants. Ils ressemblaient à ceux des temps les plus reculés et les paroles mêmes en étaient fort proches. Les vieillards serbes chantaient : « Ah, comme les Albanais fourbissent contre nous leurs armes! » et, de même façon, les aèdes d'Albanie prévenaient : « Levez-vous, Albanais, les Slaves partent contre nous à l'attaque²! ».

Et puis, les uns et les autres se font battre par les Turcs. Ils s'enfuient vers le nord, sont reçus dans les châteaux de la chrétienté, et lorsqu'on leur demande de raconter ce qu'ils ont vécu, ils ne savent pas faire autre chose que de réciter leurs chants obsolètes. Une châtelaine leur demande un soir d'abandonner leurs chants et de parler. Ils s'aperçoivent alors qu'ils sont parfaitement capables de dire autre chose, mais cette liberté soudaine leur fait peur.

La vieille dame avait le sentiment que quelque chose manquait à leurs récits.

– Pourriez-vous chanter ce que vous venez de nous raconter? interrogea-t-elle.

Ces mots les démontèrent comme s'ils leur étaient tombés dessus. Mais, s'étant ressaisis, chacun à son tour, dans sa langue, et pour finir en latin, ils répondirent non.

– Et pourquoi donc? demanda-t-elle avec douceur. Pourquoi n'essayez-vous pas?

– Non, *Domina magna!* Nous ne pouvons en aucune manière. Nous sommes des rhapsodes militaires...

Elle hocha la tête, puis, avec insistance, les suppliant presque, elle réitéra sa demande. Les Balkaniques se rembrunirent. Leurs visages se couvrirent de sueur comme sous l'effet de quelque supplice. Les paroles qu'ils prononçaient paraissaient tout aussi tourmentées, comme proférées dans un cauchemar : ils étaient des rhapsodes de guerre... Ils étaient certes pleins de fougue et de haine, mais d'autres ingrédients leur manquaient... Ils n'avaient pas les moules nécessaires... Au demeurant, ils devaient consulter les anciens... Interroger aussi les morts... Attendre qu'ils apparaissent en rêve pour les consulter... Non, ils ne pouvaient décidément pas... Non^{3!}

Un siècle plus tard, des aèdes des deux camps reprenaient leurs chants : « Serbes, aux armes, l'Albanais nous enlève le Kosovo... Et l'autre d'enchaîner [...] : Albanais, aux armes, le Slave nous ravit le Kosovo^{4!} »

On aura reconnu la position fixiste, celle-là même qui fait tant de mal aujourd'hui, l'extrême fidélité mémorielle, un passé représenté, fixé à un moment donné du temps, immémorial, éternellement convoqué, mobilisateur, instrumentalisé, à tout moment.

Une étrange installation s'étend sur la Place du Château, au centre de Berlin. Il s'agit d'un alignement de 104 machines à laver le linge. Les auteurs de cette installation sont Filomeno Fusco, concepteur de mode, et le sculpteur Victor Kégli. Du 2 septembre 2000, date de la victoire de Sedan en 1870, la première unité allemande, jusqu'au 3 octobre, fête nationale qui commémore la réunification de 1990, les Berlinoises étaient invités à venir laver leur linge sale en public tous les samedis. Lavage et lessive étaient fournis gratuitement. Des cordes à linge dessinaient les arcades de l'ancien château des Hohenzollern. « Les monuments habituels sont des endroits morts. Les gens se plantent devant, ils regardent et c'est tout, explique Filomeno Fusco... Nous avons créé un monument où les gens sont actifs; ils lavent, se rencontrent, discutent⁵ ».

Cette installation se trouve sous les fenêtres mêmes du bureau provisoire du chancelier Schröder qui a pris possession de l'ancien bâtiment du Conseil d'État de la RDA.

Beaucoup de passants, de flâneurs viennent s'y exprimer, pour le plaisir de la polémique, pour participer ou pour laver leur linge.

Des Allemands de l'Est profitent de l'action pour vider leur fiel : « Effectivement, toute notre histoire est lessivée, rincée, essorée. Depuis 10 ans, on ne fait que démolir et effacer les traces de l'ancienne RDA, pour faire, comme si elle n'avait jamais existé ». D'autres viennent encore pour le plaisir de polémiquer avec ceux qui s'indignent de ce pied de nez, en un lieu aussi chargé d'histoire : « Aucun respect pour l'honneur national! Vous ne savez que salir l'Allemagne! » grondent-ils⁶.

Ces 104 machines à l'alignement parfait ne sont pas sans évoquer le futur mémorial en hommage aux victimes de l'Holocauste qui sera constitué d'un vaste champ de stèles. Victor Kégli et Filomeno Fusco soulignent pourtant les différences entre le projet conçu par Peter Eisenman et le leur.

Cette place se prête bien à montrer comment l'Allemagne ne cesse de lessiver son histoire, explique Fusco. Au XIX^e siècle, il y avait ici un établissement de bains, qui fut démoli pour ériger le monument à Guillaume I^{er}. En 1949, la RDA l'a enlevé pour mettre à la place un monument antifasciste, qui n'a finalement jamais été réalisé ici. La place est restée vide⁷...

« Pour les jours commémoratifs, c'est pareil, reprend Victor Kégli. Plus personne ne se souvient aujourd'hui du 2 septembre comme jour férié de l'Empire. Ni même du 17 juin, qui était le jour férié de la RFA pour commémorer le soulèvement de 1953 en RDA. Chaque époque choisit ses dates et meule l'histoire⁸ ».

Ces 104 machines seront vendues aux enchères le 3 octobre, jour du dixième anniversaire de la réunification qui sera célébrée en grande pompe à Dresde. Machines à laver le linge de l'histoire, jamais métaphore ne fut plus appropriée! C'est sur cette place que les Hohenzollern avaient fait édifier leur château. Depuis le début du XVIII^e siècle, pas un événement important ne se produit sans qu'il soit associé à ce château, de Napoléon aux manifestants de 1848, et aux révolutionnaires de 1918-1919. C'est de ce château, du balcon qui fait face au Lustgarten, que, le 9 novembre 1918, Karl Liebknecht proclame la naissance de la « libre République socialiste d'Allemagne ». Les révolutionnaires prennent le château d'assaut, mais Friedrich Ebert, qui a pris le pouvoir après l'abdication de Guillaume II, fait appel à la troupe... Le château est gravement endommagé par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale, en 1944, plus encore en février 1945, puis par les combats de rues qui préludent à la chute de Berlin.

Le château, situé dans la zone soviétique qui devient la RDA le 7 octobre 1949, sera déclaré impossible à restaurer et des discussions s'engagent alors pour savoir ce qu'il faut en faire. Malgré de nombreuses protestations, il sera démoli entre le 7 septembre et le 30 décembre 1950 (seul le portail nord avec le balcon de Liebknecht sera sauvé). Puis, l'espace considérable ainsi libéré reste vide pendant 20 ans. Avant la construction du Palais de la république qui devait prendre la place du château, la RDA fit édifier, au sud, le Conseil d'État (celui-là même que Schröder utilise provisoirement aujourd'hui) intégrant le fameux portail et le balcon de Liebknecht ainsi recyclé.

C'est sous Erich Honecker que l'architecte Heinz Graffunder commence la construction du Palais de la république, à l'emplacement de l'ancien château. Grand rectangle de marbre et de verre teinté aux reflets de bronze, il représente une version très particulière du modernisme. Il abritait, outre la Chambre du peuple, des salles de théâtre et de réunion, des restaurants, presque un millier de salles. Un grand bal marqua son inauguration, le 23 avril 1976. Le Palais de la république a fini par faire partie de la vie quotidienne des Berlinoises de l'Est. Le parler populaire l'appelait le « *Palazzo di Prozzo* » de l'allemand *Protzen*, faire le « frimeur ». On l'appelait encore « *Erichs Lampenladen* », le magasin des lampes de Honecker, parce qu'il était illuminé.

Avec les événements de 1989-1990, son sort est scellé après que la Chambre du peuple y eut voté, le 23 août 1990, le principe et les modalités de la réunification. Moins d'un mois plus tard, on découvrit que de l'amiante avait été utilisée dans sa construction, découverte providentielle qui permit immédiatement de le mettre sous palissade afin de le désamianter. Une commission interministérielle est chargée en 1991 de son sort. Lorsqu'elle tranche en 1993 en faveur de sa destruction, une violente polémique s'engage qui met aux prises les tenants de la restauration par désamiantage du palais, ceux qui veulent reconstruire le château à l'identique, et les partisans de la démolition du palais pour édifier, à sa place, un bâtiment d'aujourd'hui qui serait affecté à des activités culturelles. En juin 1993, les partisans de la reconstruction du château commandent une toile gigantesque à des artistes d'un atelier parisien, un décor de théâtre représentant les façades ouest, nord et sud du château, et qui, grâce à des échafaudages, épousent les contours du Palais, le faisant disparaître, et faisant à sa place surgir l'ancien château dans un simulacre parfait. Grand succès de curiosité!

Mais c'est un architecte berlinois, Bernd Niebuhr qui se voit confier un nouveau projet qui, loin de ce passé irrémédiablement contaminé, s'inscrirait enfin dans le contexte d'une nouvelle époque. Rien n'est joué cependant. La polémique continue. Le chansonnier Peter Ensikat faisait

remarquer ironiquement que lorsque la RDA aura été bannie suffisamment longtemps, on pourra toujours recommencer l'opération : « Alors rien ne nous empêchera d'enduire le Château de nouvelles couches d'amiante afin de le détruire, et de reconstruire un Palais de la république désormais assaini par le temps⁹ ». Berlin est cette ville palimpseste où le passé affleure, mais où il est fortement « lessivé ». Mon dernier livre est tout entier consacré à ce problème¹⁰.

Troisième exemple, enfin, un passé déjà là, à disposition, mais dont nous n'aurions plus qu'à recombinaison les fragments. Dans *La société sans joie*¹¹, Hans Jürgen Syberberg écrit :

À présent le monde est partagé, alloué à l'histoire et aux traditions de la civilisation, sources de nos œuvres. De gigantesques dépôts de moellons des civilisations anciennes dont on tire les citations formant les strates de nouvelles civilisations. Tout ce que nous montrons et donnons à entendre a déjà été utilisé, abordé, seule la réorganisation des systèmes et des moellons apporte la nouveauté, si elle réussit. Le Nouveau est bâti à partir de l'Ancien, c'est là notre destin, notre chance et la joie nouvelle qui réclame son éternité, comme autrefois. Les mythologies de l'Ulysse errant d'aujourd'hui sont édifiées à partir des citations de notre science historique et l'angoisse dont on a fait le récit à la Pénélope d'aujourd'hui agite sa menace chaotique à l'horizon des paysages intérieurs où nous pressentons la fin à venir de toute histoire¹²...

L'hétérogénéité temporelle et l'anachronisme

Contre le ressassement, le réemploi de l'ancien et le lessivage, les historiens maintiennent, en dépit de toutes les critiques, les liens de factualité, de chronologie, de périodisation et de consonance euchronique, au sens où la pensée, le discours social, les productions symboliques de la littérature et de l'art sont filles de leur temps.

On se souvient que c'est Lucien Febvre dans son *François Rabelais* qui fit de l'anachronisme le péché numéro un de l'histoire¹³. On ne peut pas faire de Rabelais, nous dit-il, un incroyant camouflé. Cela reviendrait à rendre contemporaine de Rabelais une idée qui n'est pas de son temps. Pour Lucien Febvre, cette question n'en est pas une. Le problème n'est pas de savoir ce qui a été effectivement ni de connaître les pensées intimes de Rabelais, mais de se poser la question des conditions de possibilité ou d'impossibilité de l'athéisme au XVI^e siècle. Tout est enveloppé par la religion à l'époque, tout est soumis à la chrétienté, au catholicisme en l'occurrence. Aussi bien la vie privée que la vie professionnelle, les pensées publiques comme les pensées intimes, tout est gouverné par le religieux. L'appartenance à un temps conditionne pour les mortels le fait même d'exister. Il y a bien des précurseurs, nous

dit Lucien Febvre, mais il faut, pour des personnalités d'exception, s'appuyer sur un levier. Impossible pour Rabelais de trouver un tel levier : ni dans les sciences de son temps ni dans la pensée critique. Marc Bloch ne dira pas autre chose : « Les hommes ressemblent plus à leur temps qu'à leurs parents. » Dans tous les cas, ce qui est à proscrire dans une conception scientifique de l'histoire, c'est l'anachronisme. Jacques Rancière, qui fit une magistrale critique de cette conception de l'histoire¹⁴, nous rappelle que tout travail sur l'historicité a affaire à une hétérogénéité temporelle, à un frottement de temporalités diverses, inactuelles les unes aux autres, à un grincement, télescopage des temps. Dans *La nuit des prolétaires*, Jacques Rancière montre que les ouvriers de la première moitié du XIX^e siècle s'affirment comme prolétaires, dans la mesure où ils ont conscience d'une déconnexion du temps du jour où ils travaillent et du temps de la nuit où ils font tout autre chose que ce qu'on attend d'eux : réparer leur force de travail, ou à la limite compléter, s'organiser, ce qui aurait rassuré la préfecture de police qui les aurait fichés. Rien de tel, ils sont terriblement inactuels. Ils passent leur temps à écrire en alexandrins réguliers des tragédies grecques. Ce qui fait dire à J. Rancière :

Il n'y a pas d'anachronisme, mais des modes de connexion que nous pouvons appeler positivement des anachronies : des événements, des notions, des significations qui prennent le temps à rebours, qui font circuler du sens d'une manière qui échappe à toute contemporanéité, à toute identité du temps avec « lui-même ». Une anachronie, c'est un mot, un événement, une séquence signifiante sortis de « leur » temps, doués du même coup de la capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d'assurer le saut ou la connexion d'une ligne de temporalité à une autre. Et c'est par ces aiguillages, ces sauts et ces connexions qu'existe un pouvoir de « faire » l'histoire¹⁵...

Sur le plan esthétique, le récent ouvrage de Georges Didi-Huberman reprend cette discussion avec virulence en faisant l'éloge de l'anachronisme¹⁶.

Je voudrais, pour illustrer ces frottements temporels qu'Ernst Bloch avait si bien pensés en termes de non contemporanéité, mettre en avant quelques figures où l'histoire pourrait puiser ses métaphores et construire éventuellement ses concepts.

Le chiffonnier, le collectionneur ou l'accumulateur, le fantôme

Le chiffonnier, comme on le sait, est une figure récurrente du XIX^e siècle. Benjamin l'emprunte à Baudelaire :

Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse comme un avare un trésor, les ordures, qui, remâchées par la divinité de l'industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance¹⁷.

Et, à propos des *Employés* de Siegfried Kracauer, Benjamin d'ajouter :

Ainsi, nous voyons un chiffonnier qui, tôt, à l'aube, ramasse avec son bâton les débris de discours et les lambeaux de langage, et les jette dans sa charrette, bougon, obstiné, et un peu ivre, non sans avoir laissé, railleur, voler dans le vent du matin l'un ou l'autre de ces haillons délavés tels que « humanité », « intériorité », « contemplation ». Un chiffonnier, tôt, dans l'aurore du jour de la révolution¹⁸.

Notre chiffonnier fouille dans les poubelles de l'histoire, ramasse des détritrus, des déchets. Que va-t-il en faire? Les revendre dépareillés? Sa quête est de hasard, il en laisse échapper, à demi ivre. Haillons de mots ou de choses, il ne pourra pas en constituer un tout cohérent, d'un seul temps. Dans une de ses chroniques d'*Enfance berlinoise*, « La boîte à ouvrage », Walter Benjamin raconte comment, alors que sa mère lui donne un carton à broder (révolté contre la couture, les broderies de sa mère et tout ce qu'il ne comprend pas), il va regarder aussi de l'autre côté du carton : « Et tandis que le papier cédait avec un léger craquement la voie à l'aiguille, je cédaï de temps à autre à la tentation de comparer amoureusement l'entrelacs du revers qui, à chaque point qui me rapprochait du but, devenait de plus en plus embrouillé¹⁹ ».

Ce pourrait être la meilleure description de ce que le chiffonnier va opérer : plus on a le sentiment de se rapprocher du but, et plus cela devient embrouillé dès lors qu'on accepte de comparer les entrelacs du revers. Il ne s'agit pas simplement de recombinaison des fragments épars, mais de discerner dans des assemblages inédits quelque chose des voix oubliées.

Seconde figure, celle du collectionneur, mieux, de l'accumulateur, de celui qui dispose et déménage sa bibliothèque et, par associations, ressuscite de grands pans de son passé personnel comme d'autres des pans de passés collectifs hétérogènes. On se souvient de l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg, de ces panneaux où devaient figurer non seulement la mémoire culturelle de l'humanité, mais les traces, empreintes, survivances, gestuelles, pathos qu'une époque pouvait avoir sur une autre, la façon spécifique qu'une époque avait d'être non

contemporaine de son temps. On pourrait aussi convoquer ici l'*Atlas* de Gerhard Richter, panneaux de photographies sans punctum. Je reprends à Roland Barthes ces deux notions qui ne sont pas sans intérêt pour mon propos. Dans la photographie, en effet, Barthes reconnaît d'abord des marques informatives, éléments de savoir que je reconnais dès lors que je partage la même culture que le photographe, ou que je peux reconnaître dès lors que j'ai acquis le savoir nécessaire pour décrypter la photo. Le *studium* informe, représente, fait signifier. Il travaille sur un sens déjà là, déjà dit, déjà représenté. À ce *studium* « unaire²⁰ », Barthes oppose dans la photo le punctum, excès de sens, détail qui mobilise l'affect, choc, surprise, contingence dont le sens échappe, car il ne peut d'emblée se classer, se ranger dans une catégorie conceptuelle préalable. Au punctum correspond le biographème. Non pas la linéarité apparente d'un trajet mais des détails, des inflexions, une vie trouée, irruption de signifiants tels « le manchon blanc de Sade, les pots de fleurs de Fourier, les yeux espagnols d'Ignace²¹ »?

Le *studium*. C'est ce qui fait qu'une photo et ce qu'elle relate ou montre, donne à voir, est bien de son temps. Le punctum, c'est ce qui la fait échapper à ce temps et la situe dans des temporalités complexes, carrefours. Chez Richter, la plupart des photographies se veulent sans punctum sauf, précisément, les panneaux qui ont trait à l'histoire : Hitler, les camps. Quelque chose se met alors en travers du « bien de son époque ».

Troisième figure, pour aller vite, le spectre, le fantomal, le revenant, connotant les retours de refoulé, les squelettes dans les placards de l'histoire mais aussi, toutes les bifurcations, les voies non empruntées par l'histoire, les vaincus, les solutions abandonnées, les utopies étouffées.

Prenant appui sur le très beau livre de Jacques Derrida, *Spectres de Marx*²², Emmanuel Terray écrit les remarques suivantes :

Dans son livre sur *Les Spectres de Marx*, Jacques Derrida s'est fait l'avocat de ces êtres que les Anciens appelaient des ombres et qui ne sont rien d'autres que les morts tels qu'ils survivent « en esprit » au milieu de nous. Il a souligné la nécessité d'accepter leur intrusion et l'urgence d'ouvrir le dialogue avec eux, afin d'échapper à l'emprise étouffante de la « présence pleine²³ ».

Le spectral, ici, est l'espace tiers qui va permettre de transmettre une part de l'héritage, la transmission, le passé ouvert dans ce qu'il a encore à nous dire et dans ce que nous avons encore à lui dire. Le travail de l'absence contre la présence pleine, l'inscription de la perte et de la ruine, la trace de la perte contre la mémoire saturée.

Ces discontinuités temporelles, ces télescopages passent par des éclairs, des fulgurances, des rencontres inopinées, de l'imprévu. Lisons à nouveau W. Benjamin :

L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. Il s'appuie bien plutôt sur le vers de Dante qui dit : c'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle²⁴.

Il y a, au-delà de cette hétérogénéité, les piétinements du même ou de l'autre non reconnu. Dans *Le 18 brumaire de Louis Napoléon Bonaparte*, Karl Marx écrit :

Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde comme farce. Caussidière pour Danton, Louis Blanc pour Robespierre, la Montagne de 1848 à 1851 pour la Montagne de 1793 à 1795, le neveu pour l'oncle²⁵.

Histoire théâtrale, dramatique qui n'arrive pas à habiter son temps, histoire anachronique. L'histoire n'avance ou ne recule que masquée, l'événement ne renvoie pas qu'à lui-même. Il y a de la répétition en histoire, à laquelle autrefois P. L. Assoun avait consacré un beau livre²⁶, tentant comme nous le faisons tous, à l'époque (mais nous ne doutions de rien, il est vrai), d'articuler la notion de « répétition » chez Freud, de retour du refoulé, et la répétition chez Marx. Répétition, imitation, singerie, dont les unes sont sérieuses et les autres, grotesques :

C'est ainsi que Luther prit le masque de l'apôtre Paul, que la Révolution de 1789 à 1794 se drapa successivement dans le costume de la République romaine, puis dans celui de l'Empire romain... et qu'à une autre étape de développement, un siècle plus tôt, Cromwell et le peuple anglais avaient emprunté à l'Ancien Testament le langage, les passions et les illusions nécessaires à leur révolution bourgeoise²⁷.

Il faut donc qu'une classe aille chercher dans un passé lointain une figure universelle légitimante, qu'elle imposera aux autres dans les masques de l'intérêt général. Il s'agit d'une suite de spectres. « Un spectre hante l'Europe : le spectre du communisme²⁸ ». L'événement au croisement d'un passé qui ne fut jamais présent et d'un avenir encore insu n'est vécu que dans et par ses masques. Ces régressions, comme on

le sait, accouchent du neuf, car elles ne sont jamais un retour au même. Elles copient en vue de produire un original non pour le recopier²⁹ :

C'est pourquoi, tout retour au même (commémoration, conservation, restauration) est toujours doublé par son ombre qu'il aura dû laisser derrière lui ou hors de lui pour rejoindre ce qui est devant lui, comme si ce qui avait été laissé en arrière ne cessait de tirer par la manche ce ou celui qui court devant lui en le condamnant à retarder à jamais³⁰.

De là vient la farce, le comique d'un Louis Napoléon Bonaparte, un héros d'opérette, même s'il s'apprête à prendre le pouvoir. Le texte de Marx procède par tableaux, personnages typiques, figurants représentant des classes sociales et de leurs intérêts. Il s'agit de mimer son adversaire pour avoir prise sur lui, de le parodier.

À la fin de sa vie, Blanqui écrit dans son cachot un texte, *L'Éternité par les astres*, paru d'abord dans la *Revue scientifique*. Il y expose sa vision de la répétition et de l'éternel retour. Il y a sur terre un nombre fini de corps simples qui donnent, combinés, un certain nombre de combinaisons, mais cela ne peut aller à l'infini, d'où le retour de combinaisons déjà là et de situations. D'où une vision en apparence désespérée du devenir : « Toujours et partout, dans le camp terrestre, le même drame, le même décor, sur la même scène étroite, une humanité bruyante, infatuée de sa grandeur, se croyant l'univers et vivant dans sa prison, comme dans une immensité, pour sombrer bientôt avec le globe qui a porté dans le plus profond dédain le fardeau de son orgueil³¹ ». Le monde n'a d'autre rationalité que la pure contingence. D'où la vertu du « coup de main » qui peut toujours par sa déchirure même interrompre le cours du même. C'est pourquoi tout est toujours à recommencer, mais potentiellement il suffirait de saisir le *Kairos* pour gagner. Rien de tel chez Marx, où la répétition fait œuvre de matérialité historique nouvelle, tout en étant déterminée.

Dans cette quête de l'hétérogène et du non-contemporain au sens de Ernst Bloch, de ce qui grince dans l'affleurement de l'événement, l'intempestivité nietzschéenne. Penser à rebours de son temps, avec les ombres cachées dans les plis du temps, se faire le contemporain des Grecs, mais ne fréquenter les Grecs qui n'étaient pas eux-mêmes de leur temps, convoquer un passé qui ne fut jamais présent, un temps inédit. Pour cela, avoir recours à des formes inédites. Là encore, il s'agit de penser l'hétérogénéité du temps et des retours, car il y a retour et retour. Nietzsche récuse l'histoire antiquaire, celle qui cherche des vraies filiations, des continuités, des héritages vrais dans le passé, bref, toute problématique de l'identité. « Seule une pensée qui s'identifie à son temps a besoin d'identité³² ». L'autre retour est celui qui n'est pas

advenu, d'un temps déstabilisé dans la figure de l'intempestif. Comme le dit Françoise Proust :

Le présent est en fait quiconque n'est jamais à temps. Le passé vient trop tard (son heure est passée) et l'avenir trop tôt (il n'est pas encore temps), à moins que ce ne soit l'inverse : le passé vient toujours trop tôt (le temps, la génération, n'est pas encore arrivé qui entendra et reprendra l'héritage) et l'avenir, lui, vient toujours trop tard (on le connaissait déjà sous d'autres versions). Le présent n'est donc jamais actuel et ne saurait venir à l'heure, soit qu'il ait un air de « déjà-vu » (de revenant ou de figurant), soit qu'il soit du « jamais vu » et qu'il ne soit pas reconnaissable comme tel³³...

Retours, répétitions, parodies, imitations, illusions, sous formes de fantômes et de spectres, il y a du retour du refoulé dans l'événement, de la hantologie, comme le souligne Derrida. Dis-moi les squelettes que tu caches dans les placards de l'histoire, je te dirais à quel type d'événement tu dois t'attendre.

Ces piétinements, ces hétérogénéités, ces retours du même, ce non encore advenu qui montre le bout de l'oreille sans être reconnu, ces éclairs fulgurants où un événement du passé fulgure, exigent des formes nouvelles d'écriture, d'expositions, d'installations, de dispositifs inédits. Avant la microhistoire, Siegfried Kracauer, dans sa réflexion sur l'histoire, son dernier livre posthume³⁴, pose le problème du changement d'échelle qu'il appelle dans le traitement et l'écriture de l'histoire. Variation d'échelle qui agit à la façon de *Blow-up*, le film d'Antonioni de 1966. Dans ce film, le personnage principal, un photographe, se promène dans un parc, observe de loin un couple et le photographie. Le couple est surpris, la femme met un acharnement suspect à récupérer les négatifs, ce qui attire l'attention du photographe. En regardant à la loupe son premier tirage, le photographe s'arrête sur un détail dissonant, le regard de la femme, qui ne cadre pas avec l'allure générale de l'ensemble. Le photographe fait de nouveaux agrandissements et découvre une autre série, de nouveaux documents, de nouveaux dispositifs qui montrent que le couple est menacé par une troisième personne armée. L'observation à la loupe de cette seconde série amène le photographe à faire de nouveaux agrandissements, qui donnent naissance à une nouvelle histoire, celle d'un meurtre déjà commis. Le changement d'échelle force à de nouveaux agencements. C'est ce que demande Kracauer dans ses réflexions sur l'histoire : un nouveau régime d'historicité, qui ne ferait pas l'économie de l'hétérogénéité de l'univers historique. Microhistoire, détail singulier qui fait écho aux miniatures urbaines qu'avait si bien inauguré Kracauer dans sa rubrique du *Frankfurter Zeitung* dans les années 1920.

Forme nouvelle, les *Passages* de Walter Benjamin :

Ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets. La théorie de cet art est en corrélation très étroite avec celle du montage.[...] La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant³⁵.

Refus de la synthèse, à la manière des historiens, mise en avant de documents singuliers, promotion du minuscule, du détail signifiant. Les déchets et rebuts seront par le montage de l'auteur rendus à leur lisibilité sans une construction synthétique causale. Ce montage permet de penser l'hétérogénéité temporelle dans son frottement, ses strates mêmes, sa polyrythmie. Montage surréaliste, comme l'écrivait Ernst Bloch à propos de W. Benjamin, recherche d'un inconscient de l'époque. Adorno qualifiait ce montage d'esthétique et y voyait une limitation, une aporie; Benjamin et Kracauer, au contraire, y voient une des conditions des nouvelles écritures.

Nouvelle esthétique en même temps que nouvelle conception de l'écriture? Nouveau régime de l'historicité que l'histoire, soumise ou non au *Linguistic Turn* et ayant oublié ces leçons vertigineuses d'un Bloch, d'un Benjamin, d'un Kracauer, aurait le plus grand besoin de méditer aujourd'hui.

Notes

1. Ismaïl Kadaré, *Trois chants funèbres pour le Kosovo*, Paris, Fayard, 1998.
2. Ismaïl Kadaré, *op. cit.*, p. 25.
3. Ismaïl Kadaré, *op. cit.*, p. 100-101.
4. Ismaïl Kadaré, *op. cit.*, p. 110.
5. Extraits du journal *Libération* du samedi 9 et dimanche 10 septembre 2000, par Lorraine Millot, p. 39, sous le titre : « Arts. Les Allemands invités à laver leur linge sale en public ». L'article porte comme sous-titre : « Décrassage historique à Berlin. »
6. Lorraine Millot, *op. cit.*
7. Lorraine Millot, *op. cit.*
8. Lorraine Millot, *op. cit.*
9. Peter Ensikat, cité par Emmanuel Terray, *Ombres berlinoises : Voyage dans une autre Allemagne*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 119.
10. Régine Robin, *Berlin chantiers : Essais sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001.

11. Hans Jürgen Syberberg, *La société sans joie*, (1981), Paris, Christian Bourgois, 1982.
12. Hans Jürgen Syberberg, *op. cit.*, p. 84-85.
13. Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle : François Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1968.
14. Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, 1996, n° 6, p. 53-68.
15. Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 67-68.
16. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000.
17. Baudelaire, cité par Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, op. cit.*, p. 1145. Dans Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979, p. 279, note 51.
18. Walter Benjamin : « Un marginal sort de l'ombre. À propos des Employés de Siegfried Kracauer » (texte de 1930) dans Walter Benjamin, *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, p. 179-188.
19. Walter Benjamin, *Sens unique. Précédé de : Une enfance berlinoise*, Paris, Maurice Nadeau, 1978, p. 114.
20. Roland Barthes, *La chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma Gallimard/Seuil, 1980.
21. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 14.
22. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
23. Emmanuel Terray, *Ombres berlinoises : Voyage dans une autre Allemagne*, Paris, Odile Jacob, 1996.
24. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », cité par Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 116.
25. Karl Marx, *Le 18 brumaire de Louis Napoléon Bonaparte*, Paris, Éditions sociales, 1969, p. 15.
26. Paul-Laurent Assoun, *Marx et la répétition historique*, Paris, PUF, 1978.
27. Karl Marx, *op. cit.*, p. 15-17.
28. Karl Marx, *Le manifeste du Parti communiste. Avant-propos*, Paris, Christian Bourgois, 1965, p. 19.
29. Voir les très belles pages de Françoise Proust, *De la résistance*, Paris, Cerf, 1997, dont ces pages s'inspirent largement.
30. Françoise Proust, *De la résistance, op. cit.*, p. 95.
31. Cité par Paul-Laurent Assoun, *op. cit.*, p. 215.
32. Françoise Proust, *op. cit.*, p. 104.
33. Françoise Proust, *op. cit.*, p. 113-114.
34. Siegfried Kracauer, *History : The Last Thing Before the Last* (1969), Princeton, Markus Wiener Publishers, 1995.
35. Walter Benjamin, cité par Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, op. cit.*, p. 121.

This page intentionally left blank

Berlin : un site sans mémoire

Esther Cohen, Mexico

L'architecte Renzo Piano, chargé du projet de reconstruction de la Potsdamer Platz à Berlin, écrit :

Berlin est une ville de vides : ceux de l'eau, ceux des parcs et ceux des grandes places. Cet espace-là, ce vide-là, l'éther, constitue un maquis d'ondes magnétiques et de messages indéchiffrables, de désirs sans réponses, de cris qu'on n'écoute pas. Et ce sentiment de vide fut la première sensation forte qui nous venait en regardant la Potsdamer Platz avant les travaux : un grand vide, un centre historique sans traces, un lieu de mémoire sans signes tangibles. Il n'y a que quelques murs noircis, des arbres non entretenus et beaucoup, beaucoup de fantômes silencieux¹.

Donner une nouvelle vie à cet espace, semble dire Piano, est une tâche qui requiert bien plus que la main habile du designer, qui conçoit des modèles architecturaux et urbains. Le travail de celui-ci doit aller au-delà du simple métier. Le travail de l'architecte, si l'on en croit les paroles de Piano, aurait aussi un lien avec le fait de rendre compte, de reconstruire une certaine histoire, de déchiffrer les voix qui murmurent dans le silence, et d'apaiser les cris de ceux qui ne savent pas trouver de mots. En ce sens, nous pourrions penser que pour Piano, la pratique de l'architecture se joue à un niveau plus profond, qu'elle est en grande partie un exercice de mémoire. Donner une voix et un espace aux fantômes silencieux qui habitent la Potsdamer Platz, donner une mémoire à ce qui manque de mémoire, cela signifie travailler avec des matériaux autres que le béton, le verre et le marbre, avec des matériaux intangibles qui appartiennent au domaine de l'histoire. Et quelle ville mieux que Berlin peut montrer les deux visages totalitaires qui ont marqué une bonne partie de l'histoire de XX^e siècle? Je ne sais pas si Renzo Piano pourra réaliser ses objectifs : le projet semble en effet énorme, à en juger d'après la description du site que fait Régine Robin. Elle écrit :

Rien ne viendra décontaminer la Potsdamer Platz, aucune installation ne pourra rendre compte de ses métamorphoses. C'est le règne de l'argent, du *big money*, avec Sony et Mercedes comme symboles. Ce qui se profile là, en dehors des centres commerciaux, ce sont les aires de divertissement des

masses : opérettes, comédies musicales internationales, cinéma américain, effets spéciaux².

Comme Régine Robin le montre dans son livre *Berlin chantiers*, l'architecture, telle que Renzo Piano la conçoit, est forcément endettée envers elle-même et envers l'histoire; en effet, tout exercice de la mémoire comporte des dangers, entre autres celui de s'effacer, inconsciemment ou pas, lorsqu'on interrompt son cours. Car si les espaces vides de cette place parlaient toujours des traces, murmuraient des douleurs silencieuses, et donnaient un nom à un deuil encore non élaboré, le monde du *big money* obstrue cet espace en voulant l'occuper, essaie de faire table rase et d'occulter à ses habitants des fragments d'eux-mêmes. Derrida, déjà, disait que la mémoire n'était pas une affaire du passé mais plutôt du présent et de l'avenir. Mais de quel « maintenant » parlons-nous, quand le présent de la mémoire est interrompu; on lui enlève sa tradition et on la remplace par un présent indéfini du *big money*? « Être, insiste Derrida dans *Spectres de Marx*, veut dire hériter, nous sommes des héritiers [...], que nous le voulions ou non³ ». Or, comment hérite-t-on lorsque les engrenages de l'héritage restent désarticulés, quand ce que l'on a hérité reste enterré sous des masses de ciment qui ne connaît que la langue du capital?

Berlin, écrit Régine Robin, ville de fantômes et de « revenance », ville où tout se décompose et se recompose, est le vrai laboratoire de la postmémoire dans ses deux volets, la mémoire-remémoration soutenant un travail de deuil, et la mémoire recyclée, revue et corrigée, amnésique⁴.

Bien que je ne comprenne pas complètement le sens du terme postmémoire, j'en ai une certaine intuition, et je comprends que dans le cas de la mémoire amnésique, il s'agit concrètement d'une amnésie qui a un lien avec l'architecture et le milieu urbain, par la configuration d'un espace dépossédé de ses récits de vies. Berlin est, comme dirait Wenders, « un 'lieu historique de la vérité' », un « lieu de survie [...] exemplaire de notre siècle⁵ ». Cependant, il semble que ce lieu soit entré dans une dynamique qui n'a rien à voir avec le recyclage, et qui relèverait plutôt de ce que j'appellerais une dynamique d'effacement. Le projet amnésique d'une certaine postmodernité viendrait remplacer ici n'importe quelle tradition pour mettre à sa place la figure du neuf, de ce qui est tout neuf comme un présent perpétuel ne possédant ni « avant » ni « après », comme le présent même de la jeunesse berlinoise peinte par Günter Grass dans *Mon siècle*. Dans ce livre, Grass décrit les jeunes qui se réunissent en 1995 pour participer à la Love Parade⁶, et il y a quelque chose dans sa description qui me fait immédiatement penser, en

contrepartie, à l'œuvre de Benjamin, à sa conception de l'histoire et de la nécessité de ne se réconcilier avec aucun passé ni aucun présent.

... cette génération, écrit Grass, s'est réconciliée tout naturellement avec le capitalisme. Ceux qui ont vu le jour dans les années 1990 sont ses enfants. Le capitalisme est à leur mesure. Ils sont son produit commercial. Ils veulent être et avoir toujours ce qu'il y a de plus neuf... Ici, à Berlin, le futur est déjà arrivé⁷.

Qu'est-ce que cela signifie, si ce n'est la fin même de l'histoire, le surgissement d'un présent inédit qui naît de lui-même et ne réfère à aucun passé ni, bien sûr, à aucun devenir, parce que l'avenir lui appartient déjà – et peu importe ce qui adviendra des déchets de l'histoire. Cela regarde qui? Ces jeunes veulent la paix, oui, mais une paix sans histoire, abstraite, indéterminée, même si quelque part, comme le signale Günter Grass, dans les Balkans on tire et on tue. Alors, pourquoi ne pas danser et s'amuser; *it's fun*, de toute façon on ne peut pas sauver le monde. Il y a dans ce raisonnement une logique d'un réalisme plat, sans contenu ni nuance; c'est une logique qui représente, j'oserais dire, non seulement la jeunesse berlinoise mais aussi une bonne partie de nos sociétés postmodernes. Et dans cette perspective, est-il vraiment juste de continuer à se questionner sur le passé quand l'avenir est déjà là, quand la justice semble s'être perdue en route sans qu'elle ne fasse défaut à personne? Comme le dit Grass à la fin de son chapitre sur Berlin 1995⁸ : serait-ce à nous peut-être, « les aînés, de nous occuper des déchets, des tas d'ordures que la *Love Parade* et les grands *Techno Party* nous laisseront comme l'année dernière et aussi tout au long des années à venir? » La réconciliation, terme naïf et innocent en apparence, est l'aliment privilégié du recyclage amnésique : tout ce qui mène à la suspension de la mémoire et de l'histoire doit se réconcilier de manière naturelle, apaiser tout souci, faire taire les mauvaises consciences, comme l'expérience de la jeunesse de Berlin décrite par Grass. Mais la mémoire telle que nous la comprenons n'est pas la promesse d'accomplissement d'un programme ou d'un projet concret. La mémoire, dans ce sens-là et dans le sens où Derrida l'interprète, doit « promettre d'être accomplie, c'est-à-dire qu'elle ne doit pas se contenter seulement d'être 'spirituelle' ou 'abstraite', mais elle doit plutôt produire des événements, de nouvelles formes d'action, de pratique, d'organisation⁹ ». Je me plais à penser alors que, quant à ces conceptions de la mémoire, pensée soit en tant que remémoration, soit en tant que recyclage et amnésie comme nous le propose Régine Robin, et sans tenir compte de la mémoire obsessive et saturée, il y aurait peut-être une autre manière de la comprendre. Pourquoi ne pas parler d'une mémoire inquiète qui ne se

laisse pas réduire au travail du deuil ni au recyclage amnésique, et encore moins à une répétition sans contenu? Peut-être que le personnage du chiffonnier chez Benjamin nous permettrait de nous rapprocher, comme Régine Robin le fait, de cet homme qui recueille les dépouilles de la société, non pas pour les accumuler mais pour les faire circuler d'une manière plus juste, pour leur donner un espace et une dimension dans la construction même de l'avenir.

Dans son *Livre des passages*, Benjamin compare l'historien à un chiffonnier¹⁰ qui récupère dans les ordures tout ce qui a été « refusé », « perdu », « méprisé », tout ce qui est tombé dans l'oubli. Son chiffonnier est une espèce de gardien de la mémoire et de la justice, mais pas à la manière du personnage de Funes chez Borges, qui se rappelle de tout sans exception ni hiérarchie, mais dont la mémoire n'a rien à voir avec la justice¹¹. Le chiffonnier de Benjamin s'intéresse seulement aux déchets qui peuvent à un autre moment susciter le « soulèvement des victimes », et conduire les guenilles du monde à une mobilisation générale, à une résistance, même symbolique, à cet autre tas de ruines qu'est la catastrophe du progrès¹². Sa lutte pour la survie est au fond une lutte contre l'oubli; l'histoire, pour Benjamin, ne doit pas en rester à la remémoration des grandes actions des vainqueurs, elle doit être une mémoire minutieuse, inquiète et non résignée qui s'arrête devant les déchets, les résidus, non pas pour les recycler mais pour les traduire en actes, en gestes et récits : en d'autres termes, la mémoire des déchets doit, comme Derrida le souligne, produire des événements, de nouvelles formes d'organisation. C'est ici, je crois, que se situe la différence entre le recyclage culturel et la mémoire comme lieu d'action au présent. La mémoire fait appel à des déchets pour se penser, mais ceux-ci ne peuvent pas être recyclés puisque chacun d'eux, comme le pensait Benjamin, porte sur ses épaules la difficile tâche de ressusciter les victimes pour leur rendre justice ou leur attribuer un lieu. Il y a une historicité des guenilles qu'aucune histoire officielle ne pourrait enregistrer, puisque c'est seulement quand les marchandises sont mises en rapport avec les événements historiques ou leurs acteurs qu'elles peuvent cesser de circuler, qu'elles peuvent cesser d'être ce qu'elles sont, c'est-à-dire des marchandises, et se convertir en autre chose; c'est seulement ainsi que les guenilles peuvent aspirer à se réveiller dans une autre vie. Benjamin ne met l'accent ni sur les dépouilles ni sur leurs collectes, mais sur l'usage que l'historien en fera. Et cet usage doit avoir un lien avec l'avenir, avec la responsabilité de l'avenir, avec le « devenir autre chose » des guenilles.

La mémoire, ainsi comprise, est un verbe, et non pas un état de réception passive. On a de la mémoire parce que la mémoire s'exerce,

s'exécute, s'effectue. Faire de la mémoire est un acte performatif. À l'autre, aux autres types de mémoire, ceux qui se soumettent à la répétition ou à l'amnésie, il manque la possibilité même de l'étonnement; or, seul un être capable de se sentir mal à l'aise avec son présent peut avoir une attitude critique à l'égard du monde; seule une « dépouille » de l'histoire peut nous conduire à la regarder sous une autre optique, à la réinventer, à raconter les trésors qui se cachent en son intérieur. C'est pour cela aussi que nous nous sentons obligés de nous référer à Nietzsche et à ses *Considérations inactuelles*, qui nous forcent à penser en dehors du temps; c'est cet anachronisme qui rend possible la capacité critique¹³.

J'aimerais maintenant parler de mon expérience personnelle, de ma propre histoire et de l'histoire de ma ville. Je viens d'une ville construite sur d'autres villes, avec un centre historique où l'on peut aujourd'hui observer simultanément les deux fondements culturels de notre histoire : le monde préhispanique et le monde colonial. Nous sommes ce mélange de savoirs, de civilisations dans lequel, comme dans toute histoire, l'un des deux est oublié, jeté dans la poubelle et marginalisé pendant des siècles. Cette guenille qu'est la culture mexicaine a été, depuis la conquête, victime de la société, incapable de se relever. Comme vous savez, cela fait un peu plus d'un mois que la revendication indienne est arrivée au Zócalo, la plus importante place de la ville de Mexico, lieu symbolique par excellence, pour faire faire volte-face à l'histoire¹⁴. Les Zapatistes – accompagnés de 150 000 personnes – se sont réunis dans ce cœur de l'histoire, qui leur donne vie en même temps qu'il les dépouille. Vous penserez peut-être que cela n'a rien à voir avec la mémoire et qu'il s'agit plutôt de politique, de revendication sociale. Et pourtant, je crois qu'il s'agit précisément d'un acte dégagé de toute spectacularisation, quoique les médias aient pris plaisir à le transformer en spectacle; il y a là d'une certaine manière un authentique « exercice de mémoire » que quelqu'un comme Benjamin aurait pu accueillir favorablement. De la même façon dont nous comprenons l'architecture de Berlin comme la mise en jeu d'une mémoire, cette manifestation au sein d'un espace construit par deux cultures se convertissait en revendication politique et sociale, mais aussi en acte de mémoire, réglant ses comptes avec l'histoire en exigeant que les guenilles du Mexique colonial réapparaissent dans l'histoire pour donner une tournure radicale à leurs vies. Durant le parcours de la manifestation zapatiste, qui s'est déplacée de l'état du Chiapas à la ville de Mexico, on a recueilli des millions de signatures dans les écoles, les établissements commerciaux et dans presque tous les quartiers de la ville. Des millions de signatures demandant la paix, une paix sans histoire, abstraite, et bien sûr sans

justice, comme celle que Günter Grass décrit lorsqu'il parle de la jeunesse berlinoise. L'usage et l'abus des médias ne sont pas parvenus à diminuer l'effet de cet acte politique de revendication sociale concrète et d'exécution d'une mémoire ancestrale.

J'ai examiné des exercices de mémoire, et les formes spécifiques de l'exercer; l'architecture dans le cas de Berlin en était une, la manifestation zapatiste au Zócalo en est une autre. Mon texte a mis l'accent sur le présent et l'avenir de la mémoire, plutôt que sur son passé, pour montrer qu'elle implique nécessairement une forme d'action que nous ne pouvons pas laisser de côté, et surtout pas nous, les « enfants » des deux guerres du XX^e siècle, héritiers d'Auschwitz, à qui il est comme imposé une tâche inexorable. Cette tâche consiste à raconter ce qui a eu lieu, à dire l'événement : pour parvenir à ce but, rien, je crois, ne saurait être excessif. En ce sens, je dois dire que les mots de Todorov, tout au moins, me préoccupent. Dans son bref livre *Les abus de la mémoire*, il écrit :

En cette fin du millénaire, les Européens, et plus particulièrement les Français, sont obsédés par un nouveau culte à la mémoire. Comme s'ils étaient envahis par la nostalgie d'un passé qui s'éloigne inévitablement, ils se livrent ardemment aux rites de conjuration dans le but de le garder vivant. D'après ce que l'on entend dire, il semble qu'en Europe on inaugure un musée par jour. Les récents procès pour des crimes commis contre l'humanité amènent à prononcer de plus en plus d'appels à la « vigilance » et au « devoir de garder la mémoire ». On nous dit qu'elle a des droits imprescriptibles et que nous devons devenir des « militants de la mémoire¹⁵ ».

La mémoire, telle que décrite par Todorov, qui la considère comme sacralisée et par conséquent stérile, n'est pas exactement celle que décrit Régine Robin quand elle parle de l'insistance obsessionnelle d'une mémoire fixe. Celle-ci est apparemment coagulée dans des formules, et incapable de se penser réellement soi-même. Par contre, Todorov se réfère ici directement à ce qu'il appelle des excès de mémoire, une exploitation de la relation au passé qui se manifeste par des textes, musées, commémorations, etc. Mais il faudrait noter aussi que ces manières d'exercer la mémoire ont un sens surtout en Europe, où l'idéal de la culture a aussi donné lieu au plus grand génocide. Il n'existe pas une forme unique d'exercer la mémoire, elles sont multiples et parallèles; rappeler, témoigner, réfléchir au passé immédiat ne veut pas dire « figer » quelque possibilité d'action que ce soit; au contraire, seule une conscience précise des événements, de ce qu'on a vécu, fera en sorte que la mémoire puisse se convertir en pensée pour l'action, qui est aussi une modalité

authentique d'exercer la justice. Les chemins de la mémoire sont divers, mais oublier le passé pour rendre actuelle la seule mémoire du présent me semble aussi dangereux que le contraire. Comme l'écrit Benjamin, « il existe toujours un déchet, et tant que celui-ci existe il y aura toujours lieu pour un exercice de mémoire ».

Traduit de l'espagnol par Walter Moser.

Notes

1. « Mí Berlín » propos de Renzo Piano recueillis dans *La jornada semanal*, 24 janvier 1999, Mexico. N.d.T : voir aussi « De Nouméa à Berlin » p. 53-85, et « Réflexion sur les grands projets – Les lieux déshérités », dans Robert Bordaz, *Entretiens : Robert Bordaz, Renzo Piano*, Paris, Éditions Cercle D'Art, 1997, p. 87-115.
2. Régine Robin, *Berlin chantiers*, Paris, Grasset, 2001, p. 163-64.
3. Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'état de la dette, travail du deuil et la nouvelle internationale*, Paris, Galilée, 1993.
4. Régine Robin, *op. cit.*
5. Wim Wenders, « Première description d'un film parfaitement indescriptible; extrait du premier traitement pour *Les ailes du désir* », dans *La logique des images. Essais et entretiens*, Paris, L'Arche, 1990, p. 119.
6. Günter Grass, *Mon siècle*, Paris, Seuil, 1999.
7. Grass, *op. cit.*
8. Grass, *op. cit.*, p. 326, cité dans *Berlin chantiers*, p. 166. « Il nous reste à nous coltiner les ordures, des montagnes d'ordures que la Love Parade et la grande teuf techno vont nous laisser derrière elles, comme déjà l'année dernière, et comme toujours désormais. »
9. Derrida, *op. cit.*, p. 103.
10. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*. Paris, Cerf, 1988.
11. Dans la nouvelle de Borges, le personnage d'Irénée Funes ne peut rien oublier. D'ailleurs, Funes relie mémoire et déchets lorsqu'il dit au narrateur : « Ma mémoire, Monsieur, est comme un tas d'ordures », p. 133, dans « Funes ou la mémoire » dans Jorge Luis Borges, *Fictions* (1956), Paris, Gallimard, 1957 (N.d.T.).
12. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 12.
13. Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », *Considérations inactuelles. Œuvres*, Paris, Gallimard, 1990.
14. Manifestation des autochtones mexicains qui eut lieu en août 2000, sur la Place Zócalo à Mexico (N.d.T.).
15. Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 49-50.

This page intentionally left blank

Revisiter le passé : réflexions sur la matérialité du recyclage

Karlheinz Barck, Berlin

C'est d'une manière bien prégnante que Régine Robin envisage la question rhétorique qui constitue le titre de son texte, pour la subvertir et pour en laisser la réponse ouverte ou indécidée. Je vais proposer ici ma propre réponse, tout en prenant appui sur ce qu'elle propose et en y ajoutant mes commentaires.

Approcher son thème au moyen de la déconstruction de trois formes de recyclage mémoriel me paraît tout à fait suggestif et bien fondé. 1) La position fixiste, qui prétend à une extrême fidélité mémorielle et qui comporte presque toujours un appel aux armes, sur les bases d'un totalitarisme fondamentaliste; 2) le « lessivage du passé », destiné à éviter la perlaboration du passé fasciste et à s'acquitter définitivement des spectres et des traumas d'une misère historique; 3) l'élimination du passé désignée par le terme *Ent-Sorgung*, qui a été une notion significative dans le discours révisionniste en Allemagne, et qui exprime le désir subconscient d'en finir avec tout souci, avec toute inquiétude émanant sans cesse de l'histoire allemande. Cependant, l'exemple de Hans Jürgen Syberberg que donne Régine Robin comme manière erronée de bâtir du nouveau à partir de l'ancien mérite à mon avis d'être réexaminé.

Les débats provoqués par Syberberg avec son film *Hitler. Un film d'Allemagne* (1977) ont montré que le cinéaste originaire de la RDA, où il avait fait dans les années 1950 des stages au Berliner Ensemble, le théâtre de Brecht, avait touché à des tabous de la mémoire collective des Allemands. Syberberg s'était posé la même question qui avait hanté Michel Foucault : quelles ont donc pu être les raisons et les motifs qui ont conduit une majorité du peuple allemand à désirer le fascisme? À quelques exceptions près, le film fut considéré par la critique comme une provocation parce qu'elle lui imputait une révision positive du fascisme en plaçant au centre de son esthétique la fascination qu'ont pu exercer les fascistes pendant un certain temps. Voici le commentaire que réservait Syberberg à ces critiques :

Tant que nous nous abstenons de critiquer l'antifascisme stupide pour la seule raison qu'il est bien déterminé, notre vie est profondément prise dans

l'héritage d'Hitler. C'est de cela que vivaient et que vivent encore les Ulbricht et les Staline de tous les pays et de tous les temps, par l'intimidation militaire de leurs idéologies¹.

Philippe Lacoue-Labarthe a remarqué à juste titre que Syberberg a été le premier en Allemagne

... à dénoncer l'esthétique dégradée, donnant dans le kitsch, du nazisme : il a retenu la leçon d'Adorno. L'intuition de Syberberg est plus profonde et d'une certaine façon elle prend à la lettre et radicalise le verdict brechtobenjaminien : le modèle *politique* du national-socialisme est le *Gesamtkunstwerk* parce que, comme le savait très bien le Dr Goebbels, le *Gesamtkunstwerk* est un projet politique, le *Festspiel* de Bayreuth devant être pour l'Allemagne ce que les grandes Dionysies avaient été pour Athènes et la Grèce entière : le lieu où un peuple, rassemblé dans son État, se donne à lui-même la représentation de ce qu'il est, et de ce qui le fonde, comme tel².

L'exemple du recyclage d'un discours idéologique peut être mis en relation avec une observation de Brecht sur le dilemme originel de la construction d'un nouvel ordre à l'Est de l'Allemagne après que les Allemands ont été libérés de l'emprise du régime fasciste par la coalition anti-hitlérienne : c'est que la construction du nouveau régime a été (ou a dû être) réalisée sans que les fondements et les caves de l'ancien aient été (ou aient pu être) éliminés et vidés. La société se transformait ainsi en un palimpseste où le retour du refoulé à l'état de spectre était programmé dès le début.

Dans son travail sur l'*Antigone* de Sophocle en vue de la représentation au Théâtre de Coire en Suisse en 1948, Brecht avait souligné cette figure de la cave dans la préface écrite en collaboration avec son scénographe Caspar Neher :

Si le théâtre est capable de montrer la réalité, il doit aussi être capable de rendre agréable sa contemplation. Comment alors réaliser un tel théâtre? Par rapport aux ruines, il est grave que la maison ait disparu, son site, non plus, n'est plus là. Et les plans d'architecte, semble-t-il, ne se perdent jamais. C'est ainsi que la reconstruction redresse les maisons de perdition et les foyers de maladie. [...] En cette période de reconstruction, il n'est pas tout à fait aisé de faire de l'art progressif. Cela devrait nous éperonner³.

Dès son retour en RDA en octobre 1948, cette image ou figure de la construction d'une nouvelle société à partir de ruines devint pour Brecht presque un topos signifiant les enjeux d'une constellation

dramatique et traumatique de l'histoire allemande. Heiner Müller l'a raconté ainsi :

Autour de 1948, la NDR [Norddeutscher Rundfunk : Allemagne de l'Ouest] diffusait une émission sur deux représentants de la littérature engagée, le poète catholique T. S. Eliot et l'auteur communiste Brecht. On utilisa une citation d'Eliot pour les réunir sous le même chapeau : « *Poetry doesn't matter* ». Je me souviens d'une phrase de l'entrevue avec Brecht : ce sont la poursuite et la continuité qui mènent à la destruction. Plus tard, Brecht a élaboré cette question dans un texte qui découle de la situation théâtrale dans l'Allemagne de l'après-guerre : les caves ne sont pas encore nettoyées qu'on construit déjà de nouvelles maisons au-dessus d'elles, etc. Le parallèle avec la remarque de Thomas Mann sur l'histoire allemande, histoire où aucune époque n'a pu être vécue jusqu'à sa fin, parce que aucune révolution n'a réussi – ce qui est lisible dans le paysage urbain allemand – est évident. Ce qui ne signifie pas que Brecht a dû lire « *Faustus*⁴ ».

Heiner Müller a d'ailleurs développé lui-même cette figure dans son propre théâtre, par exemple dans sa première pièce, *L'homme qui casse les salaires*⁵. Il raconte :

Il s'agit de la question des rapports entre la discipline et la démocratie. On peut décrire cette pièce comme la représentation de ce problème; que la classe ouvrière allemande a été disciplinée par les Nazis en fonction de l'armement. Cette discipline pouvait ensuite être utilisée après la guerre. Mais avec la seule discipline – sans démocratie –, on ne peut pas mettre sur pied ou maintenir une industrie moderne. Pour cette raison, il y va dans cette pièce d'une part d'un travail archéologique, d'autre part d'un phénomène complètement actuel⁶.

J'ajouterai à cette ouverture et à ces exemples, dans l'intention d'en souligner l'exemplarité, qu'une année avant l'installation des machines à laver qu'évoque Régine Robin avait été organisé sur la Bebelplatz, non loin de la Place du Château, entre l'Opéra et le Palais des Princes, ce qui peut être considéré comme un complément critique aux machines à laver. Les organisateurs avaient fait un appel à la population berlinoise en leur demandant d'envoyer de vieilles machines à écrire destinées à être utilisées dans une installation sur la place. Ils ont construit une tour faite de milliers de machines à écrire sur le *Mahnmal*, transformant de la sorte cette place publique en lieu de mémoire. Au ras du sol, on trouvait une plaque de vers de deux mètres carrés, d'où émanait une lumière, le spectateur s'approchant de cette fenêtre apercevait une salle souterraine, d'une profondeur de cinq mètres, une salle de bibliothèque, avec des rangées de rayons vides. Ici, la machine à écrire devient une

machine à mémoire, machine à souvenir, machine à prévenir les dangers, « Early Warning Machine », pourrait-on dire. Complétant les machines à laver le linge sale de l'histoire, des machines à écrire comme instruments pour tracer la mémoire, pour remplir le vide et les trous de la mémoire : une forme de recyclage, pourrait-on dire, dans Berlin ville palimpseste.

Régine Robin intervient aussi en tant qu'historienne avec une réflexion sur la question de l'anachronisme : elle nous rappelle la position de Lucien Febvre, qui voulait nous avertir que toute forme d'anachronisme est « le péché numéro un de l'historiographie ». Selon une telle vision historiciste (elle-même anachronique, doit-on dire) une « conception scientifique de l'histoire devrait se méfier et proscrire tout anachronisme ». Régine Robin évoque la critique de cette position par Jacques Rancière, qui oppose au verdict contre l'anachronisme une apologie en transformant le concept d'anachronisme en « anachronie ». Cette transposition, Régine Robin paraît la partager, mais pas telle quelle : elle favorise plutôt une troisième voie dans la lignée d'Ernst Bloch et de son concept de *Ungleichzeitigkeit* / *non-contemporanéité*. Elle utilise en même temps la métaphore de « frottement de temporalités diverses » et de « télescopage des temps » dans la ligne de Walter Benjamin, qui définit sa méthode de critique historique comme « le passé télescopé par le présent⁷ ». Dans une telle perspective de télescopage du passé dans le miroir du présent, le concept de recyclage prend son importance comme concept critique au-delà d'une simple construction de faits historiques et de leur repérage, de leur rassemblement comme des curiosités. Recyclage entendu comme un processus temporel et spatial d'« appropriation », de « transmission », de « transfert » (métaphorisation), d'« interprétation » et d'« explication » dans l'ambiance discursive et sémantique d'une scène (*Schau-Platz*) culturelle qui est à la fois une scène sociale et historique de construction en vue d'une actualisation intéressée et orientée (consciente ou non consciente). Cette construction médiatisée par des matérialités environnantes – savoir et présavoir, modes et styles de pensée, de travail culturel (alphabétisé ou non, oral et/ou littéraire) – va toujours de pair avec des déformations, des acquis et des pertes. C'était, je crois, l'idée de Benjamin quand il écrivait : « La présentation matérialiste de l'histoire conduit le passé à mettre le présent dans une position critique. [...] C'est le présent qui polarise l'événement en histoire antérieure et histoire postérieure⁸. » En ce sens, un véritable concept de recyclage comme élargissement d'une dimension matérialiste d'une pensée herméneutique pourrait prendre en compte ce que Heidegger, dans son cours sur Parménide (1942/43), entend par une « reprise avec interpré-

tation », illustrée par la « romanisation de l'Antiquité grecque à travers les Romains⁹ ». Dans une perspective de longue durée, le recyclage serait une espèce de levain sémantique ayant pour effet que le regard subjectif de chaque présent observerait et construirait des faits historiques dans une trajectoire d'actualisation distancée. Ainsi, Heidegger écrit ceci :

L'état historique du monde que, selon la chronologie historiographique, nous appelons l'époque moderne repose aussi sur l'avènement de la romanisation de l'antiquité grecque. La renaissance du monde antique qui accompagne l'émergence du monde moderne est une preuve sans équivoque de cela. Une conséquence moins évidente, mais non moins importante de la romanisation de la Grèce et de la renaissance romaine de l'antiquité est le fait qu'aujourd'hui encore nous voyons le monde grec avec des yeux romains – et en fait non seulement à l'intérieur de la sphère des recherches historiques sur le monde de la Grèce antique, mais aussi, et cela est la seule chose décisive, à l'intérieur du dialogue historico-métaphysique du monde moderne avec l'antiquité¹⁰.

Brecht, de son côté, dans *Antigonemodell 1948*, déjà cité ici, articulait ce « regard romain » avec le nazisme, demandant une « mesure d'étrangeté » (*Maß von Fremdheit*) pour éviter de tomber dans le piège d'une analogie court-circuitée et simplifiée.

En ce qui concerne le sujet du politique, les analogies avec le présent qui, à la suite de la rationalisation complète, sont devenues étonnamment puissantes, se sont évidemment avérées plutôt désavantageuses. La grande figure de la résistance dans le drame antique ne représente pas les combattants de la résistance allemande, qui doivent nous apparaître comme les plus significatifs. Leur poème n'a pu être composé ici, et cela est d'autant plus regrettable que, aujourd'hui, si peu se passe pour les porter à notre souvenir, et tant de choses pour les confiner à l'oubli. Qu'ici non plus il ne soit pas question d'eux n'est pas évident pour tous. Et seul celui pour qui cela est clair pourra rassembler « la mesure d'étrangeté » nécessaire pour voir avec profit ce qui mérite d'être vu dans cette pièce sur Antigone, notamment le rôle que joue le recours à la violence dans la désintégration de la haute sphère de l'État¹¹.

Pour terminer ces réflexions suscitées par le texte de Régine Robin, je retiens son idée de décalage (ou, comme elle dit, de frottement) entre différents temps historiques dans un même niveau de temporalité. Régine Robin explique sa pensée en introduisant trois figures qui peuvent être prises comme des personnifications allégoriques du processus de recyclage : le chiffonnier, le collectionneur et le spectre ou fantôme. C'est ici, en fait, qu'est évoquée une dimension du recyclage

souvent passée sous silence, à savoir l'esthétique. Le recyclage comme lieu et scène de matérialité rompt avec une tradition idéaliste de l'esthétique – celle de l'autonomie de l'art et du génie – en réintroduisant des fondements sensoriels, la matérialité des sens et la technologie de leur mise en scène (ou mise en abîme).

Or, les trois figures qu'évoque Régine Robin sont d'une certaine manière des pèlerins, des flâneurs ou des nomades, des types qui font des fouilles tous azimuts, des figures transfrontalières ou des passeurs. « Celui qui cherche à se rapprocher de son propre passé enseveli doit se comporter comme un homme qui fait des fouilles », écrit Régine Robin en guise de profession de foi dans son livre récent *Berlin chantiers*¹². Ses figures représentent encore une tradition culturelle qui, à l'opposé de la division en deux ou trois sphères culturelles dans la ligne de C. P. Snow, vient miner une telle séparation de différents territoires, notamment ce qu'on a appelé l'anachronisme entre art et technique¹³.

Ces figures témoignent d'un changement de régime, de direction et de vitesse, dans les domaines de la culture qui s'opère avec l'établissement des sociétés industrielles modernes pendant le XIX^e siècle. Benjamin a défini ce processus en disant que c'est la technique qui prescrit le rythme de l'évolution. Le titre d'un livre célèbre de Sigfried Giedion, l'ami de James Joyce, ne dit pas autre chose : « Mechanization takes command¹⁴. » Benjamin, quant à lui, écrit dans son essai *Sur quelques thèmes baudelairiens* : « Ainsi, la technique a soumis le sensorium humain à un entraînement complexe¹⁵. » Et dans *Le livre des passages*, il constate au sujet du *Modern Style* et de la tour Eiffel que « la victoire des ingénieurs » a surpassé la vieille image de l'artiste rébarbatif aux technologies et de l'idée de l'art correspondante. « Tout cela, c'étaient autant de tentatives vouées à l'échec pour dissimuler l'abîme qui s'était ouvert entre le constructeur de la nouvelle école et l'artiste à l'ancienne manière¹⁶. »

Il ne faut pas croire pour autant que cette dissimulation de l'abîme entre esthétique et technique est disparue comme la neige d'antan. L'historien marxiste anglais Eric Hobsbawm a fait cette observation dans un livre sur le destin de l'art d'avant-garde :

Il est difficile de nier que la vraie révolution dans les arts du XX^e siècle est advenue non pas grâce aux avant-gardes du modernisme, mais vient plutôt de l'extérieur du domaine communément reconnu comme celui de l'art. Elle est le résultat d'une conjonction entre la logique de la technologie et celle du marché des masses, en d'autres mots, elle résulte de la démocratisation de la consommation esthétique¹⁷.

Un concept opératoire du recyclage culturel, comme l'équipe de Walter Moser l'envisage depuis des années, pourrait donc servir pour dépasser les oppositions factices ou incohérentes entre esthétique et technique, poursuivant ainsi des perspectives que Paul Valéry en France avait ouvertes au début du XX^e siècle, et sur lesquelles le groupe interdisciplinaire associé à McLuhan, au Canada, s'est aligné depuis les années 1950.

Notes

1. Hans Jürgen Syberberg, *La Société sans joie : de l'Allemagne après Hitler*, (1981), trad. Jean-Baptiste Roux, Paris, Christian Bourgois, 1982, p. 135.
2. Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique*, Paris, Christian Bourgois, 1987, p. 97.
3. Bertold Brecht, *Theatermodelle*, Schriften 5, Bd. 25, dans Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (dir.), *Werke : Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Berlin-Weimar-Frankfurt am Main, Aufbau Verlag & Suhrkamp, 1994, p. 74.
4. Heiner Müller, *Fatzer + Keuner*, Berlin, Rotwelsch, Merve Verlag 1982, p. 143-144.
5. *Der Lohndrucker* (1956), trad. dans *L'homme qui casse les salaires et autres textes*, Paris, Éditions Théâtrales, 2000.
6. Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, Frankfurt/Main, Verlag der Autoren 1990, p. 151.
7. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 488.
8. *Ibid.*, p. 488.
9. Martin Heidegger, *Parmenides*. Gesamtausgabe II. Abtlg : Vorlesungen 1923-1944, Bd. 54, Frankfurt/Main, Klostermann, 1992, p. 63.
10. *Ibid.*, p. 63.
11. Bertold Brecht, *Antigonemodell 1948*, *op. cit.*, p. 74.
12. Régine Robin, *Berlin chantiers : essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2002, p. 29.
13. Cecil Percey Snow, *Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964, (voir aussi par exemple le livre de Sylviane Agacinsky, *Le passeur de temps*, Paris, Seuil, 2000).
14. Sigfried Giedion, *Mechanization takes Command : A Contribution to Anonymous History*, New York, Oxford University Press, 1948.
15. Walter Benjamin, *Œuvres*, tome III, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 361.
16. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 884.
17. Eric Hobsbawm, *Behind the Times : The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*, New York, Thames & Hudson, 1999, p. 12.

This page intentionally left blank

TROISIÈME PARTIE

KANTOR, MISE EN SCÈNE ET RECYCLAGE

Présentation

Avec ces deux textes sur l'œuvre du dramaturge et homme de théâtre Tadeusz Kantor on entre dans le vif d'une esthétique du recyclage. Ce double regard ciblé sur une œuvre particulière permet en fait d'articuler la problématique de ce volume dans le champ restreint de l'art, même s'il s'agit en l'occurrence d'un art de la performance et d'une dramaturgie qu'on pourrait qualifier d'extrême. C'est que, comme le fait remarquer Ginette Michaud, chez Kantor art et mort sont étroitement interliés, que ce soit par l'évanescence du performatif ou encore par la mise en scène de rémanences sous toutes sortes de formes, y compris – c'est le sujet de Brunella Eruli – celle de l'apparition de l'auteur et de ses effigies sur scène.

Kantor, potentiellement, recycle tout : l'héritage culturel immédiat, les symboles et icônes de traditions lointaines, l'histoire culturelle des formes et figures théâtrales, ses propres pièces et performances antérieures, jusqu'à sa propre biographie. Mais il ne s'agit pas, dans les termes de Ginette Michaud, d'une réappropriation indifférente des formes antérieures ni d'un ludisme sans conséquence. On retrouverait là ce qui, dans les trois textes précédents, fut déjà critiqué comme une attitude purement combinatoire, à effet amnésique, par rapport au passé. Si le recyclage s'inscrit chez Kantor dans une conception esthétique de l'œuvre théâtrale, c'est que les matériaux culturels sont convoqués et réinscrits dans une logique d'œuvre active. Et cette logique est proche de celle de la réinscription déconstructive des matériaux langagiers de la tradition philosophique.

En montrant que le travail théâtral de Kantor a en fait pour effet de déconstruire tout un appareil conceptuel, Eruli et Michaud, de manières différentes et néanmoins convergentes, réaffirment la logique paradoxale qui habite la notion même de recyclage : il anéantit et conserve, rejette et récupère ; il est à la fois destruction et effacement, et peut de ce fait être l'agent d'un oubli actif, et participe, en tant que reconversion et transformation actives, d'une œuvre d'invention inédite qui pourrait même fonder de nouvelles traditions.

Ce n'est pas par hasard que Michaud pose, au début de son texte, la question de la transmission de l'œuvre de Kantor. Comment, en fait, recevoir et transmettre ce que cette esthétique dramatique qui, de multiples manières, a partie liée avec le recyclage, nous propose dans son éphémérité spectaculaire? Ou encore : comment recevoir la « leçon » plus-qu'esthétique que ces concrétisations artistiques du recyclage mettent en scène?

Après avoir vu le recyclage, chez Canclini, connecté à la problématique multi et interculturelle exacerbée par le contexte de la mondialisation, et chez Robin à la double problématique de mémoire et d'histoire, le texte de Michaud en particulier active encore une autre interface théorique de « recyclage » : sa connexion avec la psychanalyse. Dans les notions de répétition et de résistance, par exemple, s'articulerait à la fois un lien entre psychanalyse et recyclage et une limite infranchissable entre les deux domaines.

Une autre limite est articulée dans le texte d'Eruli : on la franchit dès que le matériau recyclé n'est plus un objet matériel, ce qui peut comprendre des formes et figures culturelles, mais relève du domaine humain : une vie, un corps, une figure de soi, une biographie. Kantor a franchi cette ligne de démarcation, ce qui rend son œuvre intéressante, mais extrême dans la mesure où elle inscrit, avec la figure du recyclage, la réalité de la mort. Dans sa pratique théâtrale qui fonde une expérience esthétique très intense, il a ainsi rappelé une des limites éthiques du concept de recyclage que l'histoire humaine a transgressé à maintes reprises : le recyclage du corps humain.

Présence et absence : Kantor sur la scène

Brunella Eruli¹, Sienne

Je voudrais commencer en citant une phrase que Kantor écrivit dans les années 1960, après une visite au Musée d'histoire naturelle de Paris. Cette visite l'avait particulièrement frappé parce que la découverte de la structure profonde et invisible de la matière avait, dit-il, changé sa manière de concevoir le réel : « À force de regarder de près la réalité, l'œil n'est plus capable d'en distinguer les particularités, il n'y a qu'une ombre obscure derrière laquelle se profile un vide infini... bleu... noir². » On pourrait dire que l'œuvre de Kantor a provoqué un effet similaire sur beaucoup de critiques et de spectateurs parmi les plus fidèles. Le recul imposé par la disparition de l'artiste et les changements provoqués par la nouvelle donne culturelle et politique des 10 dernières années ont contribué à déplacer la perspective de lecture de l'œuvre de Kantor. Il faut situer et intégrer celle-ci au contexte actuel, ce qui permettra aussi de la voir avec un regard neuf.

Kantor a toujours beaucoup écrit, accompagnant son travail de mise en scène de notes, manifestes, documents, partitions et essais; ses nombreuses interventions publiques (interviews, émissions télévisées, débats, rencontres), ses formules efficaces et percutantes, ont fini par créer un véritable lexique. Lors d'une interview qu'il m'accordait, Kantor a dressé la liste des mots et des concepts qu'il aimait et de ceux qu'il détestait. Ces mots et leur signification n'étaient pas soumis à la discussion ou à la critique : la réalité du rang le plus bas, les matériaux bruts, l'intervention du hasard, l'objet ready-made, les acteurs du Théâtre Cricot définis comme des acteurs non professionnels, les dates de ses tableaux abstraits ou de ses premiers emballages, la signification de sa présence sur scène comme chef d'orchestre, comme présence qui brisait l'illusion théâtrale, tous ces mots clés et ces concepts clés ont fini par faire écran à une lecture plus libre de l'œuvre de Kantor, ce qui a empêché de mesurer leur évolution à travers la mise à l'épreuve imposée par le travail réalisé sur la scène.

En fait, l'œuvre de Kantor est traversée par des perspectives parfois contradictoires (la réalité et l'au-delà) et par des doutes qui témoignent d'un travail de recherche exigeant, obsédant même, qui n'a pas toujours été compris. Dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Kantor parle sur un ton ironique de la « magnifique réussite de ma théorie et de ma

méthode », phrase qui sonne comme un désaveu de ses théories et de son besoin d'appuyer sa création sur une grille conceptuelle bien définie. La constante présence de Kantor sur scène et hors de la scène a fait écran (en tout cas en ce qui concerne mon expérience personnelle) au déchiffrement d'une signification plus complexe que celle autorisée – ou imposée – par Kantor lui-même et, trop souvent peut-être, reprise par ses critiques.

Je voudrais tout d'abord m'arrêter sur l'usage et le « recyclage » par Kantor des éléments de sa propre biographie, cela comme préalable à une lecture de la signification de la présence de Kantor sur scène, un point toujours évoqué pour définir la singularité de sa conception théâtrale. Le choix de cet angle de vue transversal pour aborder la lecture de son œuvre m'a été suggéré par le retour insistant de Kantor lui-même sur certains éléments de sa biographie et sur sa manière de les déformer en approfondissant ou en transformant leur signification d'une pièce à l'autre. Ces modifications s'accompagnent d'un changement dans l'interprétation de sa présence sur scène, que ce soit comme individu ou comme artiste.

Ce qui rend si singulière l'œuvre de Kantor est l'utilisation, depuis 1975, c'est à dire après la révélation de *La classe morte*, d'un matériel autobiographique traité comme un matériel parmi d'autres, comme un objet ready-made extrait de la vie réelle. La dimension autobiographique, visant en apparence l'universalité des expériences fondamentales et même fondatrices du statut humain à notre époque (la guerre, la mort, la violence, la peur), se double d'une réflexion sur le statut de l'artiste et de l'œuvre d'art dans laquelle le vécu individuel de Kantor est transcendé dans la création d'une métaphore universelle.

Pour le maître de Cracovie, il s'agissait moins de « se » dire en tant qu'individu que de poser le problème de l'art comme lieu de l'imagination, de la représentation, de la mémoire. Kantor voulait libérer le théâtre des charmes dangereux de l'illusion : les objets et les personnages sont des formes de la réalité « du rang le plus bas », rejetés, abandonnés et trouvés, disait-il, sur le bord d'une poubelle. Ils sont les résidus d'un vécu lointain. Dépourvus de toute fonction pratique, de toute réalité psychologique, ces « personnages », ces matériaux surpris entre la vie et la mort, sont traversés par des impulsions qui aboutissent à des gestes mécaniques, à des actions répétées, à des mots ressassés comme par des engrenages coincés. Cet état d'éternelle absence se déroule dans un espace-temps immobile d'après la fin de l'histoire, où les situations continuent de se faire selon le rythme immuable de l'agrégation et de la dispersion de la forme.

La disparition de l'artiste nous confronte aujourd'hui au vide laissé par son absence physique, mais elle nous pousse aussi à nous interroger sur les véritables raisons de sa présence sur scène. Ces raisons, d'ailleurs, ont-elles toujours été les mêmes, dans des spectacles aussi différents que *La classe morte* ou *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*.

On peut considérer les différences entre *Wielopole-Wielopole*, *Qu'ils crèvent, les artistes!* et *Je ne reviendrai jamais* comme les étapes d'une œuvre à lire dans sa globalité et dans sa totalité. Ces étapes constitueraient un fil conducteur progressant vers le renversement radical proposé avec *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, spectacle que Kantor avait presque terminé au moment de sa mort et qu'il considérait comme capital, peut-être parce qu'il annonçait la fin d'une attente très importante qui allait prendre fin avec la mort de l'individu Kantor. *Una attesa molto importante* était en effet le titre donné par Kantor au cycle des manifestations qui se sont déroulées en 1982 à Bari, en Italie, autour de l'intégrale de son œuvre (à l'époque, il parlait d'une trilogie composée de *La classe morte*, *Wielopole-Wielopole* et *Qu'ils crèvent, les artistes!*).

Kantor est mort le 8 décembre 1990. Il devait partir le lendemain matin pour Toulouse, où la première représentation de *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* était prévue pour le 4 janvier 1991; il avait à s'occuper de l'installation de sa troupe et à régler les derniers raccords techniques. Le fait que ce spectacle ne soit pas totalement terminé ne me paraît pas un obstacle à la prise en compte et à l'analyse détaillée des documents, des enregistrements de répétitions qui existent et qui font état de son degré d'accomplissement conceptuel et scénique. Souvent, l'ébauche ou l'œuvre inachevée est aussi parlante – et parfois plus – que l'œuvre parfaitement achevée.

Ce spectacle est bien sûr important pour nous, à cause de sa position chronologique qui le charge aujourd'hui d'une valeur testamentaire évidente; mais il a dû l'être aussi aux yeux de Kantor, qui a bouleversé avec lui son discours théâtral à partir d'un changement de statut de sa présence sur scène. C'est peut-être pour cela que ce spectacle a troublé et surpris, autant que dérangé, les spectateurs les plus accoutumés à son œuvre. Mais Kantor avait décidé de briser le cadre – et peut-être le carcan conceptuel – dans lequel il se sentait enfermé. Un spectacle choc, et puis « qu'ils crèvent, les critiques! » Ce virage s'annonçait déjà depuis *Je ne reviendrai jamais*; il s'est accompli de façon tragique avec la disparition brutale de Kantor : comme pour ses « emballages », son absence sur scène rendait encore plus visible et perceptible le sens de sa présence. Ce point est crucial pour comprendre, de manière rétrospective, le sens global de sa démarche théâtrale et artistique.

La mort de Kantor fait penser à celle de Molière. Toutefois, dans ce dramatique coup de théâtre, on pourrait trouver l'application de l'idée très kantorigineuse du hasard dirigé comme moyen de renverser les situations ou de sortir des impasses artistiques. L'absence de Kantor sur scène devient ainsi un « geste » nécessaire, d'autant plus efficace qu'imprévu, qui rend visible et lisible une idée que l'artiste, de son vivant, pouvait inscrire de manière seulement métaphorique dans son œuvre. Il suffit pour cela de penser à la première version de la séquence du mariage de Kantor avec la fiancée morte dans *Je ne reviendrai jamais* : au départ, le mannequin de cire de Kantor arrivait sur scène à côté d'un cercueil. Cet objet, trop explicite et étrangement illustratif, fut ensuite remplacé par le personnage de la fiancée morte, Pénélope, figée dans son attente sans fin.

Kantor affirmait qu'il se tenait sur scène parce qu'il voulait occuper une situation « illégale », typique de tout artiste obligé par la société à se tenir à ses marges; il se décrivait comme le metteur en scène qui squatte le plateau, qui est là où on ne s'attend pas à le voir, renversant ainsi l'ordre établi, brisant les conventions de la représentation théâtrale déjà convulsionnées par le fait même de « manipuler » la représentation de la mort, de « jouer » avec elle. Par le choix de sa place, il posait de manière implicite une question fondamentale sur le bien-fondé de la place que chacun occupe, ne serait-ce que dans le lieu même du théâtre : ne sommes-nous vraiment que des spectateurs face aux événements qui se déroulent sous nos yeux?

Cette volonté de briser l'illusion théâtrale par la présence de quelqu'un qui « ne joue pas » était évidente à l'époque de *La classe morte* et de *Wielopole-Wielopole*; elle le deviendra moins dans les spectacles suivants où Kantor est devenu un acteur, le mannequin, le double de soi-même. Dans une interview que j'ai réalisée pour la télévision suisse, il admettait le changement amorcé avec *Qu'ils crévent, les artistes!* :

Dernièrement, j'ai réfléchi à la question et à tout ce qu'on dit au sujet de ma présence sur scène. La raison de ma présence n'est pas seulement de jouer le rôle de destructeur de l'illusion. Je me suis rendu compte que je suis un peu acteur et que cela est nécessaire pour que la pièce, pour que le spectacle soit plein. Qu'est-ce que je fais? Je suis celui qui fait entrer les acteurs. Qui a choisi les acteurs. Et tantôt, je suis satisfait, tantôt je ne suis pas content, et même de temps en temps, je suis furieux. Alors, le spectateur a l'impression que je joue le rôle de l'auteur; dans les pièces des futuristes, l'auteur insatisfait de l'action commençait à vociférer. Dans *La baraque foraine* de Blok, l'auteur interrompt l'action parce qu'il ne reconnaît plus sa pièce. Voilà mon rôle. Je suis un peu acteur, spécialement dans le dernier spectacle, *Qu'ils crévent, les artistes!* : je fais entrer toute

une bande de gens qui, dès qu'elle est sur scène, se conduit comme si elle ne tenait pas compte de ma volonté. Je deviens celui qui est dans les mains des acteurs. Voilà, cela est mon rôle : je suis un peu acteur. Voilà la nouvelle interprétation de ma présence sur scène³.

La présence de Kantor sur scène a connu différentes étapes : la toute première est liée aux happenings des années 1960 et 1970, qui se déroulaient dans des espaces non théâtraux (dans des galeries, sur des plages, par exemple). Kantor se donnait alors le rôle d'organisateur des mouvements du public : il fallait contrer ou entraver la tendance des spectateurs à occuper des espaces où l'action aurait pu évoluer. Il s'agissait de protéger les acteurs des mouvements imprévus d'un public en mouvement – et n'oublions pas que c'est dans l'espace non théâtral d'une galerie d'art, la Galerie Krzysztofory, qu'ont été conçus et représentés les spectacles de la première phase de Cricot 2.

Dans *La classe morte*, la corde séparant le public de l'espace scénique montre un changement dans la conception et dans l'utilisation de l'espace, qui va devenir de plus en plus théâtral : par cette barrière, symbole de la séparation purement conceptuelle entre la vie et la mort, entre la réalité et sa représentation, Kantor affirmait que l'événement théâtral devait se dérouler dans un espace réservé, un espace à part, même si marginal, méprisé et comme socialement invisible. Avec *Wielopole-Wielopole*, c'est le virage : pour la première fois, Kantor est l'auteur du texte du spectacle, pour la composition duquel il s'est basé sur son expérience personnelle; par sa présence sur scène, il devient donc le témoin garant de la réalité des événements présentés.

Dans ce spectacle, il utilise comme « objets prêts » les noms de ses parents, de ses tantes et oncles, la photo de son père à l'armée et le nom de Wielopole, lieu de sa naissance. De manière explicite et même provocatrice, il évoque sa vie à travers des personnages « calqués » sur ceux de sa famille; sur la scène évoluent aussi des « imposteurs », c'est-à-dire des acteurs qui représentent ce qu'ils ne sont pas, comme ils le font d'habitude : ces personnages louches se sont appropriés des entités enfouies dans les strates les plus obscures de sa mémoire personnelle, d'où elles surgissent pour disparaître aussitôt, prêtes à assumer d'autres identités tout aussi provisoires. Le personnage qui s'est approprié l'identité du père de Kantor prononce la formule du mariage et se nomme « Moi, Marian Kantor... », sous le regard de Kantor qui assiste ainsi à l'activation des clichés de sa mémoire. La composante autobiographique est ici affichée, car les personnages sont « calqués » sur les membres de la famille du metteur en scène, dont ils utilisent les noms réels. Personnage de (et dans) sa propre représentation, Kantor joue le rôle du metteur en scène en train de mettre en scène les fantasmes du

créateur Kantor, de l'homme Kantor, utilisant les histoires de sa vie comme des matériaux prêts à l'emploi, des objets ready-made pour construire son œuvre. Ces objets accompagnent et accentuent l'instabilité de tout souvenir, car leur superposition fait apparaître par transparence des images inattendues, des collages blasphèmes : la propre mère de Kantor peut prendre les formes d'une pauvre idiote du village et le père, celle d'un soldat aveuglé par ses fonctions mécaniquement accomplies.

Dans *Wielopole-Wielopole*, l'apparence autobiographique et les tons de confession intime justifient la présence sur scène de Kantor, qui devient l'auteur et le spectateur de sa propre histoire; par là, sa présence perd tout caractère de clandestinité et devient, au contraire, un élément essentiel pour garantir la construction et le fonctionnement de l'espace scénique. Depuis, Kantor n'a jamais cessé de se représenter sur scène, montrant ainsi sa recherche d'une réponse définitive pour expliquer les liens unissant la réalité du vécu personnel, des souvenirs échappés de la « pauvre chambre de l'imagination », à la réalité présentée sur scène.

Chez les orateurs classiques, la mémoire était représentée par un parcours dans un espace donné; chez Kantor, l'espace de la scène représente le fonctionnement de sa mémoire, et ses personnages deviennent l'incarnation de formes rhétoriques à travers lesquelles s'exprime son imagination : le plateau devient la « pauvre chambre de mon imagination », métaphore concrète du fonctionnement de la mémoire avec ses parcours en boucle, ses constructions fragmentées, la superposition d'éléments réunis sans ordre apparent, la simultanéité et la déformation des images, le mélange de réalité objective (les photos) et de reconstitution subjective.

« L'antichambre » de la pauvre chambre de l'imagination n'est plus seulement une invention qui permet un escamotage technique (assurer les entrées et les sorties des acteurs), elle établit aussi un dispositif spatial que Kantor gardera dans tous ses spectacles. Cet espace est celui de la mémoire plus profonde, du mystère, de l'inconnu : c'est de là qu'arrivent les morts. Quelqu'un ayant un autre vocabulaire aurait parlé de subconscient. Dans cet espace, Kantor « représente » (et il « est » en même temps) à la fois le créateur et le témoin de sa propre imagination en action. Les personnages qui occupent la scène deviennent ainsi des « apparitions », et les images, les clichés photographiques qui se succèdent sur scène ne sont pas une représentation, ne sont pas du « théâtre », mais deviennent les éléments d'un flot d'états de conscience ou de mouvements de l'imagination se déroulant sur la scène et s'y concrétisant en temps réel.

Par ce dispositif, Kantor donne un statut de « réalité » non factice aux formes présentées sur la scène. Comme Velázquez se peignant en train de peindre dans *Las Meninas* (tableau qui hante Kantor et revient souvent dans sa peinture et dans ses pièces), comme aussi Malczewski, peintre symboliste qu'il chérissait, le fait dans *Melancholia*, ce tableau qui a influencé la disposition des personnages dans plusieurs scènes de *Qu'ils crèvent, les artistes!* et de *Je ne reviendrai jamais*, Kantor se met en scène en train de mettre en scène, entouré des images issues de son imagination. En jouant le metteur en scène clandestin, comme surpris par un lever de rideau intempestif, Kantor focalise l'attention sur une présence qui ne « joue » pas, qui ne se « représente » pas, mais qui « incarne » l'absence de jeu, se proposant ainsi comme un échantillon de réalité brute, immédiate, une réalité qui n'a encore subi aucune opération d'adaptation esthétique. Kantor a essayé de faire de lui-même un ready-made.

En théâtralisant ses souvenirs, Kantor en accentue le statut fragmentaire et instable, montrant que la continuité de tout récit et toute velléité d'interprétation sont impossibles : il suffit pour cela de voir comment un même personnage est repris d'une pièce à l'autre (annonçant le thème majeur du dernier Kantor, celui du « retour ») pour exprimer des réalités éloignées dans l'espace et dans le temps qui, en apparaissant, se condensent, même d'une manière discontinue, en une seule et même image tirée des clichés de la mémoire individuelle. Dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, par exemple, le personnage du prêtre Smietana, qui est une réplique de l'aumônier de *Wielopole* (l'oncle de Kantor, curé à Wielopole lors de la Première Guerre mondiale), reprend les mots emphatiques que prononçait d'une voix émue le « véritable » père Smietana, l'authentique curé de Wielopole, lors de la représentation du spectacle du même nom dans l'église du village en 1980. Dans ce spectacle, le personnage du prêtre somnole, comme s'il attendait d'être appelé sur le devant de la scène; on entend d'abord une voix enregistrée, voix réelle donc, mais déréalisée par la distance dans le temps. Les mots prononcés sont repris et répétés par l'acteur jouant sur scène le rôle du prêtre, qui se les approprie. Le curé termine son discours en souhaitant à « Monsieur le professeur » de « vivre 100 ans », vœu non réalisé et qui devient ironique et touchant à la fois.

Par ce jeu de rappels internes à son œuvre (dont *Je ne reviendrai jamais* est un exemple saisissant), Kantor montre comment la réalité et la représentation se relaient sans cesse et comment même la réalité factuelle, documentaire, n'est que représentation, répétition. Il pose ainsi, de manière implicite, le problème de l'existence et du statut de

l'original par rapport aux copies produites par la répétition de situations, qui sont des variantes.

Dans cette perspective, l'utilisation conceptuelle et pratique du ready-made est essentielle pour entrer dans le vif de la démarche de Kantor quant à ses rapports avec la matière et la représentation. La fascination exercée sur Kantor par l'œuvre de Schwitters et de Duchamp est connue. Le ready-made affiche la présence de la réalité immédiate de l'objet réel, mais en même temps il renvoie à l'idée de répétition, de réalité recyclée ou détournée, car l'objet, extrait d'un contexte pratique et non artistique, devient le porteur de valeurs esthétiques ou reconnaissables comme telles.

Dans le *Cratyle* de Platon, Socrate démontre que la meilleure des reproductions d'après Cratyle implique nécessairement une différence d'avec Cratyle. Il ne peut y avoir deux Cratyle, car il faudrait que chacun des deux possède la propriété fondamentale de Cratyle, qui est d'être lui-même et donc unique. Toute répétition pose la question de l'original, et le réel – d'après Derrida – pourrait être défini comme ce qui est sans double.

Pour Kantor, il est impossible de démêler la répétition de l'original, car tous les personnages sont les doubles d'un personnage réel perdu et oublié, dont il reste des copies; eux-mêmes sont des revenants, au sens fort du mot : ils reviennent du pays des morts, du pays de la mémoire. Pour rétablir leur unicité et donc donner à leur présence la marque d'une réalité authentique, ils doivent retrouver et atteindre le lieu fondateur de leur identité : de cela, le mythe d'Ulysse et l'histoire de son retour à Ithaque, ancré dans la culture littéraire et politique polonaise, est le symbole. Kantor l'emprunte à Wyspianski, dont il a mis en scène *Le retour d'Ulysse* en 1942, à l'époque du théâtre clandestin, en pleine occupation allemande. Même s'il donne comme titre à l'une de ses pièces *Je ne reviendrai jamais*, l'idée du retour hante Kantor. Par le mythe d'Ulysse, Kantor réunit l'évocation de son passé en tant qu'individu et en tant qu'artiste à la prise de conscience de l'impossibilité de tout retour. Ulysse devient ainsi une sorte d'*alter ego*, d'autant plus troublant que son image se superpose à celle du père de Kantor qui, lui, ne « reviendra jamais » d'Auschwitz, où il avait été interné comme prisonnier politique appartenant à un groupe nationaliste anticommuniste et antinazi. La lecture du télégramme officiel annonçant sa mort à la suite d'une crise cardiaque semble annoncer celle de Kantor lui-même, qui mourra aussi des suites d'une crise cardiaque. Dans *Je ne reviendrai jamais*, le mannequin du père apparaît sur scène ligoté à un poteau; cette image, qui rappelle étrangement l'iconographie du Christ aux outrages, renoue avec l'imagerie typiquement polonaise qui associe

le Christ crucifié à la Pologne martyre. Lors de la réalisation du *Retour d'Ulysse*, à l'époque du théâtre clandestin, Ulysse « revenait » dans une Ithaque occupée par les usurpateurs. Il fallait attendre le moment propice. Dans *Je ne reviendrai jamais*, Ulysse affirme qu'il ne pourra plus jamais revenir à Ithaque, au pays de sa jeunesse : le retour, comme l'espoir, est impossible.

Tous les personnages de Kantor incarnent cette aspiration à retourner à Ithaque après un long voyage, au cours duquel ils ont été obligés d'assumer des faux-semblants, et de devenir des formes factices, les copies de ce qu'ils avaient été autrefois. En raison de ce statut de faux-semblants, ils ne pourront plus jamais atteindre Ithaque : leur retour ne peut se faire que sur un plateau, où la représentation et l'image sont la seule vérité possible.

Dans *Qu'ils crèvent, les artistes!*, Kantor aussi se présente sur scène à travers ses doubles : « moi enfant », jouant avec un chariot dont il n'a jamais réussi à reconstituer le système des ressorts, « moi en personne », « moi artiste ». L'histoire du sculpteur polonais Veitt Stoss, auteur du retable de l'Église de Cracovie, mis en prison et torturé à Nuremberg par les autorités de la ville, sert de lien entre le hasard d'une commande (Kantor avait été invité par un centre d'art de Nuremberg qui financerait sa production), la métaphore des relations entre l'artiste et le pouvoir, bien connues par Kantor, et une réflexion sur les rapports entre la vie et l'art. Les saints sculptés dans le retable sont des personnages quelconques et vulgaires, obligés d'assumer les postures imposées par le maître au cours d'une séance de torture. À travers Veitt Stoss, qu'il habille de l'écharpe et du chapeau qu'il affectionnait et qui faisaient partie de sa silhouette, Kantor a brossé son propre portrait « en artiste », confronté aux exigences de l'œuvre pour laquelle lui-même devient un matériel prêt à l'emploi.

Le personnage principal (si ce concept a un sens dans les spectacles de Kantor) est un écrivain polonais décadent. Il est mourant. Tout ce qui se passe sur scène advient dans l'imagination de cet écrivain avec lequel Kantor s'identifie. Mais lorsque l'homme meurt, l'artiste meurt-il aussi? Ce double statut est représenté à travers les jumeaux Janitzki, acteurs présents dans tous les spectacles de Kantor. La présence de Kantor sur scène, cette fois-ci, montrait la fragmentation entre les souvenirs d'enfance et l'image de soi en tant qu'artiste projetée sur le personnage de Veitt Stoss, qui s'est emparé du corps, de la réalité de son créateur. La copie a avalé son modèle. Kantor a parlé de l'œuvre d'art comme d'une pyramide dont on n'aurait jamais pu percer le secret, mais qui pouvait servir à faire de l'ombre pour soulager la fatigue du passant. Mais il a aussi parlé de l'œuvre d'art comme d'une prison. Les

personnages de l'autel de Veitt Stoss sont torturés pour qu'ils assument à la fin les postures prévues par le maître. Dans *Qu'ils crèvent, les artistes!*, Kantor parle de cette torture, de cet enfermement qu'il ressentait dans sa propre personne : il se sentait prisonnier de son propre personnage au point que dans *Je ne reviendrai jamais*, il est sur scène en même temps que son mannequin, la copie de lui-même, comme pour souligner la différence entre le ready-made de sa propre réalité biographique et la réalité esthétique fabriquée par son double théâtral, entre son statut de personne vivante et d'artiste et celui du personnage théâtral qu'il est devenu, mannequin inerte, ou peut-être autrement vivant; ces différences s'accompagnent d'une dimension temporelle où les perspectives de la mémoire se chevauchent et se confondent : le mannequin, selon une coutume typiquement polonaise déjà utilisée dans *Wielopole*, est aussi son portrait funéraire, son double dans un temps futur.

Dans *Je ne reviendrai jamais*, les personnages de toutes les pièces précédentes de Kantor sont convoqués sur scène – sur la scène de sa mémoire – par l'auteur; ils se révoltent contre le pouvoir absolu de leur maître, de leur inventeur. Cette situation est parallèle et opposée à celle de *Qu'ils crèvent, les artistes!*, où Veitt Stoss torture la réalité pour lui faire atteindre la sphère de l'art. À partir de cette pièce, Kantor joue de sa voix enregistrée comme pour théâtraliser sa présence qui devient la représentation d'une réalité disparue, dont il ne reste d'autre trace que la voix. À partir de maintenant, Kantor n'est plus l'observateur de son imagination au travail, mais il devient véritablement un acteur qui a un texte précis à réciter et des mouvements à accomplir sur scène, parfaitement définis et réglés. Dans le texte qu'il prononce, Kantor déclare que nul ne peut revenir au pays de sa jeunesse. Le voyage de retour d'Ulysse s'est avéré impossible et Ithaque est donc perdue à jamais.

Dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Kantor est sur scène, assis à sa table, comme d'habitude, mais il est « habillé » en Kantor : il porte un chapeau large, alors qu'en ville, il porte le plus souvent un béret. Il est en même temps lui-même et son personnage théâtralisé. Dans *L'ordre du discours*, Foucault considère le retour comme la possibilité de dire enfin ce qui était articulé silencieusement. Le nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour, car il s'agit de « dire pour la première fois ce qui cependant avait déjà été dit et répéter inlassablement ce qui pourtant n'avait jamais été dit⁴ ». Le retour touche aussi Kantor qui « revient » sur scène pour y « répéter ce qu'il n'avait jamais dit ».

Kantor commence par dire :

Et de nouveau je suis sur scène
Je n'expliquerai sans doute jamais clairement et à fond cette
« habitude »
Ni à vous, ni à moi-même.
Mais à vrai dire ce n'est pas « sur scène »
Mais à la frontière.
Devant moi : la salle,
Vous, Mesdames et Messieurs, soit,
(selon mon vocabulaire)
la Réalité,
derrière moi, ce qu'on appelle la scène
et dans mon vocabulaire remplacée
par les mots : Illusion, Fiction...
je ne penche
ni d'un côté
ni de l'autre
avec inquiétude je regarde
et jette un œil
une fois vers l'un
une fois vers l'autre
et tout de suite après
vers ce
Magnifique Résumé
de ma Théorie et de ma Méthode⁵.

Dans ce spectacle, il est question de trois artistes morts, dont Kantor considère qu'ils l'ont précédé dans le chemin de l'art et de la conclusion de la vie : Maris Jarema, fondatrice du premier Cricot, peintre révolutionnaire, partisane de l'abstraction; Jonasz Stern, peintre juif rescapé d'une exécution qui lui avait fait comprendre qu'on peut être prêt à tout, même à tuer, pour sauver sa vie; Mejerhold, mort après les tortures de la police secrète de Staline, et devenu ensuite artiste glorifié par le régime qui l'avait tué. À travers ces artistes, Kantor met en scène sa propre mort, transformant la réalisation de cette prophétie en un objet prêt qui, tôt ou tard (trop tôt, malheureusement), délivrera de toute ambiguïté la réalité de ce qui est représenté sur scène. Kantor imaginait des solutions fantasques. Il disait parfois, en riant (mais souvent la plaisanterie n'est qu'une manière de protéger une vérité difficile à évoquer), qu'il imaginait un spectacle où il se tuerait sur scène. Au cours

d'une interview, il imaginait, pour ce spectacle, « une séquence qui se situera après ma mort ».

Ne disait-il pas, d'ailleurs, que l'œuvre devrait appartenir à la mort, pour pouvoir être, comme la mort, « finie »? Enfin immobile, le voyage de retour ayant pris fin :

Ô, Seigneur!
 accorde-moi
 cet instant unique et *rare*
 flou comme un souffle
 invisible
 comme
 un *trou* noir
 qui permettrait de créer
 dans l'INFINITÉ
 quelque chose
 qui réussit à être
 FINI
 Comme la mort
 L'œuvre d'art⁶.

Dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Kantor avait deux doubles : « mon ombre » et « mon autoportrait ». Il était devenu une image et son « autoportrait » sortait du cadre pour prendre place à l'intérieur d'une photo prise le jour de son anniversaire, sur laquelle on le voit avec sa mère et son père. La voix enregistrée de Kantor souligne la réalité de sa présence, mais en même temps dévoile le changement de statut subi par sa présence réelle : l'enregistrement est la trace, figée et par là reproductible, d'un instant de vie qui, lui, ne reviendra jamais.

Avec ce dernier spectacle, Kantor a poussé le défi très loin : pour sortir du théâtre, de la représentation, de la duplication de la réalité, un seul moyen : y inscrire sa propre mort, une absence réelle, irrémédiable qui ne permet pas la répétition, et qu'on ne peut représenter avec un cercueil de théâtre ni avec une absence feinte. Une absence qui ne permet aucun retour. Cette fois-ci, Kantor a réalisé un ready-made, un vrai. C'est pour cela que dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Kantor est réellement présent sur la scène.

Notes

1. Une version de ce texte a été publiée dans *L'Annuaire théâtral*, n° 30, automne 2001. Il est publié ici avec la permission de la revue.
2. Tadeusz Kantor, *Tout ne tient qu'à un fil, métamorphoses*, Paris, Éditions du Chêne, 1982, p. 132.
3. Tadeusz Kantor, *Entretiens*, préface de B. Eruli, Paris, Éditions Carré, 1996, p. 16-17.
4. Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 28.
5. Tadeusz Kantor, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, dans *Les Voies de la création théâtrale*, tome 18, Paris, CNRS Éditions, 1993, p. 170.
6. Tadeusz Kantor, *Le théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 277.

This page intentionally left blank

Relief de Kantor

Ginette Michaud¹, Montréal

*Just relish the left overs
That's what is left for us.*

Tadeusz Kantor, bribe de phrase
extraite de *Je ne reviendrais jamais*.

C'est la question de l'héritage qui a engagé Guy Scarpetta, ami de Tadeusz Kantor et témoin privilégié de son travail (surtout dans la dernière décennie de sa vie), à s'interroger sur la nécessité d'une transmission posthume de son art. Il se demande dès les premières pages de *Kantor au présent* ce que des jeunes gens, 10 ans après la mort de l'homme de théâtre, pourraient bien savoir de son art, eux qui ne l'ont pas « physiquement perçu² », à travers « le volume, la présence des corps vivants, l'impact des sensations, le climat émotionnel des représentations » (K, 17). Toutes ces choses sont en effet perdues à jamais; j'en ai hélas fait l'expérience tout récemment en visionnant *La classe morte* – mais c'était un enregistrement sur bande vidéo, projeté sur un tout petit écran télé, pauvre de moyens et sans génie propre, et il fallait beaucoup d'imagination pour penser que, comme l'écrit Scarpetta, « des foules entières, devant ces spectacles, riaient et pleuraient à la fois » (K, 17)... L'électricité, la transe, la commotion, rien dans ces images ne les laissait pressentir ni ressentir. On retrouve là la limite de l'archive qui détruit radicalement, invisiblement, ce qu'elle paraît reproduire fidèlement. Comme l'a fort bien décrit Derrida dans *Mal d'archive*, rien d'intact ou à l'abri dans l'archive, dans la pulsion qui cherche à conserver intact : « Il n'y aurait pas de poussée à la conservation sans une poussée, en sens inverse, à la destruction qui appartient elle-même au processus de l'archivage³. » Cette contradiction était lisible dans chacune des images vidéo, non seulement en raison d'une inadéquation du support (ce qui était, à l'évidence, le cas), mais parce que le théâtre de Kantor avait déjà exploré l'impossibilité de son propre archivage, sa consommation et sa cendre, aussi loin que possible, et ce, même si Kantor a pris soin par ailleurs (et ce n'est pas aussi contradictoire que cela peut paraître à première vue) de tenter de se muséifier lui-même avant l'heure en multipliant les traces de son art, en rassemblant les artefacts dans les

caves de la Cricothèque, où ses « objets » théâtraux – qui sont, comme on le sait, tout sauf des accessoires⁴, parfois plus vivants que les acteurs qui les usaient (ou s’usaient à les manipuler) – continuent toujours de « nous »⁵ regarder de manière inquiétante...

Mais je garde pour l’instant en réserve cette question, immense, de la perpétuation de la mémoire – qui se pose avec d’autant plus d’acuité ici que Kantor aura désiré (et fort peu d’artistes renoncent à leur narcissisme à ce point) voir son art mourir avec lui – pour revenir à la question qui préoccupait Scarpetta, à savoir comment ils pourraient, ces jeunes gens qui n’auraient accès à son travail que par des truchements impliquant un transfert et donc une transformation par un autre médium, se faire une idée juste de cet art uniquement à travers des documents, des archives, bref des reliefs, des restes. Je suis, avec beaucoup d’autres, nécessairement engagée dans ce processus de recyclage : à l’évidence, je ne peux et ne pourrai jamais connaître directement l’art de Kantor – mais il faudrait se demander si cette illusion du contact direct, du présent d’une présence tient encore devant une expérience manifestement aussi spectrale et fantasmatique –; tout vient trop tard, à distance, dans l’éloignement et l’altération déjà, de seconde main. Si, comme l’affirme Scarpetta, l’art pour Kantor était « indissociable du relief d’une expérience » (*K*, 13), je suis donc pour ma part d’abord conduite (ou réduite) à faire aujourd’hui l’expérience du relief. Et je retiens ce mot pour sa capacité double à exhiber tout autant qu’à effacer : « relief » est à la fois le signe de la monumentalisation, de ce qui fait saillie et rompt la planéité d’une surface, et de ce qui reste, du résiduel, de ce qui retourne à l’informe, du détrit (il renvoie selon Littré aux « restes d’un repas », à ce qui n’aura pas précisément été incorporé). « Relief » renvoie en outre pour moi, devant une œuvre de mémoire aussi manifestement obsédée par le deuil et travaillée sans relâche jusqu’à la fin, à plus : par l’indeuillable du deuil, à ce qui résiste à toute analyse. Car ce qui frappe avec force chez Kantor, ce à quoi on ne s’habitue pas, c’est bien ce lien intime entre l’art et la mort, capté dans un mouvement sans repos, où la compulsion de répétition fait impitoyablement retour, revient sans répit (*no relief* : c’est le cas de le dire) se représenter « à l’œuvre » dans chacune des œuvres. D’où peut-être cette crudité fantasmatique, cette cruauté qui est étrangement familière à toutes ses créations – sa peinture comme son théâtre, mais aussi ses dessins et notes de scène – qui tournent autour de l’orchestration de la décomposition, de la maîtrise de l’immaîtrisable, du point de passage, franchi et refranchi, entre la vie et la mort, la souffrance et la jouissance, l’animé et l’inanimé, le vivant et le mannequin, les fantômes et leurs vis-à-vis, pas plus réels les uns que les autres... Comme

si, écrit Scarpetta, « il y avait une limite, une frontière, à traverser sans fin, jusqu'au moment où c'est lui, Kantor, qui 'devient' la frontière » (K, 102). Cette traversée d'outre-tombe et ce retour sont sensibles dans tout son parcours, de *La classe morte* (1975) à *Où sont les neiges d'antan* (1979), *Wielopole-Wielopole* (1980), *Qu'ils crèvent, les artistes!* (1985), *Le mariage* (1986), jusqu'à *Je ne reviendrai jamais* (1988), *Ô douce nuit* (1990) et l'inachevé *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (1990), qu'il préparait quand la mort l'a trouvé. Dans tous ces spectacles, Kantor reconvertissait ses personnages, ses œuvres antérieures, sa propre vie comme autant de *ready-made* prêts à toutes les reprises, à tous les effacements, à toutes les transfigurations. Et quand je parle de retour et de compulsion de répétition, je ne parle pas seulement d'un motif, d'un thème, au sens banal du terme, ni même d'une « forme » (on sait à quel point Kantor était réfractaire à une telle façon de réduire la chose de l'art à toute esthétique, quelle qu'elle soit⁶), qui justifierait jusqu'à un certain point une description de son travail comme « théâtre de la mort », mais bien de ce qui relève ici d'une véritable compulsion de répétition, au sens psychanalytique du terme, celle qui se révèle la plus irréductible et donc à ce titre la plus indissolublement liée à l'analyse elle-même. On peut en effet se demander s'il n'y a pas dans le travail de Kantor quelque chose qui relève de cette compulsion de répétition, qui à la fois appelle la perlaboration (conceptuelle, philosophico-théorique) et cherche pourtant toujours à la mettre en échec. On aura reconnu le commentaire de Derrida, dans *Résistances de la psychanalyse* cette fois, qui note à propos de cette résistance du « cinquième type » (qui ne relève plus des instances du ça, du moi ou du surmoi) qu'elle est le motif essentiel de l'analyse elle-même, le mouvement de résistance absolue, de l'inconscient tout court, celle qui n'a pas de sens, « le mouvement de la dissolution qui pousse à la destruction, qui aime détruire en dissociant » : « elle n'a pas de sens (pulsion de mort) et elle résiste à l'analyse sous la forme de la non-résistance », bref elle est ce qui reste, ce qui garde, toujours selon l'expression de Derrida, « ce goût de mort en poste-restante⁷ », expression qui conviendrait admirablement à ce qui fait œuvre tout en le désœuvrant dans le théâtre de Kantor. On pourrait en tout cas suggérer, à propos de la compulsion de répétition, qu'il y a peut-être là une autre figure qui devrait retenir notre attention, un modèle radical de non-recyclage, une limite peut-être dans la manière même de penser le recyclage... Même si l'analogie entre le terrain psychique et le terrain culturel et esthétique impose toujours quelque prudence, il y aurait quelque chose à penser ici à partir de la pratique de Kantor quant à une distinction, retracée et brouillée, entre recyclage et répétition, et il y

aurait quelque intérêt, me semble-t-il, à ne pas « trop » oublier la psychanalyse dans ces parages (elle est curieusement très rarement évoquée ou bien timidement convoquée dans les études qu'il m'a été donné de lire), alors que le théâtre de Kantor, souvent qualifié un peu vite d'« autre scène », est en effet impensable sans elle et entend même peut-être donner lieu à un « inconscient esthétique », si l'on suit l'hypothèse récemment élaborée par Jacques Rancière dans le petit essai qui porte ce titre. Rancière y cite d'ailleurs, aux côtés de Maeterlinck et des androïdes de Villiers de l'Isle-Adam, « la surmarionnette d'Edward Gordon Craig ou le théâtre de la mort de Tadeusz Kantor », décrivant en des termes qui nous intéressent l'invention du « nouveau corps » émergeant de cet art si singulier : « Non plus le corps humain de l'acteur/personnage, mais celui d'un être qui 'aurait les allures de la vie sans avoir la vie', un corps d'ombre ou de cire accordé à cette voix multiple et anonyme⁸ ».

La pratique de Kantor tire toute sa force d'ébranlement, on le sait, de son traitement singulier de la mémoire, mémoire « personnelle » et collective (si ces oppositions ont encore un sens ici), mémoire omniprésente dans toutes ses sédimentations historiques (de l'effondrement de l'empire austro-hongrois à la Seconde Guerre mondiale, Kantor ne cesse de parler du démantèlement de la *MittelEuropa* et des ondes de choc déclenchées par ce séisme⁹) et toujours mobilisée de manière subversive (le cabaret revisité, la foire, la parade, le café de la gare, le tableau vivant, le retable, l'émeute...). La mémoire est peut-être même la seule « forme » qui serve encore de sol à cette esthétique en lui prêtant sa plasticité, « entité vivante, mobile, contradictoire, ramifiée, avec des courts-circuits, des surimpressions, des éclipses, des intermittences, des résurrections, d'incessantes et rétroactives transformations » (K, 19). Des rapports de complicité et de conflit se nouent de toute évidence avec force de ce côté avec le texte freudien, et pas seulement avec la vulgate psychanalytique. À certaines thèses, trop optimistes, de Freud quant à la fonction de sublimation de l'art, Kantor opposerait plutôt un tout autre sublime, où l'art est le lieu d'une violente expérience de dessaisissement, de « désemparement », pour reprendre le mot de Rancière; on pourrait même dire qu'il va, à rebours du Freud qui croit encore trop aux vertus thérapeutiques de l'art, se tenir au plus près de celui, plus pessimiste, de *Au-delà du principe de plaisir* pour lequel pulsion de vie et pulsion de mort ne s'opposent plus, mais sont posées dans une « structure d'altération réciproque¹⁰ » où elles ne cessent de s'échanger et de se relancer. Kantor fait-il autre chose en représentant sur scène (mais peut-on encore parler de « scène¹¹ »?) ces incessantes reconversions qui ne déchargent jamais, qui continuent au contraire de

se recharger de manière inépuisable, et si épuisante, comme en témoigne cette évocation de *Je ne reviendrai jamais*?

Et cette pièce poignante et drôle, en forme de récapitulation, presque de testament, où des personnes et des objets issus de tous ses spectacles antérieurs viennent se télescoper, en un art éblouissant de la variation – éléments prélevés et précipités dans une nouvelle dynamique et témoignant d'une sorte de mémoire indestructible, hallucinée, décalée. Un café, un prêtre, un serveur maniaque et agité, un orateur au discours sans cesse perturbé, un client (Kantor lui-même) assistant au défilé de tous les fantômes qui hantent sa mémoire, une souillon d'auberge qui finira par chanter (superbement) le chant des victimes des chambres à gaz, un gymnaste affublé d'un sac à dos gigantesque qui le transforme en monstre, une pute en sous-vêtements et bas noirs dans une cage à poules, deux hassidim, un rabbin fou, deux évêques dansant le tango, un « apache », un couple de mariés (dont l'homme est incarné par un mannequin à l'effigie de Kantor lui-même), l'effrayant « orchestre blindé des violonistes », la vieille femme au profil aigu jouant d'une sorte de vielle à manivelle – et les croix, les potences, les bâches, les bancs d'école, la baignoire-barque du *Retour d'Ulysse* : tout cela surgissant, s'affolant, mourant, ressuscitant, s'enchevêtrant, avec la violence et le caractère insolite des images de cauchemar, pour constituer la plus étonnante danse macabre de notre temps (K, 72).

On pourrait en dire autant de toute une série d'oppositions déconstruites par la psychanalyse et qui trouvent dans l'art de Kantor une exposition rigoureuse (qui est sujet, qui est objet, au juste, ici? et vivant et mort?) où, par exemple, il nous fait éprouver l'étrangeté de l'événementialité psychique, dont le présent n'a jamais lieu que dans et par l'après-coup, et où, comme l'écrit René Major,

[l']inconscient n'est plus simplement hors conscience. Il parasite la conscience. Le plaisir n'est plus tout uniment le contraire du déplaisir. Il peut être éprouvé comme une souffrance et la souffrance comme une satisfaction. Le sujet se cherche et se trouve dans l'objet qui n'est pas, en soi, son contraire. Il n'est pas de pur présent par rapport au passé. Le passé est présent dans le présent et le présent toujours déjà passé. L'origine est déjà en retard et le retard est donc originaire¹².

Par ailleurs, qui mieux que Kantor aura su représenter les effets du retour en boucle du refoulement freudien dans l'histoire, ce cauchemar qui se répète à l'infini (fût-ce avec une différence), dont tous ses personnages somnambules ne parviennent pas à s'éveiller? Comme l'écrit Scarpetta, Kantor « ne cesse de parler de 'retour'. Mais il faut préciser : ce n'est pas lui qui retourne vers ce monde enfoui (cela, ce

serait l'attitude nostalgique), c'est le monde lui-même qui revient vers lui. [...] ce qui revient [...] ne peut jamais revenir à l'état pur, 'comme avant' » (K, 97). D'où l'impureté, la corruption, la profanation si prégnantes dans ces « actions » théâtrales : « Il faut imaginer une situation, dit-il, où les morts commencent à agir, à parler. Ils sont maladroits, ils bredouillent. Ce sont les restes des actions qui, de leur vivant, étaient raisonnables, mais ces restes ne signifient rien. Ce sont des traces. Les traces, pour moi, sont plus importantes que la réalité » (K, 86). Et il ajoute : « Je ne reviens pas en arrière, c'est le passé qui revient vers moi. Mais le plus étrange, c'est que ce passé arrive toujours à un moment précis » (K, 86), il revient justement toujours au moment où la question se pose à nouveau au présent. Voilà, me semble-t-il, une autre proposition importante à tenir à l'horizon d'une réflexion sur les rapports entre esthétique et recyclage. Ce « laisser-revenir », c'est bien ce qui démarquerait de manière radicale la position de Kantor de la simple et inoffensive « réappropriation indifférente des formes antérieures » (K, 110), que Scarpetta dénonce à juste titre comme le double piège guettant le recyclage dès qu'il n'est pas une véritable opération de « réinscription », au sens le plus fort du terme (avec ce que cela entraîne de responsabilité¹³ et d'éthique), et qu'il glisse dès lors soit dans la plate restauration (la fascination « néo » pour le passé réifié, figé), soit dans le ludisme insignifiant et finalement amnésique d'une certaine postmodernité.

Le relief, je le suggérais en commençant, c'est le résiduel, c'est aussi ce qui est irrécupérable. Qu'est-ce donc, pourrions-nous nous demander maintenant, qui résiste et revient relancer, sinon hanter, nos propres questions dans les positions sur l'art de Kantor? *Kantor au présent* nous offre là-dessus quelques éléments de réflexion pertinents, bien que le livre ne laisse pas d'être lui-même assez étrange. Scarpetta, assumant la place du témoin – position qu'il distingue à plusieurs reprises de celles du critique ou du chercheur universitaire –, rassemble dans ce recueil des textes divers (articles, préface, catalogue d'exposition, interventions publiques, entretiens et conversations semi-privées enregistrées), de provenances, de genres et de tons différents. Ces textes hétérogènes sont reproduits dans leur intégralité, sans retouches ni réécriture, cependant resitués dans leur contexte propre et leurs circonstances de parole particulières, au moyen de pages intercalaires qui réfléchissent sur le passage du temps et l'altération de la perception¹⁴. Cet effet de variations, de portrait fragmentaire *in progress* n'élimine pas complètement une certaine perplexité du lecteur, suscitée par le retour de passages déjà lus, l'effet non masqué des redites – ce qui est plutôt rare, même pour un recueil de ce genre. L'ensemble produit

ainsi un effet *unheimlich* assez curieux, surtout au début, et qui tient à ce va-et-vient entre le passé et le présent, la trace écrite et sa réactualisation, restituée en une sorte de travail de deuil qui se fait précisément, comme chez Kantor, à travers les reprises et les répétitions. Ainsi, paradoxalement, bien loin de seulement agacer comme cela pourrait être le cas, ce choix de conserver tels quels ces accompagnements critiques tout en les utilisant dans un certain montage comme autant de ready-made, selon l'esthétique propre à l'artiste, s'avère tout à fait cohérent et plus encore, se révèle, à un niveau plus profond, une réponse – et le témoignage est toujours une réponse à l'autre – à son esthétique, qui se trouve en quelque sorte assumée jusque dans le style choisi pour lui rendre hommage. L'effet de « retour » et de hantise propre à l'œuvre de Kantor se trouve ainsi fortement réinscrit du point de vue du spectateur-lecteur, de manière plus ou moins consciente et concertée. Comme si la compulsion de répétition ne laissait pas intact le texte du témoin lui-même, qui devient une sorte de créature kantorigène... On pourrait interpréter en ce sens la reprise vraiment insistante d'un texte à l'autre de ces longues énumérations faisant tableau qui tentent une traduction, sur le plan de l'écriture, de la perception telle qu'elle est déstabilisée par Kantor. C'est peut-être dans ces ekphrasis¹⁵ burlesques et inquiétantes, qui donnent mieux à « voir » que n'importe quel enregistrement, que la transmission de l'art disparu de Kantor se fait la plus effective. Il serait intéressant de les lire comme des tentatives de transposer au plus près, mais dans un autre langage, les effets d'effraction, d'arrachement, de *dynamis* aussi produits par ce théâtre. Écrire Kantor serait alors une autre façon de recréer son théâtre disparu, en le faisant passer à une autre scène...

De manière répétitive donc, sinon compulsive, Scarpetta retrace quelques-uns des signes les plus importants de l'art de Kantor : le recours à des événements référentiels, historiquement connotés mais « dégradés » en un « art à la fois complètement figuratif [...] et complètement abstrait (dans leur montage, leur syntaxe) » (*K*, 73); l'utilisation singulière du corps de l'acteur traité comme matériau plastique; le rôle de la composition, pensée ici en termes picturaux ou musicaux; l'hétérogénéité des effets visés, combinant tragique et grotesque, sacré et profanation, pathos et dérision... Le critique circonscrit aussi les traits fondamentaux de l'art théâtral de Kantor, qu'il se plaît à synthétiser autour de quelques idées-forces, soit la revendication radicale d'une « autonomie » de la mise en scène (la filiation à Artaud, présente tout du long mais non revendiquée comme telle, aurait certes mérité d'être examinée plus sérieusement, surtout pour un artiste censément – miraculeusement? – affranchi de toute influence); le rejet

de toute forme de psychologie, de représentation, de personnage, de situation au profit de volumes, mouvements, visions, figurations déréalisées; le parti pris d'un théâtre « à la première personne », hautement subjectif (là encore, la question de la subjectivité et du narcissisme, du contrôle et de la perte de contour du « moi » démiurgique aurait nécessité quelque approfondissement), exerçant son pouvoir sur « toute une communauté d'acteurs, lui appartenant intrinsèquement » (K, 208)... Ce dernier point confinant à la possession quasi physique de l'Acteur par le Maître ne laisse pas d'inquiéter le lecteur, mais apparemment pas le critique qui ne remet en question aucune conséquence ou limite (impasse?) de la pratique de Kantor, lui déniait du coup toute possibilité d'héritage¹⁶, geste pour le moins étrange si le propos était d'assurer une transmission.

Plusieurs arguments de ce livre appelleraient également à discussion, notamment la construction insistante d'un Kantor figure héroïque de la modernité éthique¹⁷. L'argument du constant déphasage de l'artiste par rapport aux grands courants esthétiques du siècle est sans doute commode pour en faire une sorte de saint de la Subversion, mais il ne laisse pas de devenir quelque peu suspect, notamment par rapport aux avant-gardes¹⁸ : poser, par exemple, comme le fait Scarpetta dans un texte de 1983, que « l'enfer totalitaire a peut-être aussi été 'le passage à l'acte' du programme symbolique des avant-gardes », c'est, me semble-t-il, encore succomber à une rhétorique hyperbolique qui ne s'est pas complètement dégagée... des avant-gardes.

Scarpetta saisit bien par contre l'un des paradoxes les plus fascinants de l'art de Kantor, ce qu'il nomme assez joliment sa « diagonale du temps », Kantor accordant « à un art précaire, éphémère, en principe voué à disparaître avec l'artiste, le même souci, la même précision, la même ambition que s'il avait travaillé à une œuvre plastique destinée à durer pour l'éternité » (K, 18). Non seulement abolit-il ainsi les critères de distinction entre art majeur et art mineur, mais il parvient à faire communiquer les arts entre eux autrement et à échanger leurs propriétés respectives :

Dans son théâtre (art des corps vivants, donc éphémères), il y a une rigueur et une minutie dans l'assemblage des signes qui répondent au souci d'« éternité » propre à la peinture (c'est le paradoxe majeur de son art théâtral) : il fonctionne comme s'il devait traverser les siècles, alors même qu'il est condamné à disparaître à plus ou moins brève échéance); sa peinture, au contraire, possède un caractère étrangement éphémère, fugitif (comme si elle devait se conserver dans la mémoire, plutôt qu'être contemplée comme un objet durable) (K, 112).

Cette proposition quant au temps et à la durée/permanence (la rémanence de l'immatériel) me paraît non seulement une description très juste des transferts esthétiques à l'œuvre dans l'art de Kantor, mais elle souligne aussi un autre relais opéré ici par le metteur en scène quant au rêve ancien qui hante la modernité depuis les romantiques allemands (au moins) jusqu'à Baudelaire et Mallarmé et au-delà, à savoir le passage entre les arts, qui se trouverait peut-être ici délivré – ou est-ce seulement un détournement? – du désir opératique de l'œuvre totale. Scarpetta note avec raison qu'il n'en va pas seulement ici « d'une simple transposition d'un art sur un autre ou d'un transfert de formes », le plus important n'étant pas de faire du théâtre le champ d'application de la peinture, par exemple, mais bien « la position subjective, et même éthique, à l'œuvre dans ce franchissement : la *nécessité intérieure* traversant les deux champs d'opération – et produisant, à chaque fois, une rupture, une effraction, un passage dans l'« autre dimension » » (K, 191-192). Quoi qu'il en soit, ce double rapport à la durée *et* à la disparition persiste comme l'une des leçons les plus actuelles de la pratique de Kantor.

Il conviendrait également d'examiner de manière beaucoup plus précise ce qu'il en est de Kantor comme insatiable recycleur lui-même, notamment son rapport d'appropriation, de dévoration et d'incorporation pour le moins intense de certaines œuvres : je pense tout particulièrement ici à ce qu'il fait des œuvres de Craig, de Schulz (*La classe morte* sort d'une de ses nouvelles et du *Ferdydurke* de Gombrowicz, son grand rival), de Witkiewicz... De ce dernier, il disait qu'il travaillait « avec » lui¹⁹ : encore faudrait-il voir ce que cela veut dire en termes d'énergie destructrice dans l'appropriation, voire de défiguration, de broyage, poussé ici très loin, jusqu'à ce que le texte de l'autre soit devenu méconnaissable... La lecture de Kantor semble toujours éruptive, rageuse, pulvérisante, rien qui pourrait facilement se décrire selon les règles d'une intertextualité classique, on le pressent. Quel rapport ici au texte, au texte comme « reste »? Comment s'en prend-il aux fantômes de l'autre, comment en hérite-t-il et s'en charge-t-il?

Finalement, demeure le problème de la transmission d'un art disparu, et la question du témoignage et du posthume qui lui est nécessairement liée et qui anime tout ce recueil. En quoi, se demandera-t-on, ce problème est-il spécifique au « cas » Kantor? Une bonne partie des arts de la scène, pour ne pas dire du théâtre en général (je pense à Artaud, ou même à Molière et Racine, sans parler des performances contemporaines), ne pourrait-elle pas être interrogée dans le même sens? Qu'est-ce qui, dans l'expérience de Kantor, donne un « relief » particulier à cette question? Est-ce le fait qu'il l'ait si lucidement prévue et

questionnée dans son art, de son vivant? On se rappellera ses propos, confiés à Philippe de Vignal :

Vous savez bien que mes spectacles sont dans la mémoire des spectateurs et des critiques [...] mais que, de toute façon, quand ces gens mourront aussi, ce sera vraiment fini, et il n'y a aucun enregistrement qui puisse donner quelque chose. C'est fascinant de penser que mon art mourra avec moi, même si mes acteurs peuvent pendant quelque temps encore jouer mes spectacles (K, 19).

Je ne suis pas sûre d'être convaincue par le pathos qui entoure ces déclarations du « jamais plus », position reprise et défendue, non sans quelque âpreté, par Guy Scarpetta dans sa critique de la représentation « posthume » de *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, le dernier spectacle inachevé, par les acteurs du Théâtre Cricot après la mort de Kantor²⁰. Faut-il vraiment prendre à la lettre les « volontés » du maître? Et qu'est-ce qui en serait une exécution fidèle? La mort, Kantor n'a cessé de nous le rappeler, c'est non seulement ce qui ne passe pas, mais c'est aussi ce qui ne cesse de travailler en nous (c'est le sens de l'expression si galvaudée de « travail de deuil », récupérée en « réparation » ou en thérapeutique), c'est ce qui ne cesse de nous altérer en laissant l'autre revenir. Pourquoi serait-il l'exception à sa propre leçon de mémoire, où le passé ne cesse de nous « réarriver »? Pourquoi devrions-nous craindre de perdre la mémoire de son art? Parce que nous l'aurions perdu de vue? Peut-être au contraire est-ce seulement à ce moment que Kantor commence vraiment à se survivre, en nous faisant renoncer à l'image pour elle-même (ce pourquoi tous les enregistrements du monde seront toujours à côté de la Chose de l'art), pour libérer toutes les autres qui y étaient encore retenues... Il sera au contraire passionnant et nécessaire de voir ce que deviendront ces créations, personnages et objets, quand il ne les commandera plus au doigt et à l'œil²¹. Je ne crois pas que ce moment, 10 ans après sa mort, soit encore venu, mais on n'a pas à craindre de s'adresser à lui. Comme pour Ulysse ou le spectre de Hamlet, qui font retour dans *Je ne reviendrai jamais*, notre responsabilité demeure d'inventer une autre façon de converser avec les morts : « Thou art a Scholler, speake to it Horatio [...]. Question it ». La question est toujours d'actualité, et je laisse le dernier mot au fantôme qui me hante : « On hérite toujours d'un secret – qui dit 'Lis-moi, en seras-tu jamais capable'²² ». En sommes-nous, en serons-nous capables?

Notes

1. Une version de ce texte a été publiée dans *L'Annuaire théâtral*, n° 30, automne 2001. Il est publié ici avec la permission de la revue.
2. Guy Scarpetta, *Kantor au présent : une longue conversation. Essai*, Arles, Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, « Le Temps du théâtre », 2000, p. 17. Désormais désigné par le sigle *K*, directement suivi de la page, entre parenthèses.
3. René Major, « Derrida, lecteur de Freud et de Lacan », *Études françaises* : « Derrida lecteur », XXVIII : 1-2, hiver 2002, p. 172.
4. Voir Brunella Eruli, « Kantor's Objects », dans Anna Halczak (dir.), *Cricot 2 Theatre Information Guide*, Cracovie, Center of Cricot 2 Theatre, 1986.
5. Mais savons-nous, voulons-nous vraiment savoir que nous sommes vus par eux, par ces « poubelles de l'histoire »?
6. Dans un entretien daté d'avril 1989, il acquiesce à la suggestion de Scarpetta qui lui parle de formes : « Oui, tout à fait, ce sont des formes sans contenu. C'est très important. Alors que j'ai toujours écrit que j'étais contre la 'forme'. C'est bizarre. Mais c'est peut-être que la 'forme', en ce sens-là, n'est pas la forme esthétique » (*K*, 88).
7. Jacques Derrida, *Résistances de la psychanalyse*, Paris, Galilée, 1997, p. 39.
8. Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p. 41. Rancière soutient l'hypothèse d'une tension entre deux inconscients, le freudien et le littéraire. Sans que celui-ci préfigure celui-là, le philosophe décrit les rapports de tension qui se nouent entre eux au moment où la littérature, au XIX^e siècle, change de statut, s'attache à « des dramaturgies nouvelles du secret enfoui », et allant du *logos* au *pathos*, se déplace vers « la pure douleur d'exister et à la pure reproduction du non-sens de la vie » (p. 39). Cet inconscient esthétique, particulièrement approprié au théâtre de Kantor, « se manifeste dans la polarité de cette double scène de la parole muette : d'un côté, la parole écrite sur le corps, qui doit être restituée à sa signification langagière par le travail d'un déchiffrement et d'une réécriture; de l'autre, la parole sourde d'une puissance sans nom qui se tient derrière toute conscience et toute signification, et à laquelle il faut donner une voix et un corps, quitte à ce que cette voix anonyme et ce corps fantomatique entraînent le sujet humain sur la voie du grand renoncement, vers ce néant de la volonté dont l'ombre schopenhauerienne pèse de tout son poids sur cette littérature de l'inconscient » (*ibid.*, p. 42-43).
9. Rappelons que Kantor, « fils d'un père d'origine juive et d'une mère catholique, neveu tout à la fois d'un rabbin et d'un curé » (*K*, 30), se trouvait à la croisée de plusieurs mémoires et héritages, le catholicisme polonais étant particulièrement complexe et « insubordonné » : situation d'« impureté » culturelle le désignant tout naturellement comme un passeur, une figure résistante et clandestine...
10. Sur cette question, voir René Major, *Au commencement : la vie, la mort*, Paris, Galilée, 1999, p. 20.

11. Il faudrait plutôt, à nouveau, penser ici à l'événement psychique tel que l'évoque René Major : « Cet événement n'advient pas du monde, bien qu'il ne l'exclut pas. Il ne ressortit pas de la réalité objective, comme on dit, tout en étant bien réel. Il se produit dans un espace intérieur, en un lieu à la fois intime et ouvert », voir « Qu'est-ce qui vous arrive? (de l'événement psychique) », dans les *Cahiers de la Villa Gillet*, n° 16, Lyon, avril 2002. La « scène », telle que la reconfigure Kantor, souscrirait bien à une telle conception de l'espace.
12. René Major, « Derrida, lecteur de Freud et de Lacan », *Études françaises* : « Derrida lecteur », XXXVIII : 1-2, hiver 2002, p. 167. Cette pensée de la désistance qui « conduit à la déstabilisation du sujet, à sa désidentification de toute position en estance, de toute détermination du sujet par le moi » (je souligne) trouverait peut-être dans l'expérience kantorienne un écho intéressant.
13. Et la responsabilité de l'art ou de la littérature est la plus haute, elle qui garde le droit de tout dire et aussi de tout dire en secret sans le dire, elle qui peut toujours se déclarer ou être dénoncée comme « irresponsable » devant les tribunaux de la Famille, de la Religion ou de la Société...
14. Remarquons qu'il y a quelque problème à mettre sur le même plan des situations d'énonciation aussi différentes et surtout à accorder aux idées formulées par Kantor le statut quasi sacré de dogmes ou de prescriptions en vertu d'une autorité jamais questionnée dans ces pages. Où l'on voit que l'emprise du maître sur ses acteurs, mais aussi sur ses critiques, était redoutable... On interrogera dans le même sens la place démesurée qu'occupe ici la biographie...
15. Elles servent de point de départ à chaque commentaire des spectacles, ou presque (p. 48, 61, 146, etc.).
16. On lit en effet ces lignes conclusives avec un certain étonnement : les épigones, « proclamés ou non », de Kantor ne produiraient que des « pastiches affaiblis », « au lieu d'avoir tiré des leçons de l'« expérience » singulière hors de laquelle ces formes perdent toute leur portée. J'aimerais simplement indiquer, ici, au terme de cette plongée rétrospective, les quatre aspects fondamentaux, selon moi, de cette singularité – par lesquels l'art de Kantor ne ressemble à aucun autre, et par lesquels « aucun autre, actuellement, ne peut prétendre en être l'héritier » (K, 206; je souligne). Querelle d'héritage, dira-t-on; mais qui au juste disposera du legs de Kantor? Et qui le déclarera légitime ou illégitime?
17. Le ton apologétique de l'ensemble force à l'occasion un peu la note : « Il est certain, lit-on dans l'«Épilogue», même pour ceux qui n'ont jamais assisté, de son vivant, à l'un de ses spectacles, ou qui n'y ont eu accès qu'à travers des archives, des photos, des témoignages, des enregistrements vidéo, qu'il y « aura eu », au XX^e siècle, dans le domaine du théâtre, au moins « une » expérience dont la puissance d'ébranlement continue d'aimer les rêves, les fascinations, les passions. Le régime actuel de cette œuvre, en somme, c'est le futur antérieur » (K, 203). Ce statut de l'exception unique et exclusive paraît pour le moins exagéré. Quant au « futur antérieur », n'est-ce pas le temps de toute œuvre digne de ce nom?

18. Paradoxalement, Scarpetta ne cesse de souligner le décalage de Kantor par rapport à tous les mouvements esthétiques majeurs du siècle, dont il s'affranchirait « souverainement » (K, 201) sans jamais en subir les influences stérilisantes, alors qu'il aurait en même temps « été 'en phase' avec les grands courants de la modernité occidentale » (K, 194).
19. Scarpetta rapporte cette phrase : « par exemple, il ne dit pas : 'Je mets en scène une pièce de Witkiewicz' – mais : 'Pour ce spectacle, je joue avec Witkiewicz' » (K, 104).
20. Guy Scarpetta, « Remous posthumes », dans *op. cit.*, p. 185.
21. Brunella Eruli a analysé de manière très intéressante les transformations qui avaient déjà commencé de déplacer, sinon de destituer Kantor à l'intérieur même du parcours de son œuvre, et tout particulièrement dans ses dernières pièces où, de créateur démiurgique, il s'effaçait graduellement lui-même en figure (avalée ou ravalée dans la représentation même), personnage et acteur de sa propre œuvre. Voir dans ce volume son texte *Présence et absence : Kantor sur la scène*.
22. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 40.

This page intentionally left blank

QUATRIÈME PARTIE

REPENSER L'ESTHÉTIQUE : LA DRAMATISATION

Présentation

Cette première section consacrée plus spécifiquement à l'esthétique ouvre le champ de l'esthétique le plus largement possible, bien au-delà de l'existence préalable de l'œuvre d'art et de l'institution de l'art. Elle participe de l'obligation découlant des manifestations culturelles contemporaines de mettre à jour les catégories de l'esthétique. Cela ne veut pas dire toutefois que la problématique se tienne dans les paramètres et limites de la contemporanéité. Bien au contraire, ce débat convoque avantagement des figures appartenant à diverses périodes historiques.

La tâche que se donne Richard Shusterman consiste à se demander comment l'esthétique philosophique pourrait rompre son habitude stérile de vouloir définir l'essence de l'art. Dans son texte, Richard Shusterman réactive et repense la notion de dramatisation, issue de la tradition aristotélicienne. En dépassant sa vocation générique, il y inscrit, plus fondamentalement, la vocation d'un procédé artistique dont l'effet esthétique est caractérisé à la fois par l'intensité et par la délimitation. Cette démarche vise à élaborer une définition « plus utile » de l'art, une définition qui pourrait améliorer notre compréhension de comment l'art produit un plaisir esthétique.

La dramatisation, selon Shusterman, désigne une pratique esthétique qui traverse les divers médias et les diverses formes de représentation. Cette notion opère sur deux plans; elle est d'abord pour l'artiste une règle de production, ensuite elle se manifeste comme effet de l'œuvre sur le récepteur. En tant que règle de production, elle est le procédé par lequel l'artiste concrétise son récit en lui assignant un lieu de jeu, par une visualisation de l'action dans un espace délimité. La capacité de situer l'action de manière presque palpable entraîne une intensification de son effet esthétique. La dramatisation est un travail de mise en scène, elle assigne un espace à l'action. La mise en scène produit un cadre pour l'action du récit et concentre le regard du spectateur. C'est ainsi qu'elle contribue à une intensification de l'effet artistique.

Richard Shusterman insiste sur le lien entre cette mise en espace et l'intensité de l'action. Se faire voir est un moyen pour augmenter l'intensité de la représentation, de même que le plaisir qu'elle procure. La notion de dramatisation nous permet de reconnaître que le récit implique toujours un espace, un site spécifique qui sert à donner corps à la représentation.

Timothy Murray revient sur la mise en scène et sur la puissance de son effet esthétique. Selon lui, la pratique de la mise en scène peut présenter des aspects qui résistent à la notion de plaisir esthétique. En explicitant la dimension psychanalytique de la mise en scène, il la conçoit comme la mise en espace d'une expérience traumatique. La dramatisation devient ainsi le lieu d'une répétition psychique, une forme de recyclage, qui comporte une part de masochisme. Cela souligne un aspect ambivalent du plaisir esthétique.

Si Timothy Murray a pu argumenter à partir de l'oeuvre dramatique de Shakespeare et de son adaptation cinématographique par Peter Greenaway, Jean Klucinkas interroge la notion de dramatisation en l'appliquant à la mouvance de l'art contemporain. Dans ce contexte, il soutient que la dramatisation opère forcément à partir d'une répétition. Il y observe le recyclage de gestes et de mouvements, la traversé répétée de l'espace et le retour obsessionnel sur les lieux. L'accumulation ainsi que la mise en série de ces éléments produisent un effet d'intensité esthétique. L'espace de la représentation acquiert sa propre charge dramatique lorsque la mise en scène adopte le statut de simulation, de « remake », ou de reconstitution du réel. Ceci devient tangible chez les artistes contemporains qui manifestent un intérêt pour la notion de « reenactment », la « reconstitution » d'événements dans un lieu dit « authentique ». Ce type de travail sur un cas limite de la représentation illustre comment la mise en scène de la répétition, tout en soulignant que l'action n'est que représentation, crée néanmoins une intensité dramatique.

L'art comme dramatisation¹

Richard Shusterman, Philadelphie

« Dramatisez, Dramatisez! » Tel est l'appel qui a hanté le génie artistique de Henry James². L'écrivain célèbre se savait un raté du théâtre; ses pièces furent presque toutes rejetées, et l'une des deux seules à être produites de son vivant fut carrément huée sur la scène londonienne. Néanmoins, James se rendit compte, avec une honnêteté courageuse, que le principe de base de la dramaturgie donnait la clé de la grandeur artistique. Établissant une distinction entre le « matériau du théâtre » et le « matériau de la dramaturgie » – entre la performance scénique concrète et ce qu'il appelait le profond « principe divin du scénario » (réalisable aussi bien dans les romans que les films ou la télévision) –, James intégra plus consciemment ce principe dans la composition des dernières œuvres de fiction qui couronnent sa grande carrière. « La méthode scénique, écrit-il, est mon salut absolu, impératif, mon 'seul' salut »³. Ce salut lui a peut-être été accordé, si l'on en croit son succès dramatique posthume et les fréquentes adaptations de ses œuvres à la télé, au cinéma et même dans deux opéras de Benjamin Britten.

L'affirmation par James de la supériorité de l'art dramatique aurait pu reposer sur l'autorité philosophique de l'Antiquité, car un tel sentiment n'était pas du tout rare à son époque, et même plus tard. Nietzsche, par exemple, qui n'était que d'un an plus jeune que James, fut prompt à affirmer ce qu'avait reconnu Richard Wagner, à savoir « que le plus grand effet de tout art soit susceptible d'être atteint avec le théâtre⁴ ». Quelques générations plus tard, T.S. Eliot, le compatriote de James, tenait à réaffirmer la suprématie de l'art dramatique comme « le médium idéal de la poésie ». Combinant le pouvoir d'une action chargée de signification avec la beauté de l'ordre musical, le drame poétique peut réunir deux types précieux de valeur esthétique, non facilement conciliés dans une forme unique. À travers sa performance théâtrale, ajoutait Eliot, l'art dramatique permet au poète d'atteindre « un public aussi large et varié que possible⁵ ». Eliot fit donc ses propres efforts soutenus pour écrire pour le théâtre, sans beaucoup plus de succès que James.

Dans cet essai, je souhaiterais aller au-delà de ces assertions familières à propos de l'influence prééminente et de la noblesse de l'art dramatique, afin de suggérer que le concept de dramatisation incarne et

unit deux des plus profondes, des plus importantes conditions de l'art, et pourrait de ce fait ouvrir la voie à une définition utile de l'art dans son ensemble.

Si pour le pragmatisme, la valeur d'une définition de l'art réside dans sa contribution à notre expérience et compréhension de l'art, alors cet apport peut prendre de nombreuses formes. Les définitions peuvent être utiles pour nous orienter vers des normes d'évaluation applicables à l'art. C'est ainsi que Morris Weitz avait soutenu, avec des arguments devenus célèbres, que quoiqu'une vraie définition de l'art fût impossible ou fallacieuse, des « définitions honorifiques » de l'art pourraient néanmoins s'avérer valables en tant que « recommandations à nous concentrer sur certains critères d'excellence en art⁶ ». Mais je voudrais faire valoir que ces définitions honorifiques peuvent aussi trouver une utilité autre que celle de critère d'évaluation proposée par Weitz. De telles définitions peuvent également servir à souligner certains aspects de l'art qui se trouvent être négligés, et qui résultent en un appauvrissement de l'expérience esthétique et de notre compréhension de l'art. Elles pourraient aussi nous aider à rassembler divers aspects de l'art en une constellation plus nette, en combinant des traits ou en réconciliant des orientations qui sans cela semblent déconnectées ou même en conflit. Alors, si la valeur de la définition esthétique dépend de sa capacité à améliorer notre compréhension et notre appréciation de l'art, quelle utilité y aurait-il à définir l'art comme dramatisation? Il serait merveilleux que cette définition parvienne à saisir et souligner quelque caractéristique distinctive et de tout temps importante de l'art. Mais je commencerai plus modestement, en montrant que cette définition est au moins utile en ce qu'elle intègre, et par là réconcilie, les deux orientations générales les plus puissantes qui dominent et polarisent l'esthétique contemporaine : nous pouvons les appeler le naturalisme et l'historicisme.

Le naturalisme définit l'art comme quelque chose de profondément enraciné dans la nature humaine, et qui de ce fait trouve son expression, sous une forme ou sous une autre, dans virtuellement toutes les cultures. Cette conception, qui remonte au moins à l'époque d'Aristote, comprend l'émergence de l'art comme une réponse à des impulsions naturelles et à des besoins humains : un penchant naturel pour la *mimésis*, un désir naturel pour l'équilibre, une forme ou une expression chargée de sens, une soif pour un type d'expérience esthétique « accrue », qui donne à la créature vivante non seulement du plaisir, mais un sens plus vif, plus

intense de la vie⁷. L'art, selon les tenants du naturalisme, n'est pas seulement enraciné profondément dans les forces, les énergies et les rythmes naturels, mais il est aussi un outil important pour la survie et la perfection de la nature humaine; de là le fait que, pour de nombreux défenseurs du naturalisme esthétique, l'art le plus important, le drame le plus prégnant, n'est autre que l'art de vivre⁸. Même quand l'art est modelé de façon significative par les sociétés, les cultures et les structures spécialisées dans lesquelles il est situé, les naturalistes insistent sur le fait que l'art – dans ce qu'il a de meilleur, de plus vrai, et de plus puissant – exprime la plénitude et le pouvoir de la vie.

Cette conception du naturalisme esthétique a laissé des traces dans la philosophie allemande à travers Friedrich Nietzsche. Dans son étude de jeunesse sur les origines de la tragédie dans la Grèce ancienne, Nietzsche soutient que l'art est né de racines naturelles, qu'il est une expression de la « surabondance de vie » (26), ou « agissent et vivent devant lui » (49) « surgissant du fond le plus intime de l'homme, ou même de la nature » (20) et dérive son pouvoir « d'une santé débordante, d'une plénitude de l'existence⁹ » (4). L'expérience intensifiée de l'extase esthétique, dont Nietzsche retrace l'origine depuis la frénésie religieuse dionysiaque jusqu'au début de la tragédie grecque, est glorifiée comme « l'expression la plus haute de la nature, c'est-à-dire son expression dionysiaque » (51). En revanche, il condamne la « la civilisation de l'opéra » (102) et son *stile rappresentativo* comme « quelque chose de si foncièrement contre nature... » (103). Émergeant des plus profondes sources de la nature, l'art véritable célèbre à travers son « plaisir esthétique » (131) le principe de la « l'éternité de la vie par-delà tous les phénomènes et en dépit de tous les anéantissements » (91). Pour Nietzsche, donc, « ... l'art n'est pas seulement une imitation de la réalité naturelle, mais bien un supplément métaphysique de cette réalité » (130), « l'existence et le monde n'apparaissent justifiés qu'en tant que phénomène esthétique » (131).

John Dewey a développé une esthétique pragmatiste à partir d'une doctrine naturaliste similaire, en insistant sur le fait que « l'art – le mode d'activité chargé de signification et 'capable d'être immédiatement possédé et apprécié' – est la culmination de la nature », tandis que la « science » (elle aussi une sorte d'art) est proprement une servante qui conduit les événements naturels à cette fin heureuse¹⁰. Dewey commence son livre *Art as Experience* avec un chapitre intitulé « La créature vivante », et l'objectif principal du livre est de « réactiver la continuité qui existe entre l'expérience esthétique et le processus normal de la vie » (16). La compréhension esthétique, insiste Dewey, ne doit jamais oublier que les racines de l'art et de la beauté se trouvent dans « les fonctions

vitales primaires », les points communs biologiques que l'homme partage « avec l'oiseau et la bête sauvage » (19-20). Même dans nos beaux-arts les plus complexes qui semblent les plus éloignés de la nature, « le substrat organique reste l'animateur et la fondation profonde », la source de soutien des énergies émotionnelles de l'art dont le vrai but « est de servir la créature dans son ensemble et dans sa vitalité unifiée ». « En dessous du rythme de chaque art et de chaque œuvre d'art, conclut Dewey, repose la structure de base des relations entre les êtres vivants et leur environnement »; ainsi, « le naturalisme dans le sens le plus large et le plus profond de la nature est une nécessité pour tout grand art » (155-156).

Les naturalismes esthétiques passionnés de Nietzsche et de Dewey partagent une source commune, bien qu'insuffisamment reconnue, en Ralph Waldo Emerson, le prophète transcendantaliste qui prêcha ardemment (et partout) l'évangile de la nature dans ses multiples formes, usages, et dans sa resplendissante spiritualité. L'art n'est qu'une de ses manifestations. « L'art, dit Emerson, c'est la nature passée par l'alambic de l'homme¹¹ ».

Faisant l'éloge des dons de la nature que sont les belles formes, et de ses symboles utiles à la fois pour l'art et le langage ordinaire, Emerson anticipe l'argument de Dewey selon lequel l'art tire ses formes et ses symboles de notre environnement naturel : par exemple, le style en pointe de l'architecture gothique à partir des cimes élevées des arbres en forêt. De la même façon, Emerson préfigure la célébration de l'intensité sublime de l'expérience esthétique sur laquelle tant Dewey que Nietzsche insisteront comme étant le plus haut achèvement de la culture, les expériences les plus marquantes, qui transforment plus profondément et d'une manière plus pénétrante et créatrice que n'importe quelle vérité discursive de la science. « Le poète nous donne seulement les expériences éminentes – c'est un dieu qui marche de sommet en sommet » (443). « La poésie », continue Emerson dans une phrase que Nietzsche rendit plus célèbre, « est 'le gai savoir'... et le poète un plus authentique logicien, qui brise nos chaînes et nous permet d'entrer sur une nouvelle scène » (455-456).

Le naturalisme esthétique de ces philosophes est plus que du sentimentalisme romantique. La science contemporaine lui fournit un soutien significatif. Les chercheurs dans le domaine de l'évolution reconnaissent maintenant que, à tout prendre, les choses qui nous donnent naturellement du plaisir sont bonnes pour la survie de notre espèce, puisque nous n'avons pas survécu et évolué en suivant consciemment un plan, mais bien en faisant des choix auxquels les plaisirs naturels nous avaient conduit de façon non réflexive. Les plaisirs

intenses du sexe, par exemple, nous poussent vers la procréation pour la survie de l'espèce, même si ce n'est pas le meilleur choix rationnel pour un individu que de prendre les risques qu'impliquent de telles liaisons dangereuses. On peut démontrer que la beauté de l'art, et les plaisirs qu'elle nous procure, jouent un rôle important dans l'évolution de l'espèce humaine, non seulement en ce qu'ils affinent notre perception, notre habileté manuelle et notre sens de la structure, mais aussi en ce qu'ils créent des images chargées de sens qui aident à relier différents individus en une communauté organique, à travers leur appréciation partagée des formes symboliques.

Finalement, les plaisirs de l'art – par la simple jouissance qu'ils procurent – ont une valeur pour l'évolution, car ils rendent la vie plus digne d'être vécue, ce qui constitue la meilleure garantie du fait que nous ferons de notre mieux pour survivre. La longue survie de l'art lui-même, sa poursuite passionnée, malgré la pauvreté et l'oppression, et sa puissante et pénétrante présence transculturelle peuvent toutes être expliquées par de telles racines naturalistes. En effet, comme Emerson, Nietzsche, Dewey et d'autres esthéticiens prônant la vie l'ont compris, il y a quelque chose dans la vivacité et l'intensité de l'expérience artistique de l'art qui augmente notre vitalité naturelle en répondant à des besoins humains profondément incarnés.

Contrastant de façon cruciale avec le naturalisme esthétique, l'historicisme définit le concept d'art de façon plus étroite comme une institution culturelle, déterminée historiquement et, plus spécifiquement, en tant que produit du projet occidental de la modernité. Les partisans de cette vision interprètent les formes d'art plus anciennes et non européennes non pas comme une partie de l'art à proprement parler, mais comme des objets d'artisanat, de rituel et de tradition qui sont au mieux les précurseurs ou les analogues imparfaits de l'art autonome. Les historicistes insistent sur le fait que nos concepts courants de beaux-arts et d'expérience esthétique n'ont réellement commencé à prendre leur forme définitive qu'à partir du XVIII^e siècle¹², et qu'ils n'ont achevé leur présente forme « autonome » qu'à travers les développements sociaux du XIX^e siècle, qui a établi l'institution moderne des beaux-arts, pour culminer au tournant du siècle avec la notion de « l'art pour l'art ». Dans les mots de Pierre Bourdieu, l'un des plus rigoureux et des plus conséquents historicistes contemporains, « Ce que décrit l'analyse anhistorique de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique est en réalité une institution » qui produit ses propres « conditions de possibilités sociales ». Ainsi, « bien qu'il s'apparaisse à lui-même sous les apparences d'un don de la nature, l'œil de l'amateur d'art du XX^e siècle est le produit de l'histoire¹³ ».

L'art du XX^e siècle, poursuit l'argument historiciste, a pris son autonomie et a retourné l'art sur lui-même, faisant de la représentation artistique son sujet de prédilection et sa propre finalité. Tout comme l'art est pensé comme le produit de sa différenciation sociohistorique d'avec les contextes du monde réel, de même la signification et la valeur de l'art sont considérées comme étant simplement constituées par un cadre social et institutionnel qui distingue l'art du reste de la vie. C'est bien sûr le cadre institutionnel et sociohistorique qui fait d'un objet trouvé (*ready-made*) une œuvre d'art et le distingue de son analogue non artistique ordinaire. Les musées, les galeries et les autres institutions artistiques n'ont pas pour seule fonction de présenter l'art, elles aident aussi à créer l'espace social sans lequel l'art ne pourrait pas même être constitué comme tel. Bourdieu est rejoint sur ce point par les philosophes analytiques Arthur Danto et George Dickie. Ceux-ci et d'autres historicistes du même esprit concluent donc que c'est seulement à travers la transformation historique du cadre social constitutif du monde de l'art qu'un objet devient une œuvre d'art; dès lors, son statut en tant que tel ne dépend pas du tout de la beauté, de la forme satisfaisante ou du plaisir de l'expérience esthétique que l'art contemporain nous a montrés comme inessentiels ou même totalement dépassés.

Comment, alors, devrions-nous choisir entre naturalisme et historicisme? Ce serait une sottise de choisir simplement l'une de ces deux visions polarisées, car chacune comporte de sérieuses restrictions¹⁴. Si l'approche naturaliste ne prend pas suffisamment en compte les institutions sociales et les conventions historiques qui structurent la pratique artistique et gouvernent sa réception, l'approche sociohistorique ne peut expliquer de façon adéquate les fins pour lesquelles les pratiques et les institutions artistiques furent développées ni quels sont les biens humains qu'ils sont censés servir, et pourquoi les cultures non occidentales et non modernes poursuivent également ce qui semble être des pratiques artistiques. Définir l'art simplement comme le produit de la modernité pose la question des continuités historiques profondes qui constituent la tradition de l'art occidental depuis les époques grecque et romaine, à travers l'art médiéval et renaissant jusqu'à la période moderne dans laquelle l'art est censé naître.

Une autre raison pour laquelle nous ne devrions pas simplement choisir entre le naturalisme esthétique et le conventionnalisme historiciste, entre l'expérience vécue et les institutions sociales, est que ces notions sont aussi interdépendantes qu'elles sont opposées. La notion même de langage naturel, néanmoins constituée par les conventions sociales et l'histoire, nous montre toute la bêtise d'une dichotomie entre

le naturel et le sociohistorique. La vie sans histoire est dénuée de signification, tout comme l'histoire est impossible sans la vie.

Cependant, s'il semble ridicule de choisir entre une vision naturelle et une vision non naturelle (puisqu' sociohistorique) de l'art, il reste qu'une tension inquiétante persiste entre les deux approches. D'une part, le naturalisme considère comme l'essence la plus précieuse de l'art l'intensité éclatante de son expérience vécue de beauté et de signification, la façon dont il émeut directement et stimule, en développant des thèmes qui s'adressent le plus profondément à la nature humaine et à ses intérêts. D'autre part, il y a l'insistance historiciste selon laquelle les traits qui définissent l'art de façon cruciale n'ont rien à voir du tout avec la nature vitale de son expérience, mais résident plutôt dans la structure sociale historiquement construite qui fait d'un objet une œuvre d'art en le présentant comme tel, et en déterminant de façon institutionnelle comment il doit être traité ou ressenti. Nous percevons d'une part le besoin d'une intensité de l'expérience et une substance chargée de sens, d'autre part, la demande d'un cadre social sans lequel aucune substance artistique, ni même aucune expérience de l'art, ne semble possible.

Je veux maintenant suggérer que l'idée de l'art comme dramatisation fournit le moyen de résoudre le conflit latent entre ces pôles du naturalisme esthétique et du contextualisme sociohistorique, en combinant ces deux moments dans un concept unique. En anglais, le verbe pour « mettre en scène » est « to dramatize », qui trouve son équivalent dans la langue allemande avec *dramatisieren*. Il y a deux significations principales de ce verbe qui mettent en parallèle les deux moments de l'intensité de l'expérience et le cadre social. Dans son sens le plus technique, *dramatize* signifie « porter quelque chose à la scène », prendre un événement ou une histoire et les placer dans le cadre de la performance théâtrale ou sous la forme d'une pièce ou d'un scénario. Ce sens de *dramatize* souligne le fait que l'art consiste à mettre quelque chose dans un cadre, un contexte particulier ou sur une scène qui sépare l'œuvre du courant ordinaire de la vie et la révèle ainsi comme étant de l'art.

Mais, en dehors de l'idée de porter à la scène et d'encadrer, *dramatize* a un autre sens essentiel qui suggère l'intensité. *To dramatize*, nous dit le *Chambers Dictionary*, c'est « traiter quelque chose comme plus excitant et plus important » (c'est le sens dominant de « dramatiser » en français)¹⁵. Dans ce sens de la dramatisation de l'art, celui-ci se distingue de la réalité ordinaire non pas par son cadre d'action fictionnelle, mais par sa plus grande intensité d'expérience et d'action, à travers laquelle l'art est opposé non pas au concept de vie, mais plutôt à ce qui est sans vie et monotone. Étymologiquement, notre concept de drame vient du mot grec *drama*, dont le sens premier renvoie à un haut

fait ou une action plutôt qu'à un cadre formel ou à une performance sur scène. Cela suggère que le pouvoir du drame provient, du moins en partie, non de l'espace scénique qui l'encadre, mais de l'énergie vibrante de l'action intense elle-même; car l'action n'est pas seulement une nécessité de la vie, mais une caractéristique qui la fortifie. Mais comment est-il possible de donner un sens à quelque action que ce soit sans la saisir dans son cadre contextuel ou sa situation?

Je reviendrai à cette question pour explorer la relation intime entre l'action et le lieu, mais je voudrais d'abord souligner que le terme « dramatisation » réunit effectivement les deux moments – l'intensité active et le cadre structural – que les naturalistes et les contextualistes défendent respectivement dans leur définition de l'art. L'idée de l'art en tant que dramatisation pourrait alors servir de formule qui résumerait l'ampleur, la synthèse et la réconciliation de ce débat esthétique de longue date que je crois futile.

Pour s'assurer que nous ne construisons pas trop de philosophie sur ce seul mot de « dramatisation », tournons-nous vers les équivalents français « mettre en scène » et allemand *Inszenierung*. Les deux termes, bien sûr, dérivent du latin *scæna* (l'estrade ou la scène du théâtre) qui provient du grec *skene* (dont les premières significations n'étaient pas initialement théâtrales mais plutôt des désignations génériques de lieu : un lieu couvert, une tente, un lieu de séjour, un temple). Le concept de mise en scène, ou *Inszenierung*, évoque directement l'idée de scène comme estrade ou lieu, et semble donc souligner la situation de l'art dans un cadre plutôt que l'intensité de l'action ou de l'expérience.

Mais, nous ne devrions pas conclure que l'idée de scène écarte simplement cet autre sens que nous trouvons dans le concept de drame. Tout d'abord, « mise en scène » implique que quelque chose de signifiant est placé dans le cadre, ou mis en place; la scène de la mise en scène n'est pas un espace fade et neutre, mais le site dans lequel quelque chose d'important arrive. Même le simple mot de « scène » en est venu à porter ce sens d'intensité. En langage familier, la « scène » ne dénote pas seulement n'importe quel lieu au hasard, mais, comme on dit en français, « là où ça se passe ». Cela signale une concentration d'activités, là où les choses les plus excitantes se passent, par exemple, dans la vie culturelle ou dans la vie nocturne d'une ville. « Faire une scène », en langage familier, ce n'est pas seulement faire quelque chose dans un lieu particulier mais manifester ou provoquer un étalage sans retenue d'émotions ou de gestes perturbants. En résumé, tout comme l'action du drame implique le cadre du lieu, le lieu de la scène implique quelque chose de vivant, de vital, d'excitant qui soit cadré.

Cette réciprocité entre une expérience intensifiée et un lieu particulièrement significatif n'est pas une simple coïncidence linguistique superficielle de l'anglais, du français et de l'allemand. La notion de scène comme le lieu de l'expérience la plus intense remonte aux sources anciennes les plus profondes. Utilisé de façon révélatrice par Euripide pour désigner un temple, le mot *skene* (de même que son dérivé *skenoma*) a aussi servi, en grec ancien, à nommer le tabernacle sacré de l'*Ancien Testament*, dans lequel on disait que demeurait la présence divine. Dans l'original hébreu, le mot pour tabernacle est *mishkan*, qui est dérivé du mot pour « présence divine » *shechina*. Ainsi la scène, de *skene*, ne signifie pas simplement le lieu d'une pièce de théâtre, mais le lieu du séjour de Dieu, le site sacré de l'activité et de l'expérience divine, un lieu d'une exaltation irrésistible. Car, comme la Bible le répète à plusieurs reprises, « la gloire du Seigneur emplit le Tabernacle » (Ex. 40 :34, 36), exudant tellement l'intensité divine que même le ferme Moïse fut subjugué. Ce *skene* hébreu, le *mishkan*, était le théâtre que Dieu commanda à Moïse de bâtir pour lui à partir des donations volontaires de métaux précieux, de vêtements et de bijoux collectés dans tout le peuple hébreu. On trouve le témoignage de son importance cruciale, sacrée, à travers la description détaillée de sa construction et de son ornementation complexe, qui remplit les six derniers chapitres du livre de l'*Exode*. Ainsi, les racines divines de l'art dramatique ou de la mise en scène, son rôle comme lieu sacré de l'expérience intense, sont vivement présentes dans l'ancienne culture hébraïque, et non seulement dans le culte grec de Dionysos auquel Nietzsche (fils de pasteur, après tout) paya plus tard son tribut.

Le drame, tel qu'Aristote le décrivit, est la présentation d'une action intense à l'intérieur d'un cadre formel bien structuré, d'une « certaine magnitude évidente », « d'une intrigue bien construite », avec un clair « début, un milieu et une fin¹⁶ ». Si le drame profond qui définit l'art en général est un jeu complexe d'expérience forte et d'un cadre formel, alors une œuvre d'art réussie ne devrait négliger aucun de ces deux moments. Le fait de se concentrer seulement sur le cadre pourrait conduire à un formalisme dénudé et pauvre, où l'art reste détaché des intérêts qui l'inspirent et des énergies de la vie. Mais répudier la relation de l'art à son cadre à cause d'un désir frénétique pour l'intensité de l'expérience, voilà qui introduirait la menace parallèle d'un désert artistique : le désordre vide d'un sensationnalisme superficiel, privé de toute forme persistante, qui pourrait éventuellement nous faire perdre la

capacité de distinguer les œuvres d'art les unes des autres, et des autres choses. Même les genres qui mettent le plus en cause la rigidité du cadre séparateur de l'art, comme les performances et les happenings, s'appuient en un sens sur ce cadre afin de prétendre à leur statut artistique et de se donner à eux-mêmes la signification qu'ils visaient.

Mais si tout art de qualité doit être fondamentalement dramatique dans le double sens que nous avons identifié, c'est-à-dire comme expérience intense capturée et mise en forme à l'intérieur d'un cadre formel spécial, comment ces deux dimensions du drame – l'intensité de l'expérience et la mise en scène formelle – tiennent-elles alors ensemble? Elles « semblent » tirer dans deux directions différentes, surtout quand nous acceptons les préjugés populaires selon lesquels une ferveur vécue ne peut tolérer une mise en scène formelle et que le cadre distanciateur de l'art, à l'inverse, subvertit l'intensité d'affect ou d'action de la vie réelle. Le pouvoir de l'art pourrait être mieux compris en remettant en cause ces dogmes. Je devrai donc conclure en disant que la tension apparente entre le sentiment de vie présent dans l'art, d'une vitalité explosive, et son cadre formel (une tension qui sous-tend le conflit entre le naturalisme esthétique et l'historicisme artistique) devrait être considéré comme tout aussi productif que la tension familière entre le contenu et la forme à laquelle elle est évidemment affiliée.

Un cadre n'est pas seulement une barrière isolante élevée contre ce qui l'entoure. L'encadrement focalise son objet, son action ou sa sensibilité de façon plus claire; de cette façon, il l'accroche, le met au premier plan, l'anime. Tout comme une loupe augmente la lumière et la chaleur du soleil par la concentration possible à l'intérieur de son cadre, de même le cadre de l'art intensifie le pouvoir qu'exerce son contenu expérimenté sur notre vie affective, rendant ce contenu beaucoup plus lumineux et signifiant. Mais, à l'inverse, l'intensité de l'émotion ou le sens accru de l'action qui est encadrée justifie de façon réciproque l'acte de l'encadrement. Nous n'encadrons pas n'importe quoi. Un cadre qui ne contiendrait rien serait insatisfaisant, de sorte que quand nous trouvons un cadre vide ou une simple toile blanche accrochée au mur d'une galerie, nous projetons automatiquement un contenu signifiant sur le vide apparent, même si le contenu interprétatif est que l'art n'a pas besoin d'autre contenu que lui-même et de son aspect essentiel de cadre.

En résumé, tout comme l'action n'a pas de sens sans la notion d'un lieu qui l'encadre ou d'une scène sur laquelle se passe l'action, de même notre sens du cadre, du lieu, ou de la scène implique *prima facie* qu'une activité signifiante (rappelant en cela la racine grecque du mot « drame ») habite ce cadre. Les grands écrivains comme Henry James sont ainsi appréciés pour leur capacité à rendre leurs scènes de fiction si

lumineuses, captivantes et réelles, non pas en fournissant de longues descriptions embrouillées de leur disposition physique (car de telles descriptions peuvent être d'un ennui abrutissant), mais plutôt à travers l'intensité irrésistible de l'action qui a lieu à l'intérieur de cette disposition, et qui inclut l'action des pensées et des sentiments passionnés. Cette leçon de réalisme esthétique trouve sa confirmation dans les théories psychologiques du célèbre frère d'Henry, le philosophe William James, qui soutient que notre sens immédiat de la réalité « signifie simplement la relation à notre vie active et émotionnelle... En ce sens, tout ce qui excite et stimule notre intérêt est réel¹⁷ ».

Bien que le cadre dramatique de l'art puisse accentuer la réalité à travers son intensification de la sensation, nous ne devons pas oublier la fonction parallèle de ce cadre, qui fait contraste avec la première, et qui est beaucoup plus familière à notre façon de penser l'art. Un cadre ne concentre pas seulement, mais démarque; il est donc à la fois un moyen de focalisation et une barrière qui sépare ce qui est encadré du reste de la vie. Cet important effet de mise entre parenthèses, qui tend à « déréaliser » ce qui est encadré, n'aide pas seulement à expliquer la longue tradition esthétique qui fait contraster de façon aiguë l'art et la réalité, mais permet aussi de constituer le pivot des théories influentes de la distance esthétique. Cet aspect de mise entre parenthèses du cadre inspire clairement l'historicisme esthétique qui, comme nous l'avons vu, définit l'art et l'esthétique par leur différenciation sociale d'autres domaines, entièrement en termes de la structure institutionnelle spéciale, historiquement construite, qui fait d'un objet une œuvre d'art ou fait de son appréciation une expérience distinctivement esthétique. Dans le nœud de cette tension productive qui tient ensemble l'expérience accrue et la mise en scène formelle, un autre fil de consolidation doit être relevé. Ce fil retors dans le jeu dialectique du drame, entre l'intensité vécue et le cadre séparateur, tient précisément au fait que la mise entre parenthèses de l'art, hors de l'espace ordinaire de la vie, est ce qui donne à l'art sa sensation d'intensité vécue et de réalité accrue. Parce que l'expérience de l'art est encadrée dans un domaine censé être séparé des enjeux inquiétants de ce que nous appelons la vie réelle, nous nous sentons beaucoup plus libres et assurés de nous abandonner aux sensations les plus intenses et les plus vitales. Comme Aristote le reconnaissait déjà dans sa théorie de la *catharsis*, le cadre de l'art nous permet de ressentir même les passions les plus dérangeantes de façon très intense, parce que nous le faisons à l'intérieur d'une structure protégée dans laquelle les dangers perturbateurs de ces passions peuvent être contenus et purgés, de sorte que ni l'individu ni la société ne risquent de subir de sérieux dommages.

Le cadre restrictif de l'art intensifie ainsi de façon paradoxale notre implication passionnée en retirant les autres inhibitions à l'intensité vécue. Les fictions artistiques sont souvent célébrées pour leur pouvoir de nous donner une expérience beaucoup plus vive et éclatante du réel qu'une bonne partie de ce que nous considérons normalement comme la vie réelle. Tout se passe comme si la déviation de la réalité ordinaire, par la mise entre parenthèses de l'art, nous permettait d'emprunter une route indirecte pour apprécier le réel de façon bien plus pleine ou profonde, en nous mettant d'une certaine façon en contact avec une réalité plus riche, par la profondeur de son expérience vive.

Je ne m'avancerai pas plus avant sur la question de la nature réelle de la réalité. Laissez-moi plutôt conclure en rappelant le paradoxe selon lequel l'apparente déviation de l'art à l'égard de la vie réelle pourrait être un chemin indirect nécessaire, qui nous ramène plus pleinement à l'expérience de la vie à travers l'intensité contagieuse de l'expérience esthétique et la libération des inhibitions affectives. Cela suggère que la dichotomie établie de longue date entre l'art et la vie ne devrait pas être comprise de façon trop rigide, et que nous n'avons là, au mieux, qu'une distinction fonctionnelle qui semble se dissoudre dans l'idée de l'art de vivre.

Traduit de l'anglais par David Vivarès et Jean Klucinkas.

Notes

1. Une version de ce texte a été publiée sous le titre « Art as Dramatization » dans mon livre *Surface & Depth: Dialectics of Criticism and Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.
2. Voir Henry James, préface de « The Altar of the Dead », dans *The Art of the Novel*, New York, Scribners, 1934, p. 265. Dans cette même préface, la formule « Dramatize it, dramatize it » est également évoquée trois fois, p. 249, 251, 260.
3. Ces notes de Henry James sont tirées des essais d'introduction de Leon Edel, dans son édition *The Complete Plays of Henry James*, New York, Oxford University Press, p. 199, 10, 62, 64.
4. Friedrich Nietzsche, « Richard Wagner à Bayreuth », Quatrième partie des *Considérations inactuelles. Œuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2000, p. 693.
5. T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, Faber, 1964, 152-153. Voir également son « Poetry and Drama » dans *On Poetry and Poets*, London, Faber, 1957, p. 72-88.
6. Morris Weitz, « The Role of Theory in Aesthetics », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 15, 1956, p. 35.

7. Voir Aristote, *La Poétique*, 1448b : « Il est clair que l'origine générale de la poésie est due à deux causes, chacune d'elle formant une partie de la nature humaine... L'imitation, nous étant donc naturelle – comme l'est aussi le sens de l'harmonie et du rythme, les mètres étant à l'évidence des espèces du rythme – c'est à travers leur aptitude originale, et par une série d'améliorations pour la plupart graduelles quant à leurs premiers efforts, qu'ils créèrent de la poésie à partir de leurs improvisations. »
8. Pour une argumentation plus développée sur ce thème, voir *L'art à l'état vif*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, et *La fin de l'expérience esthétique*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 1999.
9. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie, Œuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2000. Les numéros de pages sont indiqués entre parenthèses.
10. John Dewey, *Experience and Nature*, Carbondale, Southern Illinois Press, 1981, p. 269; et spécialement *Art as Experience*, Carbondale, Southern Illinois Press, 1987, les numéros de pages entre parenthèses se référeront à cet ouvrage.
11. Ralph Waldo Emerson, « Nature » dans R. Poirier (dir.), *Ralph Waldo Emerson*, New York, Oxford University Press, 1990, p. 12. Je cite aussi d'autres essais d'Emerson publiés dans ce même volume. Les numéros de pages sont indiqués entre parenthèses.
12. Voir par exemple l'ouvrage de Paul O. Kristeller (1951, 1952), *Le système moderne des arts. Étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999. Ce texte est fréquemment cité par les esthéticiens analytiques.
13. Pierre Bourdieu, « La genèse historique de l'esthétique pure », *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 397-398.
14. Une autre raison, pour s'opposer au simple choix entre ces solutions de rechange dualistes, est reliée à un principe général du pluralisme pragmatique que j'appelle « la position (*stance*) inclusive disjonctive ». La disjonction logique familière, « soit p ou q », est ici comprise de manière pluraliste afin d'inclure soit l'une, soit les deux alternatives (comme c'est le cas dans la logique propositionnelle standard et dans les occasions communes de la vie quotidienne, quand on peut choisir plus d'une seule chose, soit de l'eau ou du vin ou les deux). Cela s'oppose au sens exclusif de « soit/soit » où une alternative exclut strictement l'autre, comme cela se passe en effet parfois tant dans la vie qu'en logique. Avec la position inclusive pragmatiste, nous devrions présumer que les théories ou les valeurs alternatives peuvent d'une certaine manière être réconciliées, jusqu'à ce que nous ayons de bonnes raisons pour dire qu'elles sont mutuellement exclusives. Cela semble être la meilleure façon de tenir le chemin de l'enquête ouvert et d'optimiser nos biens. Je défend ce principe dans l'introduction de la seconde édition de *Pragmatist Aesthetics, Living Beauty, Rethinking Art*, New York, Rowman & Littlefield, 2000, p. x-xiii.
15. *Chambers 21st Century Dictionary*, Cambridge, R.U., Chambers, 1996. En français le terme « dramatiser » a été recensé à partir de 1801. Le *Grand Robert* le définit ainsi : « porter à la scène, donner la forme d'un drame »,

« Présenter (une chose) sous un aspect dramatique, émouvant », puis « Accorder une importance exagérée, une gravité émouvante à (qqch.), amplifier, corser, exagérer ». Le terme « dramatisation » est défini dans le *Grand Robert* comme « Le fait de donner la forme théâtrale à (un récit, un contenu pédagogique) ». « Action de dramatiser; son résultat; exagération de la gravité (d'une chose) ».

16. Aristote, *La Poétique*, ch. 7, 1450b.

17. William James, *Principles of Psychology* (1890) Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 924.

Recyclage des horizons psychiques de l'entre-deux : du pragmatisme au masochisme et au-delà

Timothy Murray, Ithaca

Le travail de Richard Shusterman sur l'esthétique pragmatique force à réagir. En examinant sa résonance psychique, je suis porté à me tourner vers la renaissance anglaise pour me représenter, à partir d'une « perspective pragmatiste », une conjonction artistique de ce qu'il appelle le naturalisme et l'historicisme. Car, bien avant le XVIII^e siècle qu'il propose comme repère, des scénarios dramatiques étaient mis en scène qui évoquaient la « sublimité intense de l'expérience esthétique » et plaçaient l'art en relation avec les « institutions historiques » qui ont préparé le terrain pour la modernité. Cette époque a été assaillie de textes dramatiques qui ont brouillé les distinctions entre l'histoire et l'esthétique, les institutions et les émotions.

Un texte dramatique en particulier fut utile à ma compréhension de la complexité de l'archéologie de l'art occidental : il s'agit de *La tempête*, le chant du cygne de Shakespeare. Au début de cette pièce, un échange évoque la profondeur combinée de ce que Shusterman appelle le naturalisme et l'historicisme : c'est le moment où Prospéro décide de dissiper chez sa fille l'illusion du naufrage, à l'acte I, scène 2. Voici les mots de Prospéro :

Je n'ai rien fait qui ne fût pour l'amour de toi,
De toi, ma très chère, de toi, ma fille, qui
Ne sais du tout ce que tu es, car tu ignores
Mon origine, et que je suis bien autre chose
Que Prospéro, seigneur d'une méchante grotte
Et ton père, sans plus.
Il est temps
Que je t'instruise plus avant. Mais viens m'aider
À quitter ce manteau magique. C'est cela.
Charme, repose... Essuie tes yeux, console-toi,
(I.ii.15-25)¹.

Dans l'art de Prospéro, où l'ontologie et la prouesse artistique, la magie et le paternalisme se chevauchent, la dramatisation est mise en scène, ou procédé d'encadrement, de façon à canaliser l'intensité de l'expérience esthétique vers la restauration d'un ordre social menacé :

le monde patriarcal de Prospéro. L'art ne se limite pas ici à l'intense sublimité de l'expérience artistique ni à un lieu d'exposition en particulier, mais à une mise en scène de l'émergence d'une notion d'ontologie ou de subjectivité qui se fonde sur un horizon entre les deux.

Je commence mes réflexions avec cet exemple non seulement pour dire, avec Shusterman, que l'art consiste en une sorte d'équilibre entre le naturalisme et l'historicisme, mais aussi pour explorer plus profondément la nature d'un tel entre-deux artistique, pour contempler en fait l'horizon même de cet entre-deux. À cette fin, cependant, mes remarques s'écarteront probablement du cadre ou de la frontière pragmatique qui ordonne si bien l'approche de l'esthétique de Shusterman et l'accent qu'elle met sur l'utilité. Ma compréhension du potentiel du recyclage culturel est que son effet critique doit demeurer indifférent – mais de manière productive – à l'utilité de ce qu'il appelle le caractère de vérité formel, afin de pouvoir s'engager artistiquement envers l'économie psychique de l'excès et le manque (ou le gaspillage) utilitaire de sa charge psychosociale. Ainsi que j'espère le démontrer dans les brèves remarques qui suivent, mon approche du recyclage culturel est tributaire de deux projets de recherche dans lesquels j'ai été impliqué récemment. Je vais donc commencer par résumer certains arguments développés dans mon texte « The Mise-en-Scène of the Cultural », écrit en introduction à un recueil d'essais sur la pensée française que j'ai édité, et qui s'intitule *Mimesis, Masochism, and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Je conclurai ensuite avec une réflexion sur le statut de « l'entre-deux » dans certains travaux récents des domaines de l'art numérique et de la théorie du virtuel. J'aborderai ces sujets en rapport à mon implication actuelle dans la revue d'art multimédia *Citheory Multimedia*, que je coédite avec Arthur et Marilouise Kroker de Montréal.

Je voudrais d'abord traiter brièvement de l'héritage de l'esthétique aristotélicienne qui, comme nous le rappelle Shusterman, tourne autour de la productivité sociale de la catharsis, par laquelle les passions les plus dérangeantes de la vie sont placées dans un cadre protecteur qui permet qu'elles soient contenues et purgées. Je me demande ce qu'une pièce comme *La tempête* pourrait nous apprendre, par exemple, sur l'appréciation des formes esthétiques que partagent les membres d'une communauté organique. Il serait assez facile de relever les nombreux travaux qui ont mis en évidence, dans cette pièce, la proclamation d'un ordre culturel nouveau et unifié (« O Brave New World ») et la résurrection d'une structure absolutiste qui a mal tourné. Mais comment cette pièce étrange pourrait-elle aussi inciter les spectateurs à réfléchir sur la crudité des restes psychoculturels de l'art, comme la carence

féminine de narcissisme de Miranda, ou l'étalage de servitude culturelle de l'autochtone Caliban et d'Ariel, l'apprentie servante? Serait-il juste envers Caliban ou Miranda, ou même envers les marins mystifiés de la pièce, de suggérer que l'héritage de celle-ci pourrait se résumer à une « appréciation partagée des formes esthétiques »? Et puis, quel genre de communauté organique le projet colonialiste et patriarcal de cette pièce supporte-t-il?

De telles questions visent à introduire « l'historicisme » non seulement comme une condition de la représentation à l'époque moderne, mais aussi en quelque sorte comme une caractéristique génétique de l'art en général, et de l'art dramatique en particulier, quelque chose qui dévoile, dans les mots de Shusterman, « les profondes continuités historiques qui constituent la tradition de l'art occidental ». Depuis la Grèce antique, la production par le sujet, à l'aide de la visibilité théâtrale, de la représentation et de la signification, a reflété les procédures de perception réglementées qui inscrivent le sujet dans les liens idéologiques unissant la famille, l'État et la nation. Nous n'avons qu'à revenir aux classiques de la littérature dramatique pour comprendre comment la gouvernance du socius moderne est calquée sur l'exemple du sujet et de la *mimèsis*, des conventions philosophiques du début de l'époque moderne (cette relation est déjà évidente, comme l'indique Heidegger, dans Platon et Aristote), sans parler de la manière dont la structure sociale a souvent été confondue avec la métaphysique. Sur la base de la fluctuation mimétique entre l'intérieur et l'extérieur, l'inclusion et l'exclusion, le soi et l'autre, l'héritage métaphorique du patriarcat, de la famille et de l'État se manifeste dans les concepts de génie, d'auteur et d'autorité, propres au début de l'époque moderne. L'allégorie complexe du génie développée au XVII^e siècle, par exemple, réunit les procédures internes de la paternité d'une œuvre (l'imaginaire) et des forces externes de l'autorité (le symbolique) sur de nombreux registres sociaux : le livre, l'État, la cérémonie, la famille et l'Église. Le développement des métaphores des prouesses personnelles (le génie du cogito) en symboles de pouvoir social (la force de l'absolutisme) prévaut à travers tout le début de l'époque moderne, et continue d'influencer les écrits contemporains sur la philosophie et la psychanalyse.

Les deux meilleures adaptations cinématographiques de *La tempête* démontrent clairement cela. *La tempête* de Derek Jarman montre un Prospero plongé dans ses pensées, dont le travail érudit dans la tradition hermétique, par l'héritage de John Dee², relie explicitement les idées de génie et de pouvoir avec une obsession diabolique. Peter Greenaway, dans *Prospero's Books*, élargit cette relation jusqu'à inclure l'absorption complète du sujet dans la matière culturelle du maniérisme, l'explosion

multimédia suscitée par la culture du livre du début de l'époque moderne, l'aube de la science nouvelle, et le grain de la voix d'opéra. Ces films permettent au spectateur d'apprécier à quel point l'héritage de l'historicisme est hanté, comme le suggère Shusterman, par les procédures de cadrage culturel qui précèdent et – j'insiste sur ce point – dérangent les conventions institutionnelles, parfois plus rangées, spécifiques à l'esthétique telle qu'elle se propage après les Lumières. Ils mettent à l'avant-plan l'infusion insistante, tout au long de l'histoire moderniste, de sortes de tremblements intérieurs et de perturbations esthétiques dont Shusterman souligne si justement qu'ils sont l'héritage de Nietzsche.

À un autre niveau, je reste malgré tout prudent envers tout ce qui ressemble à une approche pragmatiste des passions du dramatisme même, particulièrement en relation au masochisme inhérent de la tragédie, dont l'intensité résultant de l'expérience qu'on en a fait peut facilement durer longtemps après le spectacle comme le résidu dérangent du psychique et du socius. Je pense à quelque chose de plus naturellement dérangent et de plus psychiquement perturbateur que cette équivalence de la sublimation de l'art tragique à laquelle souscrit Shusterman :

Le cadre de l'art nous permet de ressentir même les passions les plus dérangelantes de façon très intense, parce que nous le faisons à l'intérieur d'une structure protégée dans laquelle les dangers perturbateurs de ces passions peuvent être contenus et purgés, de sorte que ni l'individu ni la société ne risquent de subir de sérieux dommages (137).

Si Shusterman a raison de montrer l'héritage philosophique qui a tenté de traduire la déchirure psychique du masochisme par un endiguement de l'intensité vécue et de la réalité élevée de l'art, je me demande cependant à quel point cet endiguement philosophique a été fructueux. Est-ce qu'une poétique du recyclage esthétique n'entraînerait pas, plutôt que la répression de tels dommages, la reconnaissance de ces restes troublants et la canalisation de leurs énergies? L'attirance de la *mimèsis* ne résiderait-elle pas précisément dans le masochisme qui la sous-tend, le plaisir culturel du tourment intérieur et de la souffrance émotionnelle qui attire les spectateurs payants? Dans *Mimesis, Masochism and Mime*, je soutiens que ce qui se trouve au cœur de la théâtralité est le pathos ambivalent qu'évoquent les divisions suscitées par la *mimèsis*, ainsi que sa grande capacité de mettre en conflit sujet et socius. Plus simplement, je suggère que « la *mimèsis* est la théâtralisation du masochisme ». De ce point de vue, le masochisme de la *mimèsis* pourrait avoir comme fonction d'accroître l'intensité plutôt que de la purger, et de forcer ses

paramètres subliminaux et sociaux. Bien que les résultats d'un tel masochisme demeurent sociaux et culturels, ils pourraient conduire en bout de ligne à moins de stabilité que, par exemple, l'anarchie et le révisionnisme culturel.

Examinant le corollaire visuel d'une telle théâtralisation, je suis porté à revenir encore au *Prospero's Books* de Greenaway. Le film se termine par une scène remarquable et inoubliable, dans laquelle Prospéro lance ses 24 volumes (des livres sur la couleur, l'écologie et la physiognomie, des tomes sur la passion, la littérature, et même son propre ouvrage) dans le cloaque acide d'une ruine architecturale, vestige de la révolution industrielle. Le seul livre finalement sauvé de la désintégration par l'acide est celui qu'a écrit Prospéro, qui se voit recyclé par le personnage qui possède la relation la plus masochiste avec son propre héritage colonial : Caliban. En faisant cela, cependant, Caliban, personnage opprimé, fait montre d'une énigmatique fascination antiesthétique pour ce tombeau tout juste complété et à présent partiellement détruit, fascination qui semble aller à l'encontre de « l'appréciation partagée des formes esthétiques » qui unit les autres individus de la pièce en une communauté organique. Greenaway nous laisse nous questionner sur l'issue précise de la récupération archivistique du grand livre du poète effectuée par Caliban, mais la séparation esthétique et thématique qu'il opère entre Caliban et ses supérieurs culturels met de l'avant, à l'issue du film, une fracture dans le pluralisme humaniste. Le recyclage culturel est donc doté ici d'une charge énigmatiquement masochiste qui semble plutôt incommensurable psychiquement et socialement qu'elle n'est consensuelle à la manière pragmatique.

Un passage aux discussions du XX^e siècle sur la virtualité pourrait porter un éclairage meilleur sur ce que j'imagine être les paramètres psychosociaux imprévisibles – ou même anarchiques – du recyclage culturel. Un aspect fascinant du texte de Shusterman se trouve dans son insistance sur la relation qu'entretient l'historicisme avec l'institution culturelle de l'exposition, une relation qui semble dépendre autant de la notion « d'appréciation partagée des formes esthétiques » que du paradoxe, qu'il évoque de façon superbe, de l'intensification de nos engagements passionnés que permet l'art, à travers une suppression esthétique des autres inhibitions pour en arriver à un état d'intensité vécue. Ses remarques soulèvent la question de la valence de deux approches discursives de la performance qui semblent occuper le terrain de ce que j'appelle l'entre-deux ou l'interstice de l'art. La première concerne les implications et l'importance des conceptions de la « virtualité », que les récentes études numériques pourraient vouloir s'approprier, mais dont Prospéro savait qu'il s'agissait de la matière magique nécessaire à

son art livresque. L'autre se rapporte au mécanisme de la suppression esthétique lui-même, que Freud a appelé « sublimation ». Je vais conclure en réfléchissant très brièvement sur ces conditions performatives qui, je crois, sont particulièrement pertinentes à une considération de l'art, au moment où celui-ci possède un statut de copie ou de simulacre qui le place sur un terrain tout autre que les scènes naturelles et historicistes si éloquemment présentées par Shusterman.

Un exemple de théorisation de la virtualité, qui provient du XX^e siècle mais qui date d'avant l'âge numérique, peut être trouvé dans ce court passage extrait de *Différence et répétition* (1968) de Gilles Deleuze.

Quand l'œuvre d'art se réclame d'une virtualité dans laquelle elle plonge, elle n'invoque aucune détermination confuse, mais la structure complètement déterminée que forment ses éléments différentiels génétiques, éléments « virtualés », « embryonnés ». Les éléments, les variétés de rapports, les points singuliers coexistent dans l'œuvre ou dans l'objet, dans la partie virtuelle de l'œuvre ou de l'objet, sans qu'on puisse assigner un point de vue privilégié sur les autres, un centre qui serait unificateur des autres centres³.

Ce que Deleuze appelle les variétés de rapports coexistants dans lesquels le centre est déterritorialisé pourrait bien participer de l'aspect désordonné et non pragmatique de l'art, qui dépasse toute tentative de l'apprivoiser avec le recyclage culturel de la performance ou de la critique. On pourrait dire que c'est une telle déterritorialisation de l'horizon artistique qui a été représentée par le Caliban de Greenaway, lui dont le recyclage culturel décentré défie l'uniformité des communautés organiques et des normes esthétiques partagées.

Je me suis en outre intéressé à la façon dont une pratique ou une procédure similaire du recyclage a été contemplée dans un contexte très différent – et d'ailleurs antideleuzien – par les psychanalystes français, en termes de procédures représentationnelles de la sublimation dans lesquelles se trouvent des références prescrites à des textes révisionnistes sur la sublimation vers la dimension virtuelle de l'art et sur la scène numérique en plein essor. Guy Rosolato, par exemple, rappelle à ses lecteurs la distinction psychanalytique qu'il y a entre l'imagerie primaire et les « signifiants digitaux » qui effacent le prestige des images en ouvrant le sujet à l'abstraction linguistique⁴. Inversement, il utilise la métaphore du *scanning* pour décrire l'acte de lecture par la vision, dont « l'exploration [...] demande patience et temps », aux dépens de la représentation visuelle⁵. De la même façon que Freud en appelait à l'instrument du bloc-notes mystique pour comprendre le processus de la

mémoire-écran, Rosolato pouvait maintenant montrer le scanner comme la machine qui, par l'entrée de données patiente et rapprochée, ne reconnaît l'objet artistique qu'en relation avec la recombinaison de la forme internalisée par le logiciel, qui peut facilement faire dévier la représentation et la pensée abstraite du document d'origine. C'est dans ce processus de numérisation, de plus, que Rosolato identifie une convergence dans l'espace psychique autour de ce qu'il appelle « l'objet de perspective » qui fonde la vie psychique dans ce qui est sans fondement. La perte est ici organisée autour des procédures phénoménologiques de la scansion, et non essentiellement autour des différences sexuelles ou de la triangularité œdipienne. Ces dernières sont les formes sociales de représentation à travers lesquelles le sujet donne un contenu à la forme. Il résulte de cette double logique de scansion, par laquelle la forme ou métaphorisation de l'objet numérisé peut être reconnue, mais pas nécessairement en termes de son contenu ou de ce qu'elle représente, que le statut des « représentations elles-mêmes peuvent n'appartenir qu'aux fantasmes et le visible, maintenu dans la distance, n'être qu'une protection à l'égard de contacts plus directs, suivant d'autres perceptions, d'autres sensations, ou inversement à l'égard d'une pensée abstraite⁶ ». Le lecteur de ces remarques sur l'objet de perspective, datées de 1987, pourrait sans doute reconnaître en quelque sorte des répétitions numérisées d'un précédent séminaire de Laplanche sur la sublimation. Laplanche utilisait en effet une métaphore similaire pour souligner l'importance du processus de symbolisation par opposition au contenu d'un symbole : « Ici, encore, nous retrouvons ce problème du temps comme scansion subjective, avec ses moments hétérogènes et notamment celui de la 'déqualification', de la perte du symbole, de l'angoisse⁷. » Au cœur de la scansion subjective se trouve la pensée révisée de Laplanche sur l'énergie de sublimation à travers laquelle le sujet reste motivé par les énigmes traumatiques de la scansion subjective alors qu'elles circulent de façon énergétique en relation à l'incertitude énigmatique du contenu (ce qu'il appelle ailleurs « le signifiant énigmatique »). Laplanche insiste :

Vous devez donc penser à la sublimation d'une façon moins transformationnelle et soi-disant mathématique que celle de Freud, qui est faite de désirs inhibés et désexualisés et ainsi de suite. Nous devons tenter de penser à la sublimation comme à une nouvelle sexualité; c'est quelque chose de nouveau, qui vient peut-être du message, du travail lui-même. C'est une sorte d'excitation nouvelle, de nouveau trauma provenant de l'activité sublimée elle-même, et de ce nouveau trauma provient une nouvelle énergie. J'essaie de connecter l'idée de sublimation avec l'idée de recherche ou trauma, et j'ai inventé l'idée de traumatophilie⁸.

En suivant ces réflexions sur la sublimation, qui furent écrites dans les premiers temps de la culture numérique et des communications téléportées, je me suis mis à réfléchir sur leur relation presciente au temps suspendu de la performance numérique et de ses moyens de production « énergétiques⁹ ». Qu'est-ce que cela veut dire, par exemple, de coexister avec une manifestation virtuelle de l'environnement 3D créé par Maurice Benayoun dans l'installation CAVE, « World Skin : A Photo-Safari in the Land of War¹⁰ »? Est-ce que l'utilisateur, en prenant des photos de son immersion dans ce théâtre des opérations en trois dimensions, active les énergies de la guerre? Et comment pourrions-nous comprendre le rôle de la sublimation artistique dans le contexte de la performance « Ping Body » de Stelarc, dans laquelle des stimulations électroniques qui proviennent d'une interface d'ordinateur relié à Internet stimulent les muscles du corps de Stelarc pour le positionner et le faire remuer en relation au nombre de visiteurs sur le site Web de l'artiste? Ici, la subjectivité devient fusionnée avec le mouvement de paquets d'information aléatoire d'une façon qui neutralise le recours traditionnel de l'Occident à la raison et à l'émotion comme mesures de l'impact esthétique. De tels défis posés par les médias numériques aux relations conventionnelles entre l'esthétique et la sublimation ne sont pas nécessairement nouveaux, mais ils peuvent être décrits comme vigoureusement technologiques dans le travail de la performance. Lyotard se demandait si ce n'était pas « une tâche technologique » pour la pensée que « de passer outre au rappel de ce qui a été oublié. Il s'agirait de se rappeler ce qui n'a pas pu être oublié parce que ça n'a pas été inscrit¹¹. » Et je suis saisi par la curieuse ressemblance entre cette tâche technologique et la notion avancée par Shusterman de la dramatisation comme un étalage excessif des émotions, à condition que l'on comprenne maintenant le dramatisme de l'émotion en relation à l'enregistrement électronique de l'activité Internet et sa traumatophilie.

La source de cette distinction entre le dramatisme émotif et l'inscription traumatique peut cependant se résumer à notre compréhension du rôle de ce que j'ai appelé l'entre-deux. Du point de vue d'une esthétique pragmatiste, je suppose que l'art entraîne éventuellement un retour à l'utilité éthique des catégories aristotéliennes de l'esthétique. Du point de vue de la traumatophilie, l'art a simplement besoin d'être là, non déclaré parce que naturel ou alors historique, mais essentiellement masochiste et résonant, reconnu maintenant en tant que tâche technologique.

Traduit de l'anglais par Christian Bergeron.

Notes

1. William Shakespeare, *La tempête*, trad. Pierre Leyris, Paris, Flammarion, 1991, p. 47. Texte original : I have done nothing, but in care of thee / (Of thee my dear one, thee my daughter), who / Art ignorant of what thou art, nought knowing / Of whence I am, nor that I am more better / Than Prospero, master of a full poor cell, / And thy no greater father. // 'Tis time / I should inform thee farther. Lend thy hand / And pluck my magic garment from me. So. / Lie there, my art. Wipe thou thine eyes, have comfort.
2. John Dee (1527-1608), mathématicien, astrologue et alchimiste à la cour de Marie Tudor. Accusé de pratiquer la magie, il fut brièvement emprisonné.
3. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 270.
4. Guy Rosolato, « L'objet de perspective dans ses assises visuelles », *Pour une psychanalyse exploratrice dans la culture*, Paris, PUF, 1993, p. 32.
5. Guy Rosolato, *Ibid.*, p. 35.
6. *Ibid.*, p. 33.
7. Laplanche, *Problématiques III : la sublimation*, Paris, PUF, 1979, p. 13.
8. Laplanche, « The Kent Seminar », dans John Fletcher et Martin Stanton (dir.), *Jean Laplanche : Seduction, Translation, Drives*, London, Institute of Contemporary Arts, 1992, p. 32.
9. Le résumé qui précède est tiré d'une discussion plus large de la sublimation et de la performance en danse numérique que j'ai menée dans « Scanning Sublimation : The Digital Poles of Performance and Psychoanalysis », Patrick Campbell et Adrian Kear (dir.), dans *Psychoanalysis and Performance*, New York, Routledge, 2001, p. 47-59.
10. Maurice Benayoun, « World Skin : A Photo-Safari in the Land of War », http://www.moben.net/Aframe_crea.html.
11. Lyotard, *L'inhumain : causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 65.

This page intentionally left blank

La dramatisation et l'intensité de la répétition

Jean Klucinskas, Montréal

Dans le cadre d'une réflexion sur les nouvelles manifestations de l'expérience esthétique, je voudrais présenter une analyse de certains usages de la répétition dans la culture contemporaine, afin de faire valoir l'émergence d'une relation entre la répétition et l'intensité dramatique des représentations. Je suis l'initiative de Shusterman qui nous a invités à repenser l'idée traditionnelle de l'art à partir du concept de dramatisation. Son essai montre de manière convaincante l'actualité de la dramatisation, en soulignant le rôle important qu'elle joue dans les pratiques artistiques, de même que l'effet de son pouvoir sur la représentation en général. La dramatisation, tout comme les expériences esthétiques, dépasse le monde restreint de l'art, se manifestant tout autant dans la vie quotidienne. Le drame est une figure par laquelle on comprend nos expériences personnelles. Je pense également qu'un retour au concept de dramatisation en vue de préciser l'expérience esthétique pourrait servir à mieux élucider la nature des nouveaux modes de production culturelle, que nous avons nommés des recyclages culturels.

Shusterman définit de manière probante la dramatisation comme une intensification de l'expérience, celles que nous faisons de l'art, mais aussi des expériences de la vie en général. On parle communément du drame de la vie, ou de situations dramatiques pour désigner des moments d'intensité. Pour Shusterman, l'usage du terme dans le langage populaire est un indice de sa nature profonde. Plusieurs tournures montrent comment il est devenu naturel d'associer vivre pleinement avec l'intensité de l'expérience. La publicité contraste une vie banale avec une vie intense, l'intensité étant associée à un produit particulier. La recherche d'expériences intenses est devenue une préoccupation majeure de la culture contemporaine, il n'y aurait là rien d'anormal selon l'argument pragmatiste qui soutient que l'être humain est physiologiquement disposé à rechercher une intensification de ses expériences. Par conséquent, il est logique que les meilleures œuvres d'art tendent aussi à présenter ou à produire l'effet d'expériences intenses.

La dramatisation d'un événement produit un effet d'intensité dans les représentations artistiques. Selon Shusterman, l'intensité dramatique de l'art est notamment perçue de deux manières : elle est sentie comme une signification profonde de l'œuvre et aussi comme le plaisir qu'elle

produit. Cela revient à dire que les œuvres les plus dramatiques sont soit celles qui produisent la plus grande signification, soit celles qui nous donnent le plus grand plaisir. Même s'il est vrai, comme le soutient Shusterman, que ces deux formes d'intensité améliorent en soi la qualité de nos vies, on sent, cependant, qu'elles sont bien distinctes. L'expérience d'une signification profonde d'une œuvre d'art agit sur notre compréhension de la vie. On reconnaît dans l'œuvre quelque chose comme une vérité de notre existence. Une telle révélation est aussi accompagnée d'une satisfaction, et même d'un plaisir extrême. C'est une expérience esthétique que l'on associe à des formes d'art issues de la tradition des beaux-arts. Ici, signification profonde et plaisir vont ensemble. En revanche, il existe des expériences esthétiques très agréables où la signification joue un rôle plutôt mineur; les comédies destinées au grand public ne sont jamais entièrement dépourvues de sens, même si la critique juge qu'elles manquent de subtilité. On leur reproche souvent une trop grande simplicité qui ne reflète pas adéquatement les complexités de la vie.

Le plaisir intense des divertissements résulte en partie du fait qu'il permet de suspendre des contraintes du réel. Cela ne semble pas susciter de difficulté morale pour le public, ce sont plutôt les théoriciens de l'esthétique qui ont souvent éprouvé une gêne à reconnaître la valeur de ces manifestations. L'argument naturaliste, mobilisé par la philosophie pragmatiste, sert à réhabiliter le plaisir en soi de toute forme d'art, peu importe la charge de sens qui l'accompagne. Ce geste sert à légitimer l'art populaire pour la philosophie. Je crois que la réhabilitation du plaisir esthétique qu'entreprend la philosophie pragmatiste démontre que signification et plaisir cohabitent à des degrés variés dans toutes les manifestations culturelles. Si les meilleures œuvres d'art ont nécessairement quelque chose de dramatique, les intensités qu'elles produisent sont de natures différentes.

Les effets d'intensité que produit la dramatisation méritent, à mon avis, une analyse plus minutieuse; surtout parce qu'ils sont devenus dans la culture contemporaine un objectif en soi de la représentation. Il faut reconnaître que l'intensité de l'expérience est devenue une préoccupation majeure des arts depuis le romantisme, mais plus récemment, elle a pris une tournure différente dans le régime des industries culturelles, et même plus spécifiquement dans le domaine de la publicité qui joue un rôle capital dans la construction du goût. Il existe aujourd'hui ce qu'il est convenu d'appeler une rhétorique de l'intensité. Les membres de l'École de Francfort ne sont pas les premiers à se méfier d'un tel effet. Déjà en 1921, William Butler Yeats, dans un de ses plus célèbres poèmes, exprimait son scepticisme à l'égard du rapport supposé entre

exubérance et intensité : « Les meilleurs sont sans convictions tandis que les pires / Sont animés d'une passion intense¹. » Aujourd'hui, parce que la promesse d'une expérience intense sert de moyen pour vendre des produits, pour attirer des foules, on se trouve devant une grande variété d'intensité, plus au moins convaincantes, plus ou moins authentiques, on pourrait même parler parfois de fausses intensités. Il y a une différence importante entre une lente intensité psychologique que produit un film comme ceux d'Ingmar Bergman et l'intensité rocambolesque d'un film d'action comme *The Matrix*. Dans ce monde contemporain, la vitesse, la violence, la destruction de même que bruits et volumes sonores sont tous des phénomènes présentés en soi comme des expériences intenses. Une meilleure analyse des types d'intensité pourrait servir à mieux comprendre comment l'intensité dramatique est produite, ce qui n'enlèvera rien aux meilleurs divertissements².

Comment l'intensité dramatique est-elle constituée? Shusterman la définit en tant que représentation d'une action. Présenter une action s'oppose au fait de raconter ou de décrire – on semble alors s'adresser moins à l'entendement et plus au sens de la vue. C'est faire voir une action, la rendre la plus vivante possible. La présentation d'une action doit produire un effet de présence, comme si la tension interne du récit pouvait matérialiser l'événement. Cela interpelle le spectateur, lui donnant l'impression que le dénouement est incertain. Il y a des actions dramatiques qui possèdent des qualités spécifiques. Elles s'accompagnent de gestes d'une grande importance, engageant des questions de vie ou de mort. Elles produisent une signification parce qu'elles ont de graves conséquences. Souvent, l'action d'un individu a des répercussions à travers la communauté. La dramatisation n'est pas seulement la représentation d'une action, elle implique que le spectateur reconnaît les conséquences graves de l'action. L'effet dramatique est une question de proportions, de mesure et éventuellement de démesure. Souvent, un geste peut sembler normal, habituel, mais s'il est répété dans un autre contexte, soudain les conséquences du geste sont révélées, et l'action prend des proportions dramatiques. La prise de conscience du spectateur est un facteur important. Dans la poétique d'Aristote, cette prise de conscience est un élément important du drame, elle est décrite comme une reconnaissance³. C'est la conscience du retour d'un élément dont la signification était auparavant négligée ou sous-estimée, et même oubliée. Il y va d'un élément déjà connu dont la signification est maintenant transformée.

Henry James, cité par Shusterman, évoquait une « méthode scénique », c'est-à-dire qu'il cherchait à concevoir ses récits comme des actions se déroulant sur une scène de théâtre. Comme le montre

Shusterman, malgré des étymologies différentes, le terme « dramatisation » recoupe fondamentalement l'idée de représentation que l'on retrouve dans le terme de « mise en scène ». Dans son analyse, Shusterman nous rappelle la dimension spatiale qu'implique la dramatisation en dévoilant une relation intime entre cette notion et la mise en scène. Il devient alors évident que la capacité de l'artiste de localiser ou de situer un récit donne à cette représentation une part de sa puissance. La scène désigne le lieu théâtral de la représentation, un lieu consacré à la répétition afin de produire un événement. Et s'il y a action et répétition, il y a aussi une temporalité. Sous son aspect de mise en scène, la dramatisation cadre l'action, la disposant dans un lieu défini. Le caractère spatial de la dramatisation donne lieu à la représentation. Ce lieu sert de cadre pour l'action, il focalise le drame et l'intensifie.

La mise en scène est aussi une « dislocation » : un déplacement du lieu, plus exactement elle importe un lieu, en articulant une relation entre la présence du lieu et la fiction. C'est un lieu qui se présente comme un ailleurs. La scène du crime, le lieu de l'action se déploie comme sur une scène, c'est une mise en relation d'actions avec une variété d'objets, avec un espace puisque l'espace peut déterminer les conséquences d'une action. Lorsqu'on évoque la scène du crime, celle-ci donne lieu à une lecture, à une herméneutique de l'espace, puisqu'en l'absence même du criminel, l'espace où a eu lieu l'action peut fournir les signes pour comprendre l'événement. La géographie d'un espace influence les actions qui y ont lieu.

La dramatisation apparaît d'abord comme une mise en espace de l'action, mais elle a aussi une temporalité, c'est le passé de l'action qui revient, et souvent c'est ce retour qui en amplifie les conséquences. La récurrence est un élément important de la dramatisation, dans la soudaineté qui produit un sens dramatique. Elle est aussi un facteur important dans l'organisation du plaisir, ce qu'illustre l'importance de la répétition dans les jeux d'enfants. Mais cet aspect est encore plus présent dans la mise en scène. La répétition est parfois associée à la banalisation, au prévisible, à la platitude. Son lien à l'intensification n'est pas des plus évidents. Pourtant, plus que jamais l'expérience de la dramatisation est devenue une expérience de la récurrence, ou de la répétition. Il ne s'agit pas seulement de la répétition d'une action, mais on est aussi venu à l'associer au lieu du drame. La scène devient alors le site d'une sédimentation, d'une accumulation de mémoire.

Dans son livre *L'art à l'état vif*⁴, publié en France en 1991, Shusterman abordait des thématiques très proches de la problématique du recyclage culturel. Il tentait de légitimer les expériences esthétiques suscitées par des nouvelles stratégies de création telles que l'appro-

priation, la réutilisation, le *sampling*, des stratégies pratiquées par des communautés culturelles en marge de la culture dominante. Ces nouvelles pratiques artistiques sont plus facilement acceptées, plus « naturelles » dans les milieux des arts populaires. Dans ce contexte, certains observateurs tenaient ces pratiques pour dérisoires. Dans son ouvrage, Shusterman repère et analyse les nouvelles manières de faire de l'art, et déploie des arguments pour légitimer les nouvelles manifestations de la répétition dans la production culturelle. Il s'agit dans ce livre moins de comprendre le rôle des recyclages culturels que de porter les recherches esthétiques au-delà d'une sphère d'expérience délimitée par les beaux-arts. Il reste que la philosophie pragmatiste, de même que les doctrines du vitalisme, reconnaissent la présence importante de la répétition dans l'expérience humaine. Cette importance pour l'esthétique est attestée par le philosophe John Dewey dans *Art as Experience* (1931)⁵, texte fondateur de l'esthétique pragmatiste. Dewey consacre plusieurs pages à expliquer comment l'organisation des éléments d'une œuvre d'art produit son effet sur le spectateur. Cette organisation crée un rythme, le résultat d'une répétition d'éléments formels. Il décrit leur importance ainsi :

En somme, la récurrence esthétique est vitale, physiologique et fonctionnelle. Ce sont les relations qui sont répétées plutôt que les éléments. Ce qui revient, réapparaît dans un contexte différent en apportant de nouvelles conséquences, et ainsi chaque récurrence nous semble nouvelle tout en étant un rappel. Elle satisfait une attente suscitée, et elle instaure un nouveau désir, elle excite une nouvelle curiosité et provoque une métamorphose du suspense⁶.

Parce qu'elle répond à un besoin physiologique, elle occupe une place fondamentale. Il est aussi intéressant de noter comment Dewey décrit l'effet de la récurrence esthétique. Elle opère sur le spectateur de manière ambivalente en présentant des éléments déjà familiers comme nouveaux, en même temps que ces éléments nous rappellent le passé. Les effets psychologiques que Dewey décrit se rapprochent des mécanismes de la répétition que l'on trouve analysés chez Freud⁷. La récurrence est liée au succès de l'œuvre puisqu'elle attire notre attention et crée des attentes. L'alternance qu'elle implique peut produire un suspense. Pourtant, Dewey demeure critique vis-à-vis la répétition pure à laquelle il oppose la récurrence organique, une répétition de relations plutôt que d'éléments. La répétition pure est monotone, elle manque de vitalité.

L'opposition entre récurrence et répétition demeure utile, parce qu'elle fournit des éléments qui nous permettent de voir comment fonctionne la répétition dans le domaine de la représentation culturelle.

La réserve que Dewey exprime à l'égard de la répétition d'éléments semble disqualifier sa théorie pour rendre compte de nouvelles expériences esthétiques, mais il y a moyen d'adapter sa théorie aux pratiques de la culture contemporaine. Est-ce simplement une question de sensibilité ou est-ce sa conception qui n'est pas outillée pour prendre en compte la possibilité d'une satisfaction esthétique résultant d'appropriations, de transpositions d'objets et de déchets, etc. Les circonstances culturelles, qu'on nomme postmodernisme, changent les conditions de l'expérience. Soudainement, la transposition des objets, même des déchets produit un sentiment significatif.

La conception à la fois vitaliste et pragmatique de la récurrence esthétique qu'on retrouve chez Dewey se trouve mise à jour dans les travaux de Shusterman. Non pas dans une analyse de la répétition comme telle, mais dans le fait d'analyser des œuvres d'art qui résultent de nouvelles stratégies de création où la répétition joue un rôle important. L'enjeu de Shusterman était de démontrer comment ces manifestations artistiques pouvaient susciter de vraies expériences esthétiques. Une part de l'argument était consacrée à légitimer l'art populaire en tant qu'objet d'analyse esthétique. Dans son analyse de la musique rap, Shusterman montre en fait comment la conception traditionnelle de la création a été traversée par une nouvelle sensibilité :

L'originalité cesse ainsi de constituer un absolu pour être repensée en termes de réappropriation, de transfiguration et de réutilisation de l'ancien. Dans le postmodernisme, il n'existe pas d'originaux intouchables, mais seulement des emprunts d'emprunts et des simulacres de simulacres; l'énergie créatrice peut être libérée pour jouer avec les créations familières sans crainte de voir sa propre créativité démentie sous prétexte qu'elle ne produit pas une œuvre totalement originale⁸.

Shusterman résume ces procédés artistiques en les décrivant en tant que « cannibalisme éclectique » (199), où toutes sortes de matériaux deviennent le butin des recycleurs, afin de produire des *re-mix* de matériaux culturels, de nouvelles versions des œuvres, une manière aussi de laisser sa signature sur l'œuvre d'un autre⁹.

Comment expliquer la présence accrue de la répétition dans les manifestations culturelles aujourd'hui? Les conditions de production ont changé, les technologies de reproduction ont ouvert de nouvelles possibilités, rendant plus disponibles certains matériaux, certaines images. On se retrouve enseveli sous des siècles de cultures.

Dans un monde plus éphémère, le matériau prend une nouvelle importance, il acquiert une signification en soi qui dépasse sa fonction de support. La culture actuelle transforme l'image en icône, la chosifie,

et la ramène au statut de matériau à être retravaillé. Ces matériaux ont leurs charmes, sinon comment expliquer que devant tant d'images réappropriées on éprouve une satisfaction, un plaisir esthétique? Il faut voir comment soudainement la répétition devient plus parlante, ou bien comment les créateurs font parler la répétition. Le recyclage devient une stratégie d'expression. Comment ce lieu de récurrence nous informe-t-il sur ce qu'est l'expérience esthétique? Plus que jamais les effets de répétition suscitent un plaisir esthétique et même anesthésique, si l'on pense à la musique techno conçue pour le corps dansant.

Conjuguer l'intensité dramatique avec la mise en scène, comme l'a fait Shusterman, attire notre attention à un nouveau type de répétition culturelle. Cette répétition est une mise en espace du corps et des gestes par le mouvement. La répétition acquiert de la théâtralité, en tant que simulation. La langue anglaise nous offre deux termes pour approfondir notre analyse, il s'agit des mots *rehearsal* et *reenactment*. Déjà la morphologie de ces mots indique la répétition. *Rehearsal* se traduit en français par « répétition » théâtrale, c'est une pratique, la simulation d'une action qui prépare une représentation de nature théâtrale. Elle n'a pas le même statut fictionnel que la représentation, généralement elle se fait dans un cadre sans public et elle implique un regard réflexif, on joue la scène en s'interrogeant sur l'effet que cela produit et produira sur le spectateur. Le terme *reenactment* est presque un pléonasme, il veut dire rejouer, recréer une situation. Le mot *enact* peut vouloir dire jouer une scène mais aussi décréter, mettre en vigueur un décret. C'est pour cette raison que l'usage tend vers le *reenactment* pour décrire la reconstitution d'un événement, d'un geste, d'un crime, etc. Dans le geste de remettre en scène un événement du passé, il y a l'idée de lui redonner un lieu, son lieu. Souvent, il s'agit de revenir sur les lieux, pour mieux comprendre l'événement.

Il y a aujourd'hui de nombreux artistes qui retravaillent la répétition à travers la mise en scène, recadrant des actions pour produire des effets inusités d'intensité dramatique. Voici deux exemples : Wong Kar-Wai, dans son film *In the Mood for Love*, (Hong Kong, 2000) utilise la répétition formelle de gestes, d'objets, de musiques pour créer un effet de lassitude psychologique et d'intensité sensuelle. Kar-Wai met en scène deux voisins qui découvrent que leurs époux respectifs, par ailleurs complètement absents du film, ont une liaison. On voit les deux protagonistes esseulés qui se croisent et qui tentent de comprendre pourquoi ils ont été délaissés. Ils se racontent les caractéristiques de leurs époux et puis ils commencent à simuler leurs actions. Dans une scène, la femme abandonnée, Li-Zhen (Maggie Cheung), semble confronter son époux, en l'accusant d'infidélité. L'homme nie l'accu-

sation plusieurs fois puis, résigné, il l'admet. En dépit de sa certitude concernant l'infidélité de son mari, l'aveu bouleverse Li-Zhen, le spectateur ressent de l'émotion. L'homme fait un geste pour la consoler et soudainement le spectateur se rend compte que l'homme est en fait son voisin Chong, lui disant qu'il s'agit seulement d'une répétition. On reconnaît que le spectateur a été leurré par la prise de vue. Il reste que la scène offre la simulation d'une confrontation possible entre Li-Zhen et son mari. Et même si cette simulation se déploie à l'intérieur d'une fiction, elle montre que mettre en scène le drame de la vie produit une réelle intensité émotionnelle.

L'intensité dramatique se déploie entre le lieu de la fiction et celui du réel. Cette frontière est explorée dans les œuvres de l'artiste français Pierre Huygue qui est un spécialiste du retour, des *remakes* et des *reenactments*. Dans son œuvre *The Third Memory* (1999), il brouille la frontière entre fiction et réalité en remettant en scène un événement réel adapté par le cinéma hollywoodien. Ici encore, la répétition, la remise en scène sert à comprendre et à exorciser le passé. Dans ces exemples, la mise en scène est nécessairement le fait de remettre en scène, un *reenactment*, qui produit une dramatisation. Si l'on pense ces phénomènes en relation avec l'esthétique contemporaine, on s'étonne de constater que les gestes simulés nous saisissent autant que l'action originale, la simulation d'une action passée produit aussi une intensité dramatique¹⁰.

Ces deux exemples ne dépendent pas de nouvelles technologies, ils ne sont pas facilités par des dispositifs de reproduction. Pourtant ils appartiennent à un monde de simulacres. Ce sont des signes d'une nouvelle sensibilité qui démonte la frontière entre fiction et réalité. Il ne s'agit pas de produire une fiction à l'intérieur d'une fiction, mais précisément de se mettre en scène pour générer l'intensité d'une expérience, ou pour déconstruire l'intensité de la fiction. Dans cette pratique de la mise en scène, il y a une revalorisation du corps et du geste. C'est que, pour comprendre, le corps doit parfois recréer (*reenact*) l'action.

La notion de dramatisation telle que présentée par Shusterman met en place un nouveau rapport entre l'intensité de l'expérience esthétique et la mise en scène. Il permet de mieux comprendre le phénomène de simulation qui met en conflit fiction et réalité et porte l'expérience esthétique à une nouvelle limite, peut-être à sa fin! Ces répétitions nous conduisent à penser au corps au sein de l'expérience esthétique. Dans sa tentative de repenser la nature de l'expérience esthétique, Shusterman a remarqué que les expériences les plus intenses et les plus proprement esthétiques ne sont pas du domaine de l'art, elles appartiennent plutôt à des pratiques qui font partie de la quête générale du bien-être, c'est-à-dire des pratiques corporelles comme le sport, la méditation, les

thérapies physiques qui font advenir une conscience plus aiguë du corps¹¹. Il s'agit de pratiques corporelles qui requièrent une certaine discipline. Shusterman montre plus particulièrement que ces pratiques sont des explorations des sens qui produisent de nouvelles expériences et qui améliorent la qualité de vie de ceux qui s'y adonnent. Il les conçoit comme des correctifs ou des perfectionnements du corps qui font éclore en nous la conscience de nos habitudes corporelles. La répétition travaille le corps, de manière consciente ou inconsciente. De manière consciente, l'exercice et la pratique sont des habitudes qui favorisent la croissance de souplesse et force. L'habitude est une adaptation graduelle qui permet au corps de concentrer ses efforts sur une partie précise. Inversement, une attention portée à nos mouvements nous permet de prendre conscience des mauvaises habitudes corporelles qui sont parfois la source de maux chroniques. Encore une fois Shusterman nous montre que le corps humain est devenu la scène d'une répétition.

Notes

1. « La seconde venue », dans *William Butler Yeats, choix de poèmes*, trad. René Fréchet, Paris, Aubier, 1989, p. 233 (trad. modifiée).
2. Une division pourrait se faire à partir de la distinction kantienne entre le beau et l'agréable, voir Analytique du beau, 3, *Critique de la faculté de juger* (1790), *Œuvres*, t. II. Paris, Gallimard, 1985, p. 960.
3. Dans le livre X de la Poétique, Aristote souligne un type d'action propre à intensifier l'expérience dramatique, cette action mène à une catastrophe par la reconnaissance (*anagnorisis*) et le retournement de la situation (*péripétieia*), qui crée une surprise, une découverte, ou des conséquences imprévues, (Aristote Poet. X.). S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (Édinbourg, 1894), New York, Dover Publications, 1951, p. 278.
4. Richard Shusterman, *L'art à l'état vif; la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
5. John Dewey, *Art as Experience* (1934), New York, Capricorn Books, GP Putnam's Sons, 1958, trad. J.K.
6. *Ibid.*, p. 169.
7. Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » (1920), *Œuvres Complètes, Psychanalyse*, vol. XV, Paris, PUF., 1996, p. 273-338.
8. *Ibid.*, p. 190-191.
9. *Ibid.*, p. 119.
10. Voir Muriel Caron, « Les 'Remakes' de Pierre Huyghe », *Parachute*, n°93, 1999, p. 4-11, et Jean-Charles Masséra, « La leçon de Stains, pour une esthétique de la reconstitution », dans *Pierre Huygue, The Third Memory*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2000, p. 15-61. Un autre exemple est le travail de Douglas Gordon, un artiste écossais, qui dernièrement a attiré

l'attention de la critique par ses installations où il projette des films, certains bien connus, à des vitesses modifiées. Dans une pièce *24 Hour Psycho*, le film de Hitchcock, reconnu pour son intensité dramatique, est projeté. Le film est étiré sur 24 heures. Aucun spectateur ne voit plus qu'un fragment, il connaît néanmoins la fin. Dans ce nouveau contexte, chaque plan répété produit une charge dramatique. La répétition opère de plusieurs manières, le fait de présenter un film que le spectateur a probablement déjà vu, et le fait de l'étirer dans le temps qui revient à répéter plusieurs fois sur support vidéo l'équivalent d'un même photogramme. Le film de Hitchcock est structuré pour créer un suspense, une attente. Le travail de Gordon consiste à suspendre le *suspense*. Voir aussi Russell Ferguson, « Trust me », dans *Douglas Gordon*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2001, p. 16.

11. Richard Shusterman, « The Somatic Turn: Care of the Body in Contemporary Culture », *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2000, p. 154-181.

CINQUIÈME PARTIE

REPENSER L'ESTHÉTIQUE : L'EXPÉRIENCE DE L'ART

Présentation

Par rapport au pont que ce volume veut construire entre recyclage et esthétique, ce groupe de textes nous ramène sur la rive esthétique. Les premiers deux textes se réinscrivent dans la discipline de l'esthétique philosophique, tandis que le troisième y apporte le regard de l'histoire de l'art.

Tout en maintenant un lien intrinsèque entre esthétique et œuvre d'art, Peter de Bolla contourne la question de l'ontologie de l'œuvre d'art et propose une entrée en matière par le concept d'expérience esthétique. Il réserve ce syntagme pour désigner l'expérience authentique de l'art. Il commence par souligner la singularité radicale de l'expérience esthétique qui ne saurait être réduite à la simple perception sensorielle et qui est différente chaque fois qu'on la fait. Chaque fois que nous écoutons une œuvre comme les « Variations Goldberg », nous faisons selon de Bolla une expérience esthétique différente. La singularité de cette expérience dérive en partie de la relation ponctuelle à l'œuvre, mais aussi de la disposition du sujet et des conditions objectives de réception.

L'expérience esthétique, chez de Bolla, est par définition une expérience hautement significative qui ne se résorbe pas dans un sentiment de plaisir. Il devient alors nécessaire de distinguer le simple fait de percevoir une œuvre d'art d'une expérience authentique de l'art. Pour être véritablement esthétique, l'expérience doit donner accès, moyennant le sentiment, à un savoir que l'œuvre porte en elle. Une telle expérience est fondée sur la reconnaissance de ce que de Bolla nomme son « caractère d'art » (art-ness), une qualité qui produit, en plus du plaisir, une transformation de la conscience, et qui lie la singularité de l'expérience subjective au sentiment d'appartenance à une communauté.

Malgré la multiplication, de nos jours, des manifestations culturelles, les expériences authentiquement esthétiques se font plutôt rares selon Peter de Bolla. Sa conception du caractère d'art, de manière détournée, doit tenir en échec le devenir marchandise de l'art. Il argumente que l'expérience esthétique n'est jamais un simple face-à-face avec l'œuvre, que l'on se procure avec l'achat d'un billet au musée.

Comme la lecture chez Roland Barthes, l'expérience esthétique, chez de Bolla, demande une participation active. Sa qualité dépend de l'attention que l'on porte à l'œuvre. Le spectateur doit y apporter des aptitudes et une certaine disposition.

Dans une lecture systématique des arguments de de Bolla, Daniel Dumouchel souligne et retrace de nombreux parallèles avec la tradition de l'esthétique philosophique. En concentrant son analyse sur la phénoménologie de l'expérience esthétique proposée par de Bolla, il distingue trois niveaux. C'est la combinaison de trois visées qui déterminerait l'expérience esthétique : cognitive, herméneutique et communautaire. L'œuvre d'art a d'abord une visée cognitive puisqu'elle produit un savoir qualifié en tant que production excessive. Ensuite, sa visée herméneutique implique que le savoir de l'art nous renseigne sur le monde, et, troisièmement, en dépit de la singularité radicale de l'expérience artistique, elle dégage le sentiment que le sujet appartient à une communauté, ce que de Bolla appelle l'effet virtuel de l'art. Dumouchel nous rappelle ce que cette conception doit à Kant et à la problématique du « sensus communis ». Son analyse suggère, toutefois, que ces trois strates ne s'imbriquent pas aussi aisément que le soutient de Bolla.

Olivier Asselin aborde la même problématique à partir du cas connu du ready-made qui lui sert de test concret pour les affirmations théoriques de de Bolla. Cet exemple lui permet aussi de réaffirmer l'importance de la matérialité de l'œuvre, matérialité qui semble faire problème chez de Bolla. Le ready-made est un objet recyclé, transformé en œuvre d'art par le geste d'un déplacement qui est inséparable de l'intentionnalité de l'artiste. Cet objet d'art se révèle toutefois problématique pour la théorie esthétique parce qu'il brouille la séparation entre l'expérience du quotidien et celle de l'art. Olivier Asselin procède par exemples et par contre-exemples pour tenter de remédier au problème de l'ontologie de l'art. Le souci chez de Bolla de caractériser l'art de manière normative le détourne de la matérialité de l'œuvre d'art. Asselin fait valoir la difficulté qui se présente lorsqu'on dissocie le caractère artistique de l'œuvre de sa matérialité. En même temps, il ouvre la problématique de l'esthétique philosophique sur celle, plus largement culturelle, du recyclage en s'appuyant sur un exemple qui affirme l'identité matérielle entre l'objet banal et quotidien et l'œuvre d'art.

L'expérience esthétique

Peter de Bolla, Cambridge

Combien de fois vous est-il arrivé, en visitant un musée ou une galerie d'art, de vous demander ce que les gens faisaient là? Combien de fois vous êtes-vous demandé, en écoutant un concert, en quoi les sons que vous entendiez étaient si différents des bruits de la vie quotidienne? Ou bien, lisant un texte littéraire, en quoi cette expérience se distinguait de celle de lire n'importe quoi d'autre? Que *faisons-nous* dans ces situations particulières? Qu'en attendons-nous? Qu'est-ce qui satisfait nos attentes et qu'est-ce qui les déçoit? Pourquoi continuons-nous à faire ces choses; quelle est la cause ou l'attrait de ce comportement en quelque sorte obsessionnel? Pourquoi devons-nous inlassablement nous soumettre à cet appel – à ce besoin, à la nécessité de satisfaire ce désir – de l'expérience esthétique?

Mais plus exactement, qu'« est-ce » donc qu'une expérience esthétique? Cette question suggère d'elle-même que cette sorte d'expérience se distingue des autres types d'expérience : si tel est le cas, comment alors cerner cette différence? Comment peut-on encourager ou éviter de telles expériences; comment peut-on les entretenir ou les amplifier, ou même les invalider? « De quoi » sont-elles constituées : sont-elles des expériences composites, constituées de plusieurs sortes d'expériences appartenant à des registres différents, ou bien sont-elles purement esthétiques? Et si l'on peut dire d'une expérience qu'elle est « esthétique », est-ce que cette forme de l'expérience m'est accessible à moi-même, et/ou communicable aux autres? Je viens de soulever plus de questions que je n'en pourrai aborder dans l'espace qui m'est accordé, aussi me sera-t-il impossible de répondre à toutes dans le détail. On peut regrouper ces questions sous deux modalités de questionnement : certaines traitent en effet de la notion même d'expérience esthétique et de sa forme, tandis qu'un deuxième champ de questions concerne plus proprement les moyens de comprendre, de décrire et de communiquer une telle expérience. Je m'attarderai principalement ici au premier type de question et n'aborderai que brièvement le second.

Avant d'aller plus loin, il m'apparaît utile d'ajouter une remarque préliminaire. Plusieurs considéreront peut-être que ces questions qui cadrent l'expérience de l'art sont litigieuses, que par ailleurs la nature distincte de l'esthétique ne peut être présupposée et que la recon-

naissance de cette catégorie même de l'« expérience » est loin de faire l'unanimité. Peut-être êtes-vous de ceux qui pensent que les mots « expérience » et « esthétique » engendrent chacun tant de problèmes qu'il ne peut résulter de leur association qu'une confusion totale. J'espère montrer ici comment une telle confusion peut être évitée. Je traiterai tout d'abord de chacun des termes séparément, puis j'analyserai leur combinaison.

Donc, qu'est-ce qu'une expérience « esthétique » – en portant plus précisément notre attention sur le mot « esthétique »? Ce vocable a été utilisé dans de nombreux sens, selon des usages variés et à des fins diverses, et il s'avère nécessaire de les désimbriquer pour y voir plus clair. Dans le sens courant, on parle par exemple de l'esthétique de X, comme s'il s'agissait d'une propriété distincte, propre à cet individu : on cherche alors à désigner quelque chose comme le « goût » de cette personne, tout en atténuant les aspects contingents et propres qui lui sont inhérents, ce qui va dans le sens de la prétention d'universalité de l'esthétique. Lorsque le terme est utilisé à propos d'un artiste en particulier – on parlera par exemple de l'esthétique de Rothko –, il sert à indiquer quelque principe ou particularité du projet de l'artiste. Mais il peut aussi être associé à d'autres concepts – comme celui d'« esthétique du recyclage », par exemple – et il répond alors à peu près aux mêmes objectifs.

Le terme « esthétique » se retrouve aussi en philosophie et dans l'histoire des idées; dans ce contexte, son usage remonte au XVIII^e siècle, alors que Baumgarten forgeait ce terme dérivé du grec, dont la signification principale de « perception sensorielle » demeure à travers ses divers usages. Bien qu'il y ait différentes lectures et interprétations possibles de cette tradition, et bien qu'elle puisse être mise en contexte de diverses manières, nous conviendrons qu'elle ne se concentre pas uniquement sur le sujet de l'« art » – au sens d'une relation à la « question de l'art », c'est-à-dire ce qui fait qu'une chose est une œuvre d'art et une autre pas, ou encore au sens d'une réflexion sur les propriétés spécifiques des œuvres d'art (auxquelles on fait souvent référence en parlant de propriétés esthétiques). Cette tradition n'est pas non plus consacrée uniquement à la discussion ou l'analyse des formes particulières de l'expérience suscitée par nos rencontres avec les œuvres d'art (Kant, par exemple, s'est autant intéressé aux formes de beauté naturelle qu'à celles issues de main d'homme). Nous y trouvons par exemple une place accordée à la relation entre l'esthétique et d'autres formes de jugement – comme les jugements éthiques –, ou encore à des discussions détaillées sur les rapports qu'entretiennent entre eux les différents Beaux-Arts.

Par ailleurs, on retrouve parfois en philosophie le terme « esthétique » en lieu et place de « philosophie de l'art ». Mais même ici, il est employé avec moult nuances et fluctuations de sens. Dans le champ de la philosophie contemporaine qui traite de l'art à partir du point de vue de la philosophie analytique – et qu'on appelle l'esthétique analytique –, le questionnement est de type « Qu'est-ce que l'art? Que signifie comprendre une œuvre d'art? Quelle est la valeur de l'art? » Le mot « esthétique » est dans ce cas le plus souvent employé pour renvoyer à une théorie de l'art dont les mobiles premiers d'enquête sont la détermination des conditions nécessaires et suffisantes pour qu'un objet puisse être perçu comme œuvre d'art. Mais il y a plusieurs philosophes qui considèrent cette question « Qu'est-ce que l'art? » mal formulée ou sans réponse, ou même sans intérêt. Pour eux, la « question de l'art » ne peut se comprendre de manière isolée : elle ne peut avoir de sens que lorsqu'elle est posée en relation avec cette expérience spécifique qu'on appelle « esthétique » – seule expérience par laquelle nous pouvons savoir ce qu'est une œuvre d'art. Chez ceux qu'on désigne comme les « théoriciens de l'esthétique », une différence nette est faite entre une « théorie de l'art » et une « théorie esthétique » – puisqu'en effet, la première est vue comme dépendante de la seconde. Les philosophes qui adoptent ce point de vue voient l'art comme le véhicule de l'expérience esthétique, ce qui les amène à formuler les questions caractéristiques suivantes : « Qu'est-ce qui induit le sentiment de beauté? » ou bien « Y a-t-il des qualités spécifiques intrinsèques aux beaux objets qui suscitent de tels sentiments? »

Dans un autre champ du questionnement actuel – reconnu maintenant dans le monde anglo-saxon comme *theory* – « esthétique » fait le plus souvent référence à une « théorie esthétique » dont le penseur le plus important aurait été Emmanuel Kant. Ici aussi, les problèmes sont loin d'être résolus, du fait d'un manque de consensus à l'égard du terme « esthétique »; pour certains auteurs, l'articulation extrêmement précise chez Kant de la différence entre jugement déterminant et jugement esthétique sert à définir l'esthétique. D'autres théoriciens travaillent à l'intérieur de la tradition post-kantienne, pour laquelle le terme a acquis une gamme de significations plus large. La chose est rendue plus compliquée encore par la lecture en quelque sorte rétroactive du terme (son *Nachleben*), qui présuppose une compréhension plus large du terme « esthétique », dont on se sert pour réinterpréter ce qui est généralement considéré comme le texte fondateur de toute cette problématique : la *Critique de la faculté de juger*. Ainsi, pour certains, la « théorie esthétique » se déploie en totale indépendance de quelque instance artistique que ce soit : la théorie sous cette forme ne s'intéresse à aucune

œuvre d'art particulière, même si la « théorie esthétique » a été élaborée, à l'origine, en fonction de l'œuvre d'art. On trouve à la place des tentatives de décrire l'historicité du concept d'esthétique (c'est-à-dire d'expliquer son origine – forgée d'un assemblage particulier de divers éléments issus des Lumières comme le sublime, le goût, la théorie du sens moral, la rhétorique, les beaux-arts, l'économie et la sphère publique), et on invoque souvent cette dimension historique du terme pour contrer l'idée qu'il pourrait exister une pure sphère de l'esthétique, non entachée par l'histoire et les courants d'idées. Selon cette manière de penser, la catégorie « art » ne peut se comprendre que par rapport à la conception première de l'esthétique : les œuvres d'art n'apparaissent-elles pour nous qu'à partir du moment où le concept d'esthétique se constitue pleinement? De ce fait, la catégorie « art » ne peut qu'être contaminée par les intérêts idéologiques présents dans les formations historiques du concept d'esthétique, et on affirme alors qu'il ne peut y avoir un monde de l'œuvre d'art qui soit séparé des « impuretés » de l'histoire de l'esthétique, puisqu'on a besoin de la catégorie de l'esthétique pour reconnaître les objets appartenant à la catégorie « art ». Chez certains théoriciens, cette observation devient une proposition générale sur la nature de l'œuvre d'art, qui stipule son enracinement dans les idéologies qui encadrent le concept esthétique. Ce postulat est fréquemment repris dans le langage courant, quand il est dit que les œuvres d'art sont de l'idéologie déguisée.

Je viens de cerner tant bien que mal les différents sens du terme et quelques-unes des difficultés qui surgissent dès lors qu'on parle d'« esthétique ». Je crois qu'un certain nombre de ces difficultés disparaîtraient si nous réservions l'usage du terme « esthétique » pour désigner et qualifier le « caractère d'art » *art-ness* des œuvres d'art; mis en relation avec l'expérience, il permettrait de qualifier la spécificité de l'affect occasionné par le « caractère d'art » des œuvres d'art. Deux problèmes se posent à nous néanmoins. Premièrement, une question surgit d'emblée : « Mais qu'est-ce donc qu'une œuvre d'art? » Elle nous conduit, deuxièmement, à nous interroger sur le caractère distinct et la forme particulière d'expérience engendrée par ces objets qu'on appelle œuvres d'art. Pour répondre à la première question (« Mais qu'est-ce donc qu'une œuvre d'art? »), je dirais que c'est ce qui occasionne une réponse esthétique. Cela nous présente une sorte de définition réciproque, puisque ce qui suscite l'expérience « esthétique » est une œuvre d'art et que l'œuvre d'art se définit comme un objet qui engendre une expérience « esthétique ». Cette réciprocité peut sembler porter préjudice à la validité de l'argumentation, à cause de la circularité du raisonnement, mais ce n'est pas nécessairement le cas. De nombreux

arguments procèdent ainsi d'un retour sur soi (*feedback*) afin de gagner en clarté par rapport à leur forme initiale. L'aspect décisif que je retiendrais ici est ce que les épistémologues appellent la priorité d'une évidence, (*evidential priority*). Dans le cas qui nous intéresse, une définition est suscitée par le sentiment que cause une expérience spécifiquement esthétique : celle-ci survient d'abord, à la fois sur le plan logique et temporel, et ce n'est que subséquentement à cette expérience que l'on ressent le besoin de faire appel à un concept « art » qui pourrait nous permettre de la comprendre. On devine, bien sûr, que cela nous amène directement à nous demander ce qu'est « l'évidence de l'expérience », mais je reviendrai sur ce point un peu plus tard. Cela nous invite, par ailleurs, à prêter attention aux qualités spécifiques de l'esthétique – c'est-à-dire aux éléments qui indiquent le caractère distinct de cette expérience. Bien que je n'aie pas suffisamment d'espace pour en discuter en détail ici, la question de l'attention est loin d'être évidente : Qu'est ce que « prêter attention » à l'expérience?

Il serait assez juste de dire que tout cela n'est pas particulièrement utile pour aborder la « définition » du concept d'« art », et plusieurs philosophes ont déjà souligné la nature problématique de cette manière de rechercher une définition de l'art (et dans ce cas, l'argument est en effet circulaire). De plus, certains auteurs insistent sur le fait qu'on ne peut avoir une expérience affective des œuvres d'art si on ne possède pas une définition du concept « art » – ce dont découle l'idée qu'une ontologie de l'art doit précéder son épistémologie. Mais je crois que cela démontre une mauvaise foi à l'égard du projet lancé par Emmanuel Kant avec sa troisième critique, qui tente précisément d'expliquer comment nous arrivons à comprendre ces choses pour lesquelles on ne trouve aucun concept *a priori*. Rappelons qu'au point de départ, Kant stipule que ces objets qu'on appelle œuvres d'art ne peuvent se comprendre par déplacement d'un concept général à un concept particulier, et la solution qu'il avance pour résoudre ce problème, qu'il est le premier à poser en ces termes, est de faire une distinction entre ce que nous appelons un jugement déterminant (qui va du général au particulier) et le jugement esthétique. Ce dernier possède un certain nombre de caractéristiques, mais je n'en rappellerai que deux : pour Kant, le jugement esthétique est à la fois subjectif et universel. Par jugement subjectif, Kant ne veut pas dire « individuel », puisque plusieurs personnes peuvent le partager en se basant chacun sur des fondements similaires (un jugement subjectif peut être partagé par plusieurs et demeurer néanmoins subjectif pour chacun). En postulant l'universalité du jugement esthétique, Kant veut signifier qu'un tel jugement est nécessairement partageable par tous. C'est cet amalgame en œuvre – une expérience singulière engendrant

une illusion d'objectivité – qui constitue une des particularités de l'esthétique : c'est ce que j'appelle « l'effet virtuel », *virtual effect*, de la réponse affective.

Par conséquent, à l'encontre de ceux qui considèrent qu'une ontologie de l'art est une condition préalable à l'expérience esthétique, j'avance qu'un concept général d'art n'est pas une condition nécessaire, et même qu'il est inutilement contraignant, pour commencer à élaborer une phénoménologie de l'expérience esthétique ou affective. Mais ceci a pour conséquence que nous manquons d'un critère à fonction prédicative qui permette de distinguer ce qui est une œuvre d'art de ce qui n'en est pas. C'est pourquoi je reprends la proposition du philosophe Morris Weitz, qui a été le premier à avancer l'idée que l'art est un « concept ouvert » – apte à s'adapter au changement permanent, au débordement et à la nouveauté. À mon avis, si l'on renonce à cette obsession de vouloir répondre à la question « Qu'est-ce que l'art? » – c'est-à-dire si l'on accepte de renoncer à l'idée que le concept d'« art » est un « préalable » à l'expérience affective –, il devient possible de comprendre l'art dans l'extraordinaire multiplicité de ses formes, de ses structures et de ses contenus représentationnels, de même que dans son questionnement autoréférentiel. C'est ce qui semble être requis d'ailleurs, puisque les œuvres d'art apparaissent parfois sous des formes et selon des dispositifs qui n'ont jamais été exploités auparavant, ou parce qu'elles incorporent des contenus de représentation qui, à d'autres moments et dans d'autres circonstances, auraient été considérés comme impropres à l'expression artistique. Pour être honnête, je dois dire que cette conception de l'art comme « concept ouvert » est loin de faire l'unanimité, plusieurs philosophes continuant de penser que c'est la cohérence conceptuelle de la catégorie « art » qui assure de pouvoir distinguer ce qui est une œuvre d'art de ce qui n'en est pas; pour eux, le fait de se baser sur l'expérience équivaut à construire sur des fondations chancelantes.

Je vais maintenant analyser le deuxième argument généralement avancé pour contester le caractère distinct de l'expérience esthétique et, pour ce faire, je me pencherai à nouveau sur le terme « esthétique ». Pour revenir au vocabulaire que j'ai utilisé dans mon introduction, tentons de voir si les expériences esthétiques se distinguent des autres formes d'expérience et, si tel est bien le cas, de comprendre de quelle manière elles le font. Je pense que le meilleur moyen de répondre à cette question serait de prendre un exemple d'expérience esthétique et de l'analyser¹. Mais examinons d'abord ce que nous entendons par ce terme. Je commencerai par dire que je ne crois pas que les expériences esthétiques soient très courantes ni qu'elles soient facilement

accessibles : elles ne sont pas disponibles sur demande, et il nous incombe de nous y préparer. D'autant que nous ne sommes pas toujours à même de les reconnaître au moment où elles se manifestent, et que lorsque nous réussissons à les identifier, nous ne savons qu'en faire. Malgré tout, lorsqu'il nous est donné de les éprouver, nous sentons qu'elles relèvent du domaine de la connaissance – comme si quelque chose venait à peine d'être murmuré et pourtant entendu. Ce que l'on apprend néanmoins doit être démêlé minutieusement et patiemment de l'expérience comme telle; cette connaissance peut parfois n'advenir qu'à la suite d'un contact répété avec l'objet, ou même longtemps après l'expérience. Une façon d'expliquer ce phénomène serait de souligner comment ces expériences peuvent parfois nous aider à identifier ce qui nous est déjà connu sans que nous puissions donner forme à notre savoir : elles nous orientent vers les limites d'un « je sais 'que' », elles rendent visible ou audible ce qui nous était jusqu'alors inconnu ou non connaissable. Lorsque cette expérience survient, nous projetons sur l'objet ce savoir inconnu et non connaissable, nous sentons que l'œuvre d'art contient quelque chose que nous nous efforçons de découvrir et de nous approprier. J'aurai plus à dire à ce propos un peu plus loin.

Ainsi, la première caractéristique de l'expérience esthétique serait qu'on entre en contact avec un objet inanimé dont on sent néanmoins qu'il possède sa propre forme de savoir – comme si cette chose elle-même faisait preuve d'une cognition². Cela nous conduit à une rencontre affective que l'on ressent comme si l'expérience comprenait une composante cognitive – quand bien même la sorte de connaissance qu'elle transmet ne correspond pas aux modes habituels de la connaissance. Le moyen par lequel une connaissance est acquise dans ce cas-ci la distingue de celle qui est engendrée par le jugement déterminant tel que défini par Kant. On peut dire qu'une expérience esthétique appartient au domaine du connaissant quand bien même elle n'est pas d'ordre cognitif, au sens où nous comprenons ordinairement ce terme.

Les épistémologues s'accordent en général aujourd'hui sur la distinction faite par Russell entre les deux modes de connaissance, la connaissance par l'établissement de rapports et la connaissance par description. La langue anglaise ne fait pas la distinction que fait la langue française entre connaître et savoir, mais je ne crois pas que ce soit un handicap important pour concevoir comment la connaissance se constitue. Quoi qu'il en soit, je soutiens que l'art produit une forme moins directe de savoir : il est production d'une vérité des choses plutôt que de propositions vraies. Il n'appartient pas au même domaine que les propositions de savoir. Le savoir que l'art révèle ressemble à un filtre ou une pellicule transparente à travers laquelle nous en venons à voir le

monde et notre place dans le monde sous un éclairage différent : l'art met le monde au jour, il place ses propres mondes à notre portée, et dans notre rencontre avec ces mondes nous sentons indirectement la différence que fait l'art. De plus, le savoir qu'est l'œuvre d'art produit une sorte d'excès et semble toujours échapper à nos efforts pour le saisir dans son entier. L'art excède les définitions qui visent à le contenir, comme celles à la base du savoir propositionnel inhérent à la méthode scientifique.

En affirmant que l'œuvre d'art est une forme de connaissance, je veux mettre en relief la difficulté qu'il y a à utiliser ou même à adapter la méthode épistémologique traditionnelle pour définir la connaissance apportée par l'expérience esthétique. Le savoir propositionnel, le sachant « que », ne se révèle pas d'une grande aide, en effet, pour répondre à la question « Que sait l'œuvre d'art? », puisque l'art ne présente pas le savoir sous une forme propositionnelle. Bien sûr, nous pouvons « connaître » une œuvre d'art dans le sens où on la fréquente régulièrement – je pourrais dire que je suis très familier avec un *Prélude*, par exemple –, mais on doit à nouveau constater qu'on n'aboutit ainsi qu'à un cul-de-sac, puisque la sorte de connaissance que nous sentons contenue à l'intérieur de l'œuvre ne s'exprime pas dans ce type de fréquentation. L'accession à cette forme particulière de savoir ne peut se faire qu'à travers notre rencontre avec l'œuvre, qu'à travers une expérience esthétique qui fait qu'à toute fin pratique, la réponse affective est l'équivalent de cet état de savoir qu'est la connaissance d'une œuvre d'art. Conséquemment, le « caractère d'art » de l'œuvre d'art, son contenu d'art, est identique à l'expérience affective qu'elle produit en nous, et cette expérience représente donc un mode de connaissance qui ne nous est pas accessible ailleurs. C'est pourquoi nous avons besoin, pour observer, analyser et commenter ces expériences, d'un moyen qui s'avère plus efficace que nos moyens courants – qui sont plutôt rudimentaires et hypothèquent notre possibilité de saisir dans toute son étendue le savoir contenu dans les œuvres d'art.

À cette étape de ma réflexion, je voudrais introduire une précision importante : ce ne sont pas toutes les rencontres avec l'art qui sont « esthétiques » et par ailleurs les rencontres « esthétiques » ne sont pas nécessairement meilleures, d'une plus grande valeur, plus utiles ou plus agréables que n'importe quel autre type d'expérience. Ce qu'on retient d'une peinture, par exemple, peut être d'ordre politique ou économique; on peut encore ne s'attacher qu'aux aspects relatifs à sa présentation – c'est-à-dire à son contenu narratif ou à sa signification sociale. Mais ces types d'approche ne sont pas esthétiques, au sens strict du terme, et ne sont pas non plus des réponses à la composante d'« art » de l'objet

(puisque cette composante se définit à partir de la réponse « esthétique » qu'elle suscite). Les œuvres d'art ont des effets dans le monde en général : elles encodent ou produisent des significations et jouent le rôle de jeton ou de monnaie dans une économie d'échange; de temps en temps, elles deviennent aussi le lieu d'un intense conflit de valeurs culturelles. Ces caractéristiques (et d'autres encore) des objets que nous appelons œuvres d'art vont, à différents moments et pour différentes raisons, être considérées comme aussi importantes que ce qui a trait à leur réponse « esthétique ». De telles considérations non esthétiques sur l'art ont été au cœur de nombreux écrits de spécialistes depuis les 30 dernières années environ. Bien qu'il faille reconnaître, pour être juste, que certains de ces auteurs (parmi eux Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne, Theodor Adorno, Hans Georg Gadamer, Gérard Genette et Richard Shusterman) aient pris pour sujets la nature et les modes – au sens de ses formes ou de ses contours – de la réponse « esthétique », il reste que pour beaucoup – sinon la plupart – d'entre nous, un certain embarras reste associé à toute tentative de s'immiscer au sein du moment affectif, et cela quand bien même de tels moments sont profondément ressentis, chéris et souvent considérés comme étant formateurs dans le développement personnel. D'invoquer ces qualités nous aide peut-être à expliquer cette répugnance à analyser en détail la dimension affective de notre vie : nous préférons garder privés de tels moments. Mais il faut voir qu'intervient aussi un problème d'ordre technique, qui contribue à la faiblesse de la discussion sur l'expérience affective : en l'occurrence le manque de nuance dans le vocabulaire pour les décrire et les analyser. Cette observation est loin d'être nouvelle : dès 1919, I. A. Richards remarquait que bien que nous disposions d'un appareil relativement sophistiqué pour traiter de la poésie,

... nous n'avons rien de semblable pour saisir les sentiments. Nous devons compter sur l'introspection, sur quelques termes qui décrivent avec maladresse les émotions, sur quelques adjectifs esthétiques et les ressources indirectes de la poésie, dont ne disposent que peu de gens, et alors seulement à des moments exceptionnels. L'introspection est devenu un mot d'ordre, même lorsqu'on s'intéresse aux processus sensoriels et aux résultats intellectuels, mais elle s'avère encore moins fiable lorsqu'on tente de l'appliquer aux sentiments : car bien plus que pour une idée ou une image, un sentiment tend à s'annuler au moment où nous tournons notre attention vers lui. Nous devons l'attraper par le bout de la queue au moment où il s'enfuit. En outre, même lorsque nous réussissons à en saisir une partie, nous ne savons pas pour autant comment l'analyser³.

Je ne crois pas que nous soyons en meilleure position, près d'un siècle plus tard. Il reste que, pour beaucoup de gens, la réaction la plus

commune et la plus distincte à une œuvre d'art est la sensation d'être sidéré, d'être frappé de ce que j'appelle une sorte de « mutisme ». Cela a fait en sorte que plusieurs philosophes esthéticiens ont conclu que le mutisme était la forme primaire de l'expérience esthétique. Mais une telle expérience n'est pas une expérience « de » l'œuvre d'art, et elle est donc d'une nature différente de l'expérience esthétique : elle correspond en fait à ce qui se passe lorsque qu'on ne s'engage pas affectivement avec l'œuvre – elle correspondrait plutôt à l'effet de rebond qui survient en force lorsque « rien n'arrive ». Il reste cependant que c'est en la rapportant au mutisme que plusieurs philosophes ont justifié la singularité de l'esthétique, arguant que puisque chacune des personnes expérimente la singularité de l'œuvre de manière individuelle, il n'y a pas de fondation permettant d'élaborer un échange verbal. Il me semble que c'est une erreur de conclure à partir de ce point que nous ne pouvons pas parler de ces expériences, ou les comparer, les mettre en opposition, ou encore plus les évaluer – suivant cette remarque de Wittgenstein : ne pas pouvoir penser la pensée d'un autre est comme de ne pas être capable d'enfiler son gant. Au contraire, il me semble que la grande valeur de l'art réside dans sa faculté de nous inciter à partager nos expériences, nos univers, nos croyances, notre différence. Et nos expériences « affectives » de l'art fournissent un terrain sur lequel ces mondes singuliers de croyances et de différences peuvent être explorés. Je souhaite ainsi indiquer que l'expérience esthétique requiert aussi un vocabulaire.

J'ai tenté de résoudre quelques-unes des difficultés inhérentes aux questions fondamentales qui encadrent une philosophie de l'art en me concentrant surtout sur le terme « esthétique ». Je voudrais maintenant en venir au terme « expérience ». Est-ce qu'on « a » une expérience, ou, comme l'ont avancé plusieurs auteurs, doit-on aussi (ou uniquement) « faire » une expérience? Si cette distinction est valable, est-ce que les expériences que nous « faisons » nous sont plus accessibles, nous appartiennent de manière plus évidente et moins problématique, et peut-être conséquemment, si nous les possédons, sont-elles plus profondément ressenties que celles que nous « avons »? Je ne suis pas sûr que la façon de poser ces questions soit la plus compréhensible, parce que, pour une raison quelque peu étrange, il me semble que nous ne faisons jamais d'« expérience » – au sens d'avoir un contact non médiatisé avec quelque chose. L'expérience est à la fois *nachträglich*, connue à nous après coup, et contaminée par la multitude d'écrans à travers lesquels nous percevons et en arrivons à comprendre à la fois le monde et nous-mêmes. Cela signifie que je ne peux pas considérer de manière non réflexive l'expérience en tant qu'évidence, sauf dans le cas très restreint

et particulier de l'évidence de l'expérience, la preuve qu'on a d'avoir une expérience.

Je pense que cela peut être mis en relation avec certaines considérations avancées par Jean-François Lyotard :

L'expérience est une figure moderne. Il y faut un sujet d'abord, l'instance d'un Je, quelqu'un qui parle à la première personne. Il y faut une disposition temporelle type Augustin, *Confessions* XI [...], où la vue sur le passé, le présent et le futur est toujours prise du point d'une conscience actuelle insaisissable. Avec ces deux axiomes, on peut déjà engendrer la forme essentielle de l'expérience : je ne suis déjà plus ce que je suis, et je ne le suis pas encore⁴.

L'expérience « arrive », mais elle n'arrive pas au sujet qui vit l'expérience. L'expérience aura toujours eu lieu – cela constituant en fait l'évidence de la conscience –, mais ce lieu n'est « jamais un ici ». Les implications de ces idées pour les œuvres d'art sont importantes, car elles nous mènent au cœur de ce qui constitue la singularité de l'œuvre d'art et elles nous permettront de remarquer certains aspects de la relation entre l'esthétique et le recyclage.

Si ce que j'ai dit de l'expérience en général est vrai, que peut-on dire alors de l'expérience esthétique? En premier lieu, je ne pense pas que l'analyse du terme ou de ses usages permette de dire si quelqu'un « a » une expérience esthétique ou s'il en « fait » une. Il serait plus juste de dire d'une expérience « esthétique » qu'elle a été « vécue », plutôt que de la considérer comme quelque chose qu'on a pu posséder, quelque chose qui nous appartient, ou comme quelque chose créé par le sujet qui perçoit. L'expérience peut très bien être ressentie comme tangible – on peut sentir sa durée, sa forme, ses limites – et son lieu peut sembler être identifiable de manière précise. Elle a un habitus, elle apparaît vigoureusement, prête à être saisie. On peut se sentir présent en ce lieu, avec émerveillement ou stupéfaction : la sensation d'être là avec l'œuvre d'art engendre souvent une sensation de grande puissance et de signification profonde. Mais ces sensations sont associées à ce que nous avons identifié un peu plus tôt comme le premier caractère distinctif de l'esthétique, soit l'« effet virtuel » qui accompagne de telles expériences et qui fait que quelque chose entièrement fondé sur l'agent individuel faisant l'expérience (sa base subjective) acquiert la qualité illusoire et contraignante propre à l'objectivité – celle d'être à la fois nécessaire et universelle.

Je suis conscient que selon un certain point de vue, cette notion d'expérience « affective » peut être perçue comme un non-sens, puisque plusieurs ont adopté le point de vue contraire à celui que je viens de

présenter à propos des formes de réponse non esthétique à l'art. Leur position repose sur la conviction que le domaine affectif ou « esthétique » ne peut pas être séparé de la politique et de l'idéologie, et qu'il n'y a pas de qualité distinctive de l'expérience esthétique : les œuvres d'art sont inéluctablement saisies à l'intérieur du réseau de leur mondanité. Je reconnais ce fait, mais je n'en tire pas la même conclusion. Le fait que les objets que nous appelons œuvres d'art soient dans le monde et que, de la même manière, notre expérience de ces objets soit aussi celle du monde et qu'elle se trouve embourbée dans le politique, le social, l'économique, etc., n'implique pas nécessairement que nous devons porter attention « seulement » à leur mondanité. Nous pouvons choisir de voir un objet sous divers angles (on retiendra souvent celui qui révélera le mieux toutes ses dimensions, qualités et pouvoirs), tout en reconnaissant que ces points de vue sont simplement et toujours partiels. À certains moments et pour des raisons diverses, nous pouvons délibérément refuser d'adopter l'une ou l'autre optique, ou faire intervenir une série de points de vue différents afin de compenser l'incomplétude d'un seul. Mais il est également possible que nous soyons « seulement » capable de voir à travers une lentille particulière, peu importe nos efforts pour voir différemment. Cela pour souligner que l'expérience esthétique d'une personne ne sera jamais celle d'une autre, ce qui ne change rien au fait que de telles expériences n'adviennent pas sous la forme de perception purement subjective. Ce n'est pas ainsi qu'une personne ressent parce qu'il y a justement ce que j'ai appelé l'« effet virtuel » de l'esthétique. Ces expériences sont toutefois singulières, mais de manière radicale, et c'est ce point que je veux aborder maintenant.

La singularité de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique

Chaque œuvre d'art est singulière, et chaque expérience d'une œuvre est elle aussi singulière. Pourtant, ces expériences nous lient en une communauté et font que nous partageons les conditions de production et de présentation des œuvres. Ce sont à la fois les œuvres et l'expérience de ces dernières qui sont « radicalement » singulières, et c'est sur ce point que je désire maintenant conclure mon exposé. Je commencerai par cette remarque : avec cette façon de voir les choses, toute œuvre d'art (définie comme ce qui permet de faire surgir une réponse « esthétique ») nous incite à considérer la nature précise de l'expérience « esthétique » qu'elle occasionne. Plus ou moins directement, donc, toutes les rencontres esthétiques avec l'art exigent une réponse à la question « Quelle est la nature de « cette » expérience esthétique? »

J'ai avancé par ailleurs que c'est uniquement dans la réponse affective ou esthétique que le matériau des œuvres d'art nous est connu ou connaissable. En pratique, la réponse est le contenu d'« art » de l'œuvre : l'affect est un état de connaissance qui est un savoir de l'œuvre d'art. En outre, une telle réponse ne demeure que pour moi. L'œuvre d'art, dans la mesure où elle est connaissable, ne l'est donc que pour moi. Aussi, revenons à une de mes questions de départ : « Lorsque nous faisons une expérience esthétique, de quoi faisons-nous l'expérience ? » Comme je l'ai déjà avancé, la meilleure façon de répondre à cette question est d'examiner ce que j'ai identifié comme étant la réponse affective ou esthétique aux œuvres d'art. Si j'avais le temps pour le faire ici, j'identifierais différents états de connaissance. Ces états d'esprit sont en partie une qualité de ma réponse esthétique – et à cet égard ils ressemblent à des sentiments ou des émotions – et en partie une propriété de l'œuvre. Mais il est important de noter que les expériences affectives, au sens où je les entends, ne sont pas équivalentes au fait d'éprouver ou d'être soumis à un sentiment : l'œuvre d'art n'est pas un déclencheur permettant à quelqu'un de se sentir triste, joyeux, serein ou autre. Nous pouvons certes utiliser les œuvres d'art de cette manière (ce soir, par exemple, je pourrais écouter le *Troisième concerto pour piano* de Beethoven avec le dessein de ressentir quelque chose de connu, disons l'allégresse); mais quand nous agissons ainsi, nous ne répondons pas « esthétiquement » à l'œuvre, du moins pas au sens où je l'entends.

Il existe en effet à mes yeux une différence certaine entre l'émotion (qui émerge dans la vie de chaque jour) et l'expérience affective telle que je l'ai définie. On peut se représenter cette distinction en remarquant la différence qui existe entre les sentiments engendrés par les œuvres d'art et ceux induits par les objets de la nature. Quoique, de Burke à aujourd'hui, les écrits sur l'esthétique aient fondu nos expériences de ces deux choses, je les vois quant à moi comme étant distinctes. La différence fondamentale entre les deux tient au fait que l'expérience « esthétique », au sens où je l'entends, peut seulement être celle d'une œuvre d'art, du fait qu'elle nous conduit à croire intuitivement que quelque chose est dans l'œuvre qui y a été déposé intentionnellement. Ce quelque chose est le savoir qui appartient à l'œuvre, et il est donc ce que je veux arriver à comprendre. Pour prendre un exemple, les montagnes ne résultent pas d'une action intentionnelle; donc, même si je remarque une similitude entre ma réaction à celles-ci et, par exemple, ma réaction à un texte, je n'imagine pas pour autant que la montagne contient en elle quelque chose que j'ai à trouver : l'expérience est assurément en moi, elle est ma réaction à la rencontre avec un objet du monde. Le problème avec les réponses esthétiques est qu'elles sont de cette nature, mais pas

totalément. On les ressent aussi comme quelque chose d'autre. Cela me ramène à la singularité radicale de l'expérience « esthétique ». Dans le cas de la montagne, il est facile de voir comment la réponse aux formes naturelles est construite à même une pratique sociale qui conduit à l'établissement de normes de réponse. Nous savons que nous sommes « supposés » réagir d'une certaine façon et nous tâchons de le faire conformément à ce qui est attendu (ou en réaction à ce qui est attendu, comme ce peut être aussi le cas). L'expérience des œuvres d'art s'inscrit elle aussi dans des conventions sociales et des rituels qui peuvent s'avérer déterminants dans notre manière d'expérimenter les œuvres : s'ils le sont vraiment, alors l'expérience qui en résulte peut très bien être identique à nos réactions aux formes naturelles. Or ils ne le sont pas toujours, ou pas exclusivement. Comme Kant l'a souligné, les expériences *esthétiques* sont fondées sur un principe subjectif *a priori*, et elles sont radicalement singulières.

La spécificité de l'expérience esthétique résulte de sa nature subjective, et cette singularité est radicale en ce qu'elle permet d'émettre des jugements qui paraissent être à la fois universels et singuliers pour celui qui perçoit. L'expérience m'est unique, mais elle épouse mon sentiment d'appartenir à une communauté qui « ne peut que » sentir de la même façon que la mienne. Cela constitue certainement une des choses que l'on découvre à travers l'expérience « esthétique » – ce que l'on pourrait appeler, dans une certaine mesure, le « savoir » particulier que nous apportent les œuvres d'art. Mais elles font plus que cela. Chaque expérience est singulière non seulement pour chacun mais aussi en fonction de chaque œuvre. Une expérience « esthétique » se fait à partir de sa singularité. C'est pourquoi on ne peut avoir « une » expérience esthétique qui ne fasse que se répéter chaque fois que nous rencontrons une œuvre différente. La réponse est déterminée par le caractère distinctif de la composante d'« art » de l'objet. Le but de cette remarque est d'éviter la confusion qui surgit si l'on fond le « caractère d'art » avec d'autres aspects de l'œuvre – le matériau physique dont elle est faite, les articulations sociales ou politiques qui la structurent, etc. Si je prends une chaise, par exemple, et la place dans un lieu artistique – comme un musée –, la composante d'« art » repose sur le fait de placer cet objet dans un tel milieu. Ce geste produit l'œuvre. Si je place maintenant un aspirateur dans ce même contexte, je fais en tout état de cause la « même » œuvre. Et dans ce cas, ma réponse « esthétique » – dont on se rappellera qu'elle est une réponse à la composante d'art – « sera » identique ou très semblable, quand bien même je prends en compte dans ma réponse non esthétique les différences qu'il y a entre les chaises et les aspirateurs (leurs différences de fonction, de signification

sociale et de savoir-faire requis pour leur production, etc.). Ce sur quoi je veux attirer l'attention est donc le caractère distinct de notre réponse esthétique, réponse qui repose assurément sur les différences du « caractère d'art » que nous rencontrons à travers la matérialité de notre réponse affective.

Comment alors lier expérience esthétique et « recyclage culturel » ? Comment ouvrir la singularité de l'expérience esthétique à la notion de recyclage ? Au premier abord, il semble que l'esthétique soit précisément le lieu d'une résistance au « recyclage », le lieu où le réitératif et le clonage se butent à des limites : l'esthétique ne sait compter que jusqu'à un. Étant donné ce fait, on pourrait s'attendre à ce qu'elle se montre le précurseur ou l'apôtre du numérique, on pourrait la voir comme une *technè* qui rend possible le règne du numérique. À même sa singularité (uniquement ici, pas ici; seulement maintenant, pas encore, etc.), l'esthétique semble donner une structure à la division binaire du code numérique (*on/off*).

Mais, à y regarder de plus près, on voit qu'il faut apporter une précision, puisque la nature radicale de sa singularité permet à l'esthétique de s'ouvrir à une « sensation » d'universalité : le singulier devient le général. Dans le domaine de l'esthétique, partout autour de nous, nous voyons des individus entièrement à l'aise avec leur expérience subjective, qu'ils ressentent, par définition, comme un *sensus communis*. Ce que je sais par vous-même de votre expérience propre, j'en fais moi-même l'expérience comme quelque chose de partageable : partout où je regarde, je vois des clones de moi-même. Par conséquent, l'esthétique rend possible la catégorie d'expérience en elle-même – si cette catégorie peut être étendue ou, mieux encore, reconnue comme distincte de la subjectivité (ce qui est une manière de répondre à la remarque de Lyotard que j'ai citée un peu plus tôt). En d'autres mots, l'expérience « esthétique » est la fondation sur laquelle se bâtit le concept d'expérience. Peut-être cela explique-t-il pourquoi la culture n'est encore qu'un ensemble de variations sur la possibilité du « recyclage » et non sa réalisation.

Notes

1. Pour comprendre plus précisément ce que j'entends par une expérience esthétique, voir mon analyse du second enregistrement des *Variations Goldberg* par Glenn Gould dans « Clarity Glenn Gould's *Goldberg* » (1981), dans *Art Matters*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2001, p. 56-94.
2. Voir « Fragility: The Architecture of Wonder » , dans *Art Matters*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2001, p. 134.
3. I.A. Richards, *Practical Criticism, A Study of Literary Judgment*, New York, Harcourt, Brace, 1929, p. 217.
4. Jean-François Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory. Mayenne, Édition Le Castor Astral, 1984, p. 7.

L'esthétique de l'art : remarques sur l'expérience esthétique

Daniel Dumouchel, Montréal

Peter de Bolla¹ aborde la question de l'expérience esthétique, et plus précisément de ce qui est spécifiquement esthétique dans l'expérience que nous faisons des œuvres d'art. J'insisterai ici sur l'intérêt de la tentative de Peter de Bolla d'identifier ce qu'on pourrait appeler l'« esthétique » de l'expérience de l'art. De Bolla traite séparément des deux aspects de l'expérience esthétique, de l'« esthétique » et de l'« expérience », mais je me concentrerai sur la composante « esthétique » de l'« expérience esthétique ».

De Bolla souhaite réserver « esthétique » pour désigner « la qualité de 'caractère artistique' (*art-ness*) » de l'objet; plus précisément, « esthétique » désigne « la qualité spécifique d'affect engendré par la réponse au 'caractère d'art' (*art-ness*) des œuvres d'art ». Cette définition, de l'aveu même de l'auteur, serait exposée à un double risque de circularité : d'abord, parce qu'elle présuppose un concept d'art qui n'a pas été préalablement explicité; ensuite, parce qu'elle présuppose le caractère « spécifique » de l'expérience esthétique qu'il s'agit justement de démontrer. L'expérience esthétique semble définie par l'art (du moins par la *art-ness* de l'objet), tandis que cette *art-ness* est elle-même pensée dans les termes d'une « capacité »² à produire une expérience affective spécifique (l'expérience « esthétique »). Comment sort-on de cette circularité? Que peut-on espérer de cette position du problème pour l'éclaircissement de l'expérience « esthétique »?

La solution préconisée par de Bolla consiste à affirmer et à revendiquer la « primauté de l'expérience » (esthétique) par rapport à toute forme de questionnement autonome sur l'art. Il s'agit donc de refuser toute présence de l'« ontologie de l'art » sur la « phénoménologie de l'expérience »³; en renonçant, selon les termes de l'auteur, « à l'obsession de définition préalable d'un concept de l'art ». En dépit de certaines différences, cette attitude rapproche de Bolla de penseurs divers (qui peuvent être aussi différents que J. Dewey, M. Beardsley, Mikel Dufrenne, R. Shusterman ou Martin Seel), pour qui le point de départ de la réflexion sur l'art doit se trouver dans une réflexion sur la spécificité de l'expérience affective esthétique⁴. Ce qui distingue toutefois la position défendue par de Bolla, c'est notamment son refus d'une

conception fonctionnaliste de l'art comme on la trouve chez Beardsley. Ce dernier voulait éviter la circularité initiale dans laquelle se trouve presque toujours empêtrée la phénoménologie de l'expérience artistique en soumettant l'art (et par la même occasion ses critères d'excellence) à une théorie de l'expérience possédant ses propres critères de satisfaction interne. Dans ce contexte, la « valeur » des objets esthétiques (à savoir des œuvres d'art) réside dans leur plus ou moins grande « capacité » à engendrer une expérience en elle-même hautement désirable et hautement valorisée. Chez de Bolla, le centre de gravité de la théorie de l'expérience esthétique n'est placé ni complètement dans l'œuvre d'art elle-même ni complètement (comme chez Beardsley) dans l'expérience et ses caractéristiques internes; il s'agit d'insister sur la primauté (et sur la spécificité) de l'expérience esthétique, mais seulement dans la mesure où l'on comprend celle-ci comme l'affect approprié à l'œuvre d'art appréhendée dans l'expérience, affect toujours singulier correspondant à une œuvre elle-même structurée comme une connaissance singulière en vue d'une expérience singulière. C'est l'expérience (esthétique) qui est première, mais elle est toujours expérience d'une œuvre d'art incorporant une telle capacité d'expérience.

Avant de faire valoir certaines critiques à l'endroit de la conception développée par de Bolla et de ses conséquences théoriques, je vais tenter d'entrer un peu plus avant dans l'analyse de la *distinctiveness* esthétique. Cela me permettra de souligner les principales caractéristiques phénoménologiques de l'expérience esthétique selon de Bolla. Il me semble que les analyses de Peter de Bolla dégagent « trois strates phénoménologiques » de l'expérience esthétique de l'œuvre d'art. Ces strates se chevauchent presque toujours dans son texte, mais il me paraît intéressant de les distinguer, quitte à questionner ensuite la légitimité de leur appartenance commune à une même sphère d'expérience. Outre certaines caractéristiques mentionnées mais non développées, et ressortissant de ce qu'on pourrait appeler une théorie de l'« attitude et de l'attention esthétiques⁵ », l'analyse de de Bolla me paraît tournée vers l'identification de trois aspects de l'expérience esthétique : le « statut cognitif-affectif de l'expérience esthétique singulière »; la « visée herméneutique de l'expérience esthétique » des œuvres d'art (comme compréhension de soi et compréhension du monde); et la « visée communautaire » de l'expérience de l'art (celle d'une expérience singulière qui revendique une quasi-objectivité)⁶. S'agit-il de trois dimensions (ou strates) distinctes, ou de trois facettes du même phénomène unique? En dernier ressort, le succès d'une entreprise comme celle de de Bolla dépend de la capacité à offrir une réponse satisfaisante à cette question.

Je commence par la première caractéristique de l'expérience esthétique. Elle vise à identifier l'expérience esthétique comme une réponse affective consistant en « une forme de savoir spécifique », non propositionnelle. Qu'en est-il de ce savoir esthétique affectif ? Contrairement à la connaissance s'exprimant sous forme propositionnelle, l'expérience de l'art met en jeu une « forme moins directe de savoir ». Cette réponse affective singulière apparaît comme la voie d'accès unique à l'œuvre singulière qu'il s'agit de s'approprier ; autrement dit, l'expérience esthétique n'est pas la transcription affective d'un savoir théorique de l'œuvre d'art, elle « est » le « savoir » dont il est question à propos de l'œuvre d'art. Ainsi, la *art-ness*, le « caractère d'art » de l'œuvre d'art, son contenu artistique propre (et donc singulier, parce que « réfléchissant » au sens kantien du terme), est identique à l'expérience affective que nous en faisons ; et inversement, cette expérience est la seule manière de connaître ce qui ne pourrait pas nous être accessible par un autre véhicule de connaissance. C'est ce que j'ai appelé le premier aspect de l'expérience esthétique selon de Bolla : l'expérience esthétique, du moins en tant qu'elle représente une réponse « adéquate » à une œuvre d'art⁷, est une connaissance qui s'effectue sur un mode affectif (non propositionnel). C'est pourquoi il est possible de dire non seulement que l'« expérience » esthétique constitue une forme de savoir, mais également que l'« œuvre d'art » « incorpore » une forme particulière de connaissance. L'œuvre d'art n'est ni un signe ou un ensemble de signes potentiellement transparents (comme un panneau signalétique ou une théorie scientifique) ni un simple objet inanimé : il s'agit plutôt d'un objet inanimé qui incorpore une vision, un genre de savoir. De Bolla précise que ce savoir qu'est l'œuvre d'art libère une sorte de production « excessive », qui semble toujours échapper à nos tentatives de la cerner dans son entièreté⁸. Bref, il est de la nature de l'œuvre d'art d'être marquée d'une opacité indépassable. Reprenant cette question à la fin de son texte, de Bolla insiste sur la « double singularité » de l'expérience de l'art ainsi conçue : l'« œuvre » est inévitablement singulière (du point de vue de son statut cognitif), et l'« expérience » qu'on en fait est également singulière, la marque de cette singularité étant le sentiment – l'affect – par lequel nous avons accès à cette œuvre. La conséquence en est que l'unicité de cette expérience est « 'radicalement' unique », c'est-à-dire qu'elle est différente dans la rencontre de chaque œuvre : la « distinction » de la réponse est déterminée par la « distinction » (*distinctiveness*) de la composante artistique (la *art-ness*) de l'œuvre. Et cette « composante artistique » (*art component*) de l'œuvre, c'est ce que « fait », ce que met en place, telle ou telle œuvre en tant qu'œuvre d'art. La réponse esthétique, si elle doit

être une réponse proprement « esthétique », ne peut concerner que la « composante artistique » de l'œuvre, et non les divers aspects – sociaux, politiques, économiques, subjectifs-préférentiels – qui la traversent ou qui s'attachent à son contenu. On voit aisément que, selon de telles prémisses, le statut du discours critique – par exemple, celui que tient Peter de Bolla lui-même sur Barnett Newman – est précaire : comment passer de la reconnaissance de cette singularité à l'affirmation d'une « structure » de l'œuvre? Ne faut-il pas pouvoir sortir un tant soit peu de l'équation entre l'affect et le savoir?

La question se pose toutefois de savoir plus précisément en quoi consiste ce « savoir » de l'œuvre. C'est ici que je crois percevoir une « deuxième strate phénoménologique » de l'expérience esthétique dans la présentation qu'en donne de Bolla. C'est cet aspect que j'ai proposé d'identifier comme relevant d'une dimension « herméneutique ». Le savoir qu'est l'œuvre (ce que nous percevons affectivement de l'œuvre) est décrit comme pouvant nous aider à identifier ce que nous savons déjà, mais qu'il faut encore nous représenter à nous-mêmes en tant que savoir. L'œuvre rend visible (audible, etc.) ce qui n'est pas encore connu; elle contient quelque chose que l'expérience révèle et que, partant, elle peut se réapproprier. Le savoir que procure l'art est un « filtre ou une lunette à travers lesquels nous en venons à voir le monde et notre place dans le monde sous un éclairage différent : l'art met le monde au jour ». Ce passage a des accents heideggeriens, mais il est possible d'en faire une lecture plus strictement herméneutique, par exemple en référence à la théorie de la rationalité esthétique proposée par Martin Seel. Dans la foulée aussi bien de Dewey que de Gadamer, Seel définit l'expérience esthétique comme la possibilité de « faire des expériences avec des expériences ». Si mon intuition est juste, le savoir affectif singulier de l'œuvre singulière pourrait donc recevoir une détermination plus précise dans une conception herméneutique de l'expérience esthétique. De tels échos sont sensibles ailleurs dans le texte de Peter de Bolla, notamment lorsqu'il affirme que « la grande valeur de l'art réside dans son pouvoir de nous pousser à partager des expériences, des mondes, des croyances, des différences », et à le faire sur le terrain de nos expériences affectives.

Toutefois, cette ligne d'interprétation semble remise en cause par les réticences que suscite chez de Bolla la notion d'expérience : « l'expérience 'arrive', mais elle n'arrive pas au sujet qui expérimente ». Ou encore : l'expérience esthétique n'est pas quelque chose que nous avons (possédons) ou que nous faisons, mais quelque chose qui est *lived through*. Mais peut-être suffit-il ici d'une petite précision de vocabulaire pour éviter les malentendus ou les conclusions abusives : il faut bien

quelque chose comme un « sujet », quel que soit le sens que l'on donne à ce terme, pour que l'on puisse parler d'une « expérience » affective transformative (*lived through*); les affects, par définition, sont des états mentaux pour une conscience.

Si cette dimension herméneutique est bien présente dans la conception proposée ici, une question demeure néanmoins encore pendante : les expériences que nous ressentons esthétiquement (affectivement) et que nous nous sentons poussés à partager sont-elles d'ordre spécifiquement « esthétique », ou s'agit-il plutôt de l'actualisation « esthétique » d'intérêts, croyances, sentiments, etc., qui ne sont pas en eux-mêmes « esthétiques » (mais peuvent relever des autres sphères d'activité humaine)? Peter de Bolla, malheureusement, ne répond pas à cette question.

La « troisième strate » phénoménologique de l'expérience esthétique me semble concerner la « visée universelle » – ou « communautaire » – de l'expérience esthétique singulière. De Bolla parle de « l'effet virtuel qui accompagne l'expérience esthétique, par quoi quelque chose qui réside entièrement à l'intérieur de l'agent individuel faisant l'expérience (sa base subjective) acquiert une qualité d'objectivité illusoire et contraignante – celle d'être à la fois nécessaire et universelle ». C'est la problématique kantienne du *sensus communis* esthétique qui est ici explicitement mobilisée pour rendre compte de ce que de Bolla appelle la « première caractéristique distinctive de l'esthétique ». La « singularité » de l'expérience esthétique est une singularité « radicale »; par « radicalité », de Bolla entend le fait que de telles expériences subjectives « donnent naissance à des jugements qui apparaissent à celui ou celle qui les énonce comme étant à la fois universels et nécessaires ». L'expérience est subjective et « unique », mais elle enveloppe en même temps « le sentiment d'être un membre d'une « communauté » qui « doit » sentir de la même façon que je le fais⁹ ». Reliant ce que j'ai proposé de distinguer comme formant la deuxième et la troisième caractéristique de l'esthétique, de Bolla avance que les expériences esthétiques singulières « nous lient en une communauté », dans la mesure où nous « partageons les contextes de la fabrication et de la présentation [des œuvres d'art] ». De plus, en établissant un lien entre la troisième et la première caractéristique, le texte soutient que cet « effet virtuel » d'universalité de l'expérience « unique » constitue justement le « savoir » spécifique que nous procure l'œuvre d'art. Est-ce à dire que ces trois caractéristiques sont parfaitement imbriquées, au point de constituer trois facettes phénoménologiques de l'expérience esthétique qu'il s'agit de décrire?

C'est cette question qu'il convient de poser en premier lieu à Peter de Bolla. Si ma reconstruction de l'argumentation de de Bolla est globalement juste, je crois pouvoir indiquer que cette théorie de l'expérience esthétique s'expose à certaines difficultés. D'une part, il me paraît se présenter des difficultés sur le plan de chacune des caractéristiques suggérées par Peter de Bolla; d'autre part, il n'est pas certain que les trois niveaux de description qu'il propose s'impliquent mutuellement.

La troisième strate phénoménologique concernait la sensation d'universalité du sentiment esthétique. C'est ce qui définissait sa singularité « radicale ». Or, le statut de cette « sensation » ne me semble pas précisé. Nous savons que l'expérience esthétique, en dépit de sa singularité subjective constitutive, est ressentie comme un *sensus communis*; autrement dit, nous en faisons l'expérience comme de quelque chose de partageable. Ailleurs, nous apprenons qu'il s'agit d'une qualité « illusoire » du sentiment subjectif. S'agit-il alors de ce qu'on pourrait appeler, avec Gérard Genette, une « illusion constitutive » de la conduite esthétique¹⁰? Mais dans ce cas, comment soutenir, toujours selon les termes de de Bolla, que les expériences esthétiques « nous lient en une communauté »? Comment aller jusqu'à dire que l'« expérience « esthétique » est le sol sur lequel le concept d'expérience est construit »?

En fait, le deuxième et le troisième aspects (soit herméneutique et communicationnel) ne me paraissent pas s'impliquer mutuellement. La tendance constitutive du jugement esthétique à revendiquer une validité transsubjective et la structure cognitive de l'œuvre d'art comme présentation sensible de situations d'expérience (potentiellement partageables) me semblent être phénoménologiquement distinctes. À preuve, Kant, qui fait du « sens commun esthétique » la présupposition nécessaire de tout jugement esthétique, étend cette caractéristique à toute expérience esthétique, qu'elle porte sur l'art, sur la nature ou sur des artefacts dont l'intention d'origine n'était pas exclusivement artistique; tandis que de Bolla en vient à la conclusion inverse que seule l'expérience de l'œuvre d'art (à l'exclusion de l'expérience de la nature, qui serait toujours codifiée) remplit les conditions de la singularité radicale.

S'agissant de la deuxième strate phénoménologique – celle qui concerne la dimension herméneutique de l'expérience de l'œuvre d'art –, on peut voir qu'elle est affectée elle aussi d'une certaine ambiguïté. Au fond, il s'agit ici de répondre à la question : « Qu'est-ce qui est 'connu' par la connaissance singulière de l'expérience affective? » Nous avons vu que l'œuvre d'art permettait de mettre au jour un « monde », d'expliquer – et éventuellement de partager – des expériences, des croyances, etc. Mais à la question « What is an *aesthetic* experience of? », de Bolla répond qu'il s'agit de *moods* de connaissance, de « Stimmungen » qui

appartiennent partiellement à l'œuvre elle-même, partiellement à l'étoffe subjective de la réponse. Cela semble limiter considérablement la portée de la « révélation » que devait produire l'expérience affective de l'art¹¹. Quoi qu'il en soit, de Bolla poursuit son raisonnement en opposant les émotions quotidiennes (auxquelles nous sommes « soumis », et qui ne constituent pas une réponse « esthétique » « adéquate » aux œuvres d'art) à l'expérience esthétique affective à proprement parler, qui doit résulter « uniquement » de la composante artistique de l'œuvre d'art. Cela semble présupposer la possibilité d'identifier la composante artistique intentionnelle des œuvres et de l'isoler de toute forme de « contenus » (sociaux, économiques, biographiques, préférentiels, etc.) non artistiques véhiculés par ces œuvres d'art. Outre le fait qu'une distinction nette entre ce qui est spécifiquement esthétique et ce qui est extra-esthétique n'est pas toujours aisée à établir, cette conception semble exclure la possibilité d'une mobilisation esthétique d'éléments empruntés à d'autres dimensions de l'expérience (morale, politique, etc.); autrement dit, cette conception de l'affect esthétique semble neutraliser la portée « herméneutique » transformative de l'expérience esthétique de l'art, c'est-à-dire le fait que l'art possède justement la possibilité de faire « partager » des expériences et de « transformer » celui/celle qui en fait l'expérience. Car, exception faite des cas limites d'autoréférence formelle ou institutionnelle, ce que l'art révèle ou fait voir (entendre) différemment ne peut pas être uniquement de l'ordre de l'art (du moins dans une théorie qui place son centre de gravité dans une phénoménologie de l'expérience).

La première strate phénoménologique semble elle aussi exposée à la critique. De Bolla insiste sur le fait que la *distinctiveness* de nos réponses « esthétiques » (singulières) est « dépendante » des différences que nous rencontrons dans la « composante artistique » (la *art-ness*) des œuvres que nous abordons au moyen de la matérialité d'une réponse affective. La formulation même du problème risque d'exposer la théorie de Peter de Bolla aux objections que dirigeait jadis G. Dickie contre M. Beardsley : quelle utilité y a-t-il à proposer une (fantomatique) « expérience esthétique » spécifique, si sa *distinctiveness* est réductible à la *distinctiveness* de l'œuvre d'art dont elle dépend? Ne devrions-nous pas alors tout simplement parler des œuvres, plutôt que de l'expérience qu'elles procurent? Autrement dit : l'analyse phénoménologique à laquelle se livre de Bolla est-elle en mesure de nous apprendre quelque chose sur l'expérience esthétique comme telle? Ou bien sommes-nous condamnés à pourchasser une myriade d'expériences esthétiques singulières, qui répondent à autant de possibilités d'expériences incarnées dans les œuvres d'art singulières?

La principale difficulté de la conception proposée par de Bolla résulte de la volonté d'attacher trop fermement et exclusivement l'expérience esthétique à la « composante d'art » de l'œuvre d'art. Cela a pour conséquence d'interdire à de Bolla de pénétrer de façon féconde dans la question de savoir ce que signifie « répondre esthétiquement » aux œuvres d'art, puisque répondre « esthétiquement » à une œuvre d'art signifie tout simplement répondre « adéquatement » à cette œuvre d'art (à savoir à sa *distinctiveness*). Cela interdit également de distinguer les niveaux de réponse qui sont souvent enchâssés dans l'expérience « esthétique » des œuvres d'art (par exemple : la dimension perceptuelle-contemplative, la dimension herméneutique-transformative, la dimension imaginaire-poétique, etc.), puisque l'expérience « esthétique » ne jouit d'aucune marge d'autonomie, d'aucun décalage par rapport à l'œuvre à laquelle elle offre pourtant le seul accès possible.

La problématique du « recyclage », dans le contexte de l'esthétique, si l'on entend par là le fait que la transformation des modalités (sociales, scientifiques, culturelles, etc.) de l'« expérience » entraîne une transformation de l'expérience « esthétique » dont la production artistique aussi bien que la réflexion philosophique doivent tenir compte, est une constante depuis au moins Baudelaire. L'époque actuelle possède-t-elle une particularité dans ce processus? Peter de Bolla répond négativement à cette question. Sa théorisation de l'expérience esthétique continue de s'opérer dans le contexte du modernisme esthétique, soit dans l'espace théorique ouvert par la philosophie esthétique du XVIII^e siècle, selon laquelle l'art donne lieu à une expérience spécifique. En se rattachant délibérément à cette tradition, Peter de Bolla veut asseoir son effort théorique sur la présupposition que c'est dans le rapport aux œuvres d'art (singulières) que l'expérience esthétique est possible, et que seules de telles œuvres livrent une expérience proprement « esthétique »¹². Il est possible que l'art d'aujourd'hui (pour ne pas parler des autres manifestations culturelles) se soit désormais éloigné des prémisses communes à toutes les approches « esthétiques » de l'art. Toutefois, il ne faudrait pas en tirer la conclusion hâtive que cette complication sémiotique des œuvres d'art – et, éventuellement, de n'importe quelle production culturelle qui pourrait les remplacer – nous autorise à faire l'économie d'une réflexion sur l'« esthétique » dans l'art et sur la dimension esthétique en général. C'est pourquoi, même si j'ai contesté certaines des présuppositions phénoménologiques de Peter de Bolla, je considère qu'il faut lui savoir gré d'avoir osé rouvrir la question de la spécificité de l'expérience esthétique. Les strates que j'ai tenté de dégager indiquent autant d'avenues qu'il conviendrait d'approfondir.

Notes

1. Dans son texte « L'expérience esthétique », dans ce volume. Peter de Bolla a fait paraître en 2001 : *Art Matters*, Cambridge, (Mass.), Harvard University Press.
2. J'emploie sciemment un terme ressortissant au vocabulaire de l'esthétique fonctionnaliste de Monroe Beardsley.
3. De Bolla reste à bonne distance non seulement des différentes entreprises d'ontologie de l'art, mais aussi bien du pansémiotisme de N. Goodman que de l'herméneutisme de Danto.
4. Et, est-il besoin de le préciser, cela place également le questionnement de Peter de Bolla dans le prolongement des problématiques inaugurées par Hume et Kant en esthétique.
5. Comme la « relative rareté » de l'expérience esthétique, sa relative « difficulté », la nécessité de « préparer » une telle expérience, qui « n'est pas à notre disposition », d'une part, et qui « n'est pas toujours reconnue pour ce qu'elle est lorsqu'elle se manifeste », d'autre part.
6. Le premier de ces aspects a pu être soutenu par plusieurs philosophes; le second me semble avoir été mis en relief par H.-G. Gadamer, H.-R. Jauss ou Martin Seel; le troisième renvoie directement à la problématique kantienne du *sensus communis* esthétique.
7. Il y a ici un terrible problème, qui hante toute théorie de l'expérience esthétique depuis Du Bos, Hume et Kant au moins...
8. Bien que de Bolla ne nous apprenne pas la nature de cet « excès » constitutif, il est possible de penser qu'il s'agit à la fois d'un excès sémantique (tel que le décrit Christoph Menke, à la suite de Jacques Derrida, dans *La souveraineté de l'art*, Paris, Armand Colin, 1993.) et significatif (à savoir herméneutique).
9. Je souligne.
10. Voir Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. II : la relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.
11. Ou bien la notion de *mood* est-elle plus appropriée pour définir l'expérience de la « musique », à laquelle l'exemple offert par de Bolla est emprunté? Dans *Art Matters*, les trois expériences esthétiques analysées (les *Variations Goldberg* par Gould, *Vir Heroicus Sublimis* de Newman, *We are seven* de Wordsworth) sont rapportées à des tonalités affectives dominantes : clarté, sérénité, équanimité.
12. De Bolla est conscient du fait qu'en ne retenant que des exemples d'art accrédité (*high art*), il s'expose à un reproche d'élitisme artistique. Voir *Art Matters*, *op. cit.*, p. 132.

This page intentionally left blank

Esthétique et cyclisme. L'expérience du ready-made

Olivier Asselin, Montréal

Vous entrez. Après avoir payé votre ticket, vous tournez à droite pour monter la rampe en pente très douce, conçue expressément par l'architecte pour vous faire sortir lentement du rythme effréné de la vie quotidienne et prendre un autre rythme, beaucoup plus lent, celui de la contemplation esthétique. Arrivé à la rotonde, vous pouvez contempler un moment, à travers la verrière, la rivière. « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve », aurait dit Héraclite¹. Car malgré les apparences, qui peuvent bien faire croire un moment à la stabilité des choses et du monde dans le temps, « tout change continuellement ». L'eau n'est jamais la même, bien sûr, qui coule toujours sous la surface calme. Mais le baigneur non plus, qui n'est pas aujourd'hui ce qu'il était hier ni ce qu'il sera demain. Cela conçu, vous prenez l'escalier à droite et montez jusqu'au deuxième étage. Là, vous passez la double porte pour entrer enfin dans les salles d'expositions. Vous traversez rapidement la Renaissance, puis le Baroque, pour arriver au bout de l'enfilade, dans la petite salle du coin. Au passage, vous pouvez admirer quelques *vedute* de Venise de Canaletto et de Guardi et, non loin de là, cette magnifique *Jeune femme assise tenant un éventail* par Pietro Rotari. Ensuite, vous tournez à droite pour traverser, d'un pas plus lent peut-être, le XVIII^e siècle. Vous pouvez vous attarder devant les deux petites œuvres de Chardin, la *Pourvoyeuse* qui revient du marché et la *Gouvernante* qui fait cesser les jeux de cartes et de volant d'un jeune garçon pour l'envoyer à l'étude. Arrivé dans l'autre salle du coin, où règne cette danseuse de Canova, vous tournez encore à droite pour entrer dans une autre enfilade de salles. Vous traversez rapidement le XIX^e siècle, puis le début du XX^e. Vous pouvez contempler ces mystérieuses cascades de Courbet et cette forêt chatoyante de Cézanne. Vous arrivez enfin tout au bout de cette perspective, comme à la fin de l'histoire (de l'art européen). Mais là, au lieu d'une sortie monumentale ou d'un grand mur aveugle, vous trouvez plutôt une toute petite salle, pleine d'objets hétéroclites, manufacturés et tous plutôt banals : un porte-bouteilles, une pelle à neige, un peigne, une housse de machine à écrire, un urinoir, un portemanteau, un porte-chapeaux, bref, un véritable bric-à-brac. Et vous vous arrêtez devant cette roue de bicyclette fixée sur un tabouret.

La *Roue de bicyclette* est officiellement le premier ready-made de Duchamp². En 1913, à Paris, dans son atelier de la rue Saint-Hippolyte, l'artiste est probablement désœuvré. Il rêvasse en regardant les choses inutiles qui meublent son espace de « travail ». Son regard s'arrête sur une roue de bicyclette qui traîne là. Sans trop savoir pourquoi, pour se distraire au moins, il décide de la fixer à l'envers sur un tabouret. Puis, il la fait tourner.

C'est au fond le premier ready-made dans ma vie, avant l'idée [ne] m'était venue, mais sans que ça ne doive avoir une continuation quelconque. C'était une chose qui m'amusait. Et même le mot ready-made n'existait pas. Je ne m'en étais pas encore servi pour ça³.

Quand j'ai mis une roue de bicyclette sur un tabouret, la fourche en bas, il n'y avait aucune idée de ready-made ni même de quelque chose d'autre, c'était simplement une distraction. Je n'avais pas de raison déterminée pour faire cela, ni d'intention d'exposition, de description. Non, rien de tout cela⁴.

Mais quelque temps après, semble-t-il, Duchamp intitule l'assemblage « Roue de bicyclette » et le signe « Marcel Duchamp 1913-1959 » (à la peinture verte sur la roue). Lorsqu'il quitte Paris, en 1915, Duchamp abandonne le ready-made original, qui est ainsi aujourd'hui perdu. À New York, en 1916, il en fera une réplique, dont on perd également la trace. D'autres répliques suivront : celles de Sidney Janis (1951), Ulf Linde (1961) et Richard Hamilton (1963), ainsi que les huit répliques signées et numérotées de la galerie Schwarz (1964). Celle du Musée des beaux-arts du Canada est l'une de ces dernières répliques autorisées. Vous contemplez un moment cette *Roue de bicyclette*. Vous en faites, comme on dit, l'« expérience⁵ ».

La question ontologique

Qu'est-ce que l'expérience esthétique? qu'est-ce que l'esthétique? qu'est-ce que l'art ou encore le « caractère d'art » (*art-ness*)? se demande Peter de Bolla. La philosophie se définit souvent par des questions de ce type, de la forme « qu'est-ce que?... » D'autres genres de discours se définissent par d'autres formes de questions – « comment? », « pourquoi? », « depuis quand?... », etc. – ou, même, par d'autres types d'énoncé que la question. Mais la philosophie, depuis Platon au moins, a privilégié les questions dites « ontologiques », qui cherchent des essences. Ces questions sont difficiles – déjà parce qu'elles sont d'une grande généralité. Elles ne portent pas sur un objet ou quelques objets

particuliers, mais sur tous les objets d'une espèce, d'un genre, d'une classe. Et quand cette classe comporte un grand nombre d'objets, le philosophe, comme le scientifique, procède en général par induction (son temps est limité) : il sélectionne quelques objets particuliers (un échantillon), qu'il analyse et compare, pour en tirer une définition générale. Dans le cas des questions du type « comment? » « pourquoi? », si communes en science, l'induction est une procédure qui peut sembler aller de soi. Mais dans le cas des questions ontologiques, l'affaire se complique d'emblée. Quels objets doit-on sélectionner? Ceux qui appartiennent à la classe que nous tâchons de justement de définir? Le choix même des objets à analyser et à comparer suppose que nous ayons déjà répondu à la question – vaguement au moins. Comme l'écrivait Heidegger :

Pour dire ce qu'est l'essence de l'arbre et la délimiter, nous nous détournons de l'idée générale et nous tournons vers les espèces particulières d'arbres et les exemplaires singuliers de ces espèces [...] [Mais] comment d'une façon générale trouver ce particulier sans cesse invoqué, les arbres singuliers comme *tels*, en tant qu'arbres, comment d'une façon générale être capable, ne fût-ce que de *chercher* quelque chose de tel que des arbres, si ne se montre déjà d'avance à nous l'idée de ce qu'est un arbre en général? Si cette idée générale d'arbres était si totalement indéterminée et brouillée qu'elle ne pût nous donner aucune indication sûre pour chercher et pour trouver, il pourrait se faire que, comme cas particuliers déterminés, comme exemples d'arbres, nous prenions des automobiles ou des lapins⁶.

Mais la question ontologique se complique aussi lorsqu'elle porte sur un ensemble infini d'objets et d'objets très variables, dans l'espace ou dans le temps, comme le sont les expériences humaines et les objets culturels. Plus qu'aucun énoncé général, la réponse à la question ontologique n'est jamais absolument vraie, mais seulement vraisemblable, jusqu'à preuve du contraire, c'est-à-dire jusqu'à l'avènement ou la découverte d'un contre-exemple (une falsification).

Mais, à la question ontologique, d'autres répondent autrement, non pas par l'induction, mais par l'exemple, c'est-à-dire par la description d'un objet particulier ou par une simple désignation. À la question « Qu'est-ce que?... », ils répondent « Ceci... ». A la question de Socrate « Qu'est-ce que le beau? », Hippias répondait « Une belle jeune fille ». Évidemment, pour le philosophe, la réponse est insatisfaisante : il ne s'agit pas de savoir quelle chose est belle, mais bien de découvrir l'essence du beau. Mais la réponse par l'exemple a au moins le mérite d'offrir une solution plus économique et plus rapide que l'induction. La singularité est peut-être le plus court chemin vers la généralité. Certaines approches phénoménologiques abordent ainsi la question des essences :

l'étude de la conscience ou de la perception en général peut passer par l'analyse d'une conscience ou d'une perception particulière.

Peter de Bolla semble un moment privilégier cette voie de l'exemple : « Je pense que le meilleur moyen de répondre à cette question serait de prendre un exemple d'expérience esthétique et de l'analyser » (168). Mais paradoxalement, le texte comporte peu d'exemples. Il est bien question d'un enregistrement de Glenn Gould et d'un concerto de Beethoven; du musée, de la salle de concert, du texte littéraire et de la peinture en général; des montagnes et finalement d'une chaise ou d'un aspirateur placé dans un contexte muséal. Mais ces exemples restent très généraux et l'expérience particulière qu'ils suscitent n'est pas analysée. Pour des raisons de temps, la présentation privilégie une approche théorique.

Mais il est une manière, plus critique, de répondre à la question ontologique : par le contre-exemple, qui peut se retourner contre la question, contre les ambitions même de la question. Comme l'écrit Gilles Deleuze :

Au « bipède sans plumes » comme signifié de l'homme chez Platon, Diogène le cynique répond en lançant un coq plumé. Et à celui qui demande « qu'est-ce que la philosophie? », Diogène répond en promenant un hareng au bout d'une ficelle [...]. Platon riait de ceux qui se contentaient de donner des exemples, de montrer, de désigner au lieu d'atteindre aux Essences : je ne te demande pas (disait-il) qui est juste, mais ce qu'est le juste, etc. Or, il est facile de faire redescendre à Platon le chemin qu'il prétendait nous faire gravir. Chaque fois qu'on nous interroge sur une signification, nous répondons par une désignation, une monstration pures [...]. L'important, c'est de faire vite : trouver tout de suite quelque chose à désigner [...], qui remplace la signification (l'Idée) qu'on vous conviait à chercher. D'autant plus vite et d'autant mieux qu'il n'y a pas, et ne doit pas y avoir, de ressemblance entre ce qu'on montre et ce qu'on nous demandait : seulement un rapport en dents de scie, qui récuse la fausse dualité platonicienne essence-exemple. Pour cet exercice [...], il faut une étrange inspiration, il faut savoir « descendre » – l'humour contre l'ironie socratique ou la technique d'ascension⁷.

Ce dernier type de réponse à la question ontologique – par la désignation d'un contre-exemple ou, pire, d'un exemple qui n'a rien à voir ou le moins possible avec la question – rappelle étrangement les tours de Marcel Duchamp. À la question (mais quelle était donc la question? « Qu'est-ce que l'art? », « Qu'est-ce que l'expérience esthétique? » ou quelque autre question ignorée?), Duchamp a répondu tout simplement « Ceci », en désignant une roue de bicyclette fixée sur un tabouret ou quelque autre ready-made. Il est possible de considérer que cette dési-

gnation est une réponse sérieuse à la question de la définition de l'art : après tout, si on fait abstraction de la fonction des objets, on peut bien apprécier cet ajustement d'une roue et d'un tabouret comme une jolie sculpture ou, mieux, comme un beau paysage. Duchamp lui-même admet avoir d'abord apprécié la roue de bicyclette pour son mouvement, qui lui rappelait, dit-il, la danse apaisante des flammes dans un foyer. Mais il est difficile de ne pas voir cet assemblage aussi comme un contre-exemple. D'ailleurs, les intentions de Duchamp sont claires sur la question du ready-made.

Le choix du ready-made a été le grand problème. Il fallait arriver à choisir un objet [...] avec l'idée de ne pas être impressionné par cet objet selon une délectation esthétique d'aucun ordre, [...]. Il fallait aussi que mon goût personnel soit complètement réduit à zéro. Donc, difficile de choisir un objet qui ne vous intéresse absolument pas et pas seulement le jour où vous le choisissez, mais toujours, et qui n'ait jamais aucune chance de devenir beau, joli, agréable à regarder, ou laid⁸...

Mais en répondant à la question de la définition de l'art par une roue de bicyclette, Duchamp pourrait bien avoir suggéré que l'expérience de l'art n'est pas essentiellement une expérience esthétique (au sens courant du terme).

L'art

Après avoir fait un bref inventaire des différents usages du mot « esthétique », Peter de Bolla pose sa définition : « L'usage du terme 'esthétique' devrait être réservé pour désigner et qualifier le 'caractère d'art' (*art-ness*) des œuvres d'art; mis en relation avec l'expérience, il permettrait de qualifier la spécificité de l'affect occasionné par le 'caractère d'art' des œuvres d'art » (166). Mais, quel est précisément l'art pour que le « caractère d'art » soit l'objet d'une expérience esthétique? Une œuvre d'art selon de Bolla est « ce qui occasionne une réponse esthétique » et ce qui suscite l'expérience « esthétique » est une œuvre d'art [...] l'œuvre d'art se définit comme un objet qui engendre une expérience « esthétique » (166). La définition peut sembler circulaire, mais elle serait fondée sur l'évidence. « Une définition est suscitée par le sentiment que cause une expérience spécifiquement esthétique » (167). Comme nous le disions plus haut, l'approche ici privilégiée est plus phénoménologique qu'inductive : il ne s'agit pas tant de décrire toutes les expériences esthétiques dans leur généralité qu'une évidence dans sa singularité.

Mais le problème est évidemment que cette « évidence » n'est pas si évidente. Pourquoi l'expérience artistique serait-elle essentiellement

esthétique? Pourquoi l'expérience esthétique serait-elle essentiellement et même exclusivement artistique? Le texte le redit clairement : l'expérience de la nature n'est pas proprement esthétique, tandis que toutes les œuvres d'art ont une dimension esthétique. Et si toutes les expériences artistiques ne sont pas nécessairement esthétiques (elles peuvent être politiques, économiques, etc.), elles devraient l'être pour être proprement artistiques, pour constituer une expérience de la dimension proprement artistique de l'art.

Le texte se trouve ainsi à contredire une longue tradition esthétique qui considérait l'expérience de la nature comme le modèle même de l'expérience esthétique (souvent même au détriment de l'art) ou encore la vie même comme œuvre d'art. Il contredit aussi toute une tendance de l'art moderne qui a justement cherché à redéfinir l'art « contre » l'expérience esthétique ou, du moins, contre la beauté formelle, la contemplation désintéressée et le sentiment de plaisir pur, contre la communication ou la communion, pour cultiver d'autres qualités (le laid, l'inesthétique, le banal, etc.), d'autres intérêts et d'autres fins (pédagogiques, morales, sociales, politiques, etc.), d'autres sentiments (le déplaisir, l'horreur, le dégoût, etc.) ou même l'anesthésie ou l'apathie (l'absence de sensation ou de sentiment), et surtout le différend. Au point même que, comme l'a montré Thierry de Duve, le mot « art » en est devenu un concept indéterminé, comme un nom propre, et l'art, n'importe quoi⁹.

Peter de Bolla reconnaît que « l'art est un 'concept ouvert' » (168). Mais il semble considérer néanmoins que l'art, quel qu'il soit, en tant qu'art est et sera toujours essentiellement esthétique et inversement, que l'occasion exclusive de l'expérience esthétique est et restera toujours l'art. Mais qu'est-ce qui est donc essentiellement esthétique dans l'art? Difficile à dire. La matière et la forme contre le contenu et le contexte? Pas vraiment. Car plus loin, de Bolla ajoute qu'il faut éviter la « confusion qui surgit si l'on fond le 'caractère d'art' avec d'autres aspects de l'œuvre – le matériau physique dont elle est faite, les articulations sociales ou politiques qui la structurent, etc. » (176). Et de prendre cet exemple tout duchampien (on imagine ici un Joseph Kosuth et un Jeff Koons) : « Si je prends une chaise, par exemple, et la place dans un lieu artistique – comme un musée –, la composante d'art repose sur le fait de placer cet objet dans un tel milieu. Ce geste produit l'œuvre. Si je place maintenant un aspirateur dans ce même contexte, je fais en tout état de cause la 'même' œuvre. Et dans ce cas, ma réponse « esthétique » – dont on se rappellera qu'elle est une réponse à la composante d'art – « sera » identique ou très semblable, quand bien même je prends en compte dans ma réponse non esthétique les différences qu'il y a entre les chaises et les aspirateurs » (176). Mais pourquoi l'objet serait-il ici

quasiment indifférent dans l'expérience esthétique de l'œuvre? Parce que l'art ici serait moins dans l'objet que dans son déplacement d'un contexte à un autre? La dimension proprement artistique ou esthétique de l'œuvre serait-elle relative à l'intention de l'artiste, telle qu'elle est présumée par le spectateur? Et si l'art est dans le déplacement, de quelle nature exactement est désormais l'expérience esthétique? Est-ce encore vraiment une expérience « affective », comme semble le penser de Bolla? Et si oui, de quelle nature exactement?

Kant, que le texte de de Bolla, pourtant, ne cesse de solliciter, pose la question autrement. Ce qui définit le jugement esthétique pur chez Kant n'est pas vraiment un domaine ou un type d'objet, mais une attitude du sujet, une certaine relation entre le sujet et l'objet, un certain usage des facultés, un certain rapport entre les facultés (entre la sensibilité, l'imagination, l'entendement et la raison), un type particulier de sentiment aussi. Kant fait une distinction entre ce que nous pourrions nommer une attitude « cognitive » (ou « spéculative »), qui cherche à décrire ce qui est; une attitude « pratique », qui cherche à prescrire ce qui doit être; et enfin une attitude « purement esthétique », plus « contemplative », qui évalue la manière dont l'objet affecte le sujet. En principe au moins, un même objet peut être envisagé de différentes manières, toutes compatibles mais hétérogènes. Et inversement, en principe, tout objet peut être l'occasion d'une expérience esthétique pure – même ceux qui n'ont pas été faits à cette fin (avec cette intention).

Pour Kant, en effet, un objet peut avoir une fin « objective », une fonction qui a guidé sa fabrication, comme n'importe quel objet utilitaire de fabrication humaine. Un objet peut aussi ne pas avoir de fin objective – les paysages naturels par exemple (pour les athées au moins). Mais qu'il ait ou non une fin objective, un objet peut avoir une fin « subjective », une fonction attribuée après coup par le regardeur ou même par l'usager. En ce sens, il est possible d'utiliser une roue de bicyclette comme une œuvre d'art ou un Rembrandt comme une planche à repasser (pour reprendre un « ready-made réciproque » suggéré par Duchamp). Il peut arriver aussi qu'un objet ait une fin objective, mais que le regardeur ne la connaisse pas – comme dans le cas d'un objet fabriqué provenant d'une autre culture : l'objet a objectivement la forme de la finalité, mais aucune fin précise. Il peut arriver que l'objet ait une fin objective, mais que le regardeur la néglige tout simplement – comme dans la considération purement esthétique d'une roue de bicyclette. Et inversement, il peut arriver que l'objet n'ait pas de fin objective, mais que le regardeur fasse comme s'il en avait une qu'il ne connaît pas. Dans ces deux derniers cas, le jugement est « purement » esthétique : l'objet

se voit attribuer la forme de la finalité, mais aucune fin particulière, ni objective, ni subjective.

Ainsi, pour Kant, les attitudes pratique et esthétique pures sont hétérogènes dans le sujet, mais la beauté et la finalité objective ne sont pas incompatibles dans l'objet. Mais un certain art moderne comprendra les choses autrement, qui opposera la beauté et l'utile, la forme et la fonction : une œuvre ne serait d'« art » que si elle est inutile. À l'égard de cette théorie de l'art pour l'art, la *Roue de bicyclette* est particulièrement humoristique, qui, paradoxalement, la contredit et l'affirme tout à la fois, en la prenant au pied de la lettre. La *Roue de bicyclette* présente deux objets utilitaires comme une œuvre d'art : un moyen de transport et, disons, un moyen de repos (on note déjà la structure oxymorique de l'œuvre). Mais en les rassemblant, l'œuvre prive chaque objet de sa fonction : la bicyclette a été démontée et la roue renversée sur un tabouret fixe, elle tourne sur elle-même, mais ne roule plus; le tabouret est percé et obstrué par une roue de bicyclette, on ne peut plus s'y asseoir. Mais si les objets qu'elle intègre sont ainsi privés de leur fonction, l'œuvre elle-même n'en est pas pour autant privée de fonction. L'œuvre a évidemment au moins une fonction artistique (qui est toujours difficile à définir), parce qu'elle est intitulée, signée et datée, parce qu'elle est présentée dans un contexte artistique (dans l'atelier ou dans un espace d'exposition), parce qu'elle fait référence à certaines œuvres d'art ou au moins à la structure de la sculpture moderne (la roue de bicyclette sur un tabouret ressemble à un objet autonome sur un socle). Mais l'œuvre peut aussi avoir d'autres fonctions plus ou moins manifestes, pour l'artiste comme pour le regardeur. Déjà, nous l'avons vu, elle peut avoir une fonction purement esthétique (au sens traditionnel du terme) : les formes, ici, les formes spatiales et temporelles, sont belles. Elle peut aussi jouer un rôle sociologique et contribuer à la distinction sociale de l'artiste et/ou du regardeur. Elle peut aussi jouer un rôle psychologique et contribuer à la sublimation de quelque désir refoulé de l'artiste ou du regardeur. Comme tous les ready-mades de Duchamp, la *Roue de bicyclette* a une dimension sexuelle évidente (si évidente même qu'elle peut paraître ironique à l'égard de la psychanalyse). L'œuvre en effet est anthropomorphique : prise comme un tout, elle figure une personne (la roue est une tête, le tabouret, un corps à quatre pattes); prise comme un assemblage de deux objets, elle figure deux personnes, de sexe différent ou au moins sexués différemment, une copulation même. Et dans cette mécanisation des rapports sexuels, l'œuvre pourrait bien participer d'un certain fétichisme.

Mais pourquoi ces derniers usages de la *Roue de bicyclette* et les expériences qu'elle suscite seraient-ils « non artistiques » ou « non

esthétiques », au sens de de Bolla? Pourquoi l'expérience « esthétique » de l'œuvre se réduirait-elle à sa dimension de « caractère d'art »? Et enfin, pourquoi la dimension « artistique » de l'œuvre serait-elle moins dans l'objet particulier que dans son déplacement dans un contexte artistique? Est-ce à dire que, du point de vue « artistique » ou « esthétique », il n'y a pas de différence pertinente entre les roues de bicyclette, les pelles à neige et les urinoirs? Que l'artiste en tant qu'« artiste » aurait pu se dispenser de faire d'autres ready-mades avec d'autres objets et que le regardeur en tant qu'amateur d'« art » aurait pu se dispenser de faire l'expérience d'autres ready-mades, puisque ces œuvres et ces expériences ne sont, en fin de compte, que la répétition du même? Et si l'essentiel est moins l'objet particulier que son déplacement, en quoi l'expérience « artistique » ou « esthétique » reste-t-elle une expérience « affective » et même une « expérience »?

Le sentiment

De Bolla associe toujours l'esthétique et, par conséquent, l'artistique à l'affect. Souvent même, les deux termes sont présentés comme de parfaits synonymes : « le 'caractère d'art' de l'œuvre d'art, son contenu d'art, est identique à l'expérience affective qu'elle produit en nous » (170). Mais, évidemment, tous les objets du monde nous affectent. De quel affect s'agit-il précisément ici? Quel sentiment particulier définit l'esthétique? Pour de Bolla, ce sentiment n'est pas un sentiment comme les autres. « Il existe en effet à mes yeux une différence certaine entre l'émotion (qui émerge dans la vie de chaque jour) et l'expérience affective telle que je l'ai définie » (175). « Les expériences affectives, au sens où je les entends, ne sont pas équivalentes au fait d'éprouver ou d'être soumis à un sentiment » (175). « Ces états d'esprit sont en partie une qualité de ma réponse esthétique – et à cet égard ils ressemblent à des sentiments ou des émotions – et en partie une propriété de l'œuvre » (175) Qu'est-ce à dire? Je ne sais trop.

En tout cas, le sentiment en question est perçu comme une forme de connaissance, ou plutôt comme un sentiment que l'expérience en question est elle-même une forme de connaissance – comme l'objet lui-même.

Ainsi, la première caractéristique de l'expérience esthétique serait qu'on entre en contact avec un objet inanimé dont on sent néanmoins qu'il possède sa propre forme de savoir – comme si cette chose elle-même faisait preuve d'un savoir. Cela nous conduit à une rencontre affective que l'on « ressent » comme si l'expérience comprenait une composante cognitive –

quand bien même la sorte de connaissance qu'elle transmet ne correspond pas aux modes habituels de la connaissance (169).

Mais de quel genre de connaissance s'agit-il? Sur ces questions, la *Critique de la faculté de juger* offre des analyses élaborées. Comme on le sait, Kant s'intéresse d'abord, non pas précisément au jugement « esthétique », mais plutôt au jugement « de goût », qu'il définit simplement comme le jugement sur le beau. Mais pour définir ce jugement de goût, Kant l'oppose justement en un premier temps au jugement logique de connaissance. Le jugement de connaissance, écrit-il, est fondé sur un concept (sur un concept de l'objet), tandis que jugement de goût est fondé sur un sentiment (sur un sentiment du sujet). Et Kant de conclure : le jugement de goût est ainsi un jugement subjectif, c'est-à-dire, dit-il, un jugement esthétique.

Le sens du mot « esthétique » chez Kant est parfois ambigu; en général, cependant, il n'est pas utilisé au sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais dans un sens plus proche du sens étymologique (comme l'entendait Baumgarten par exemple) : « esthétique » veut dire relatif à la sensation, à certaines sensations du moins, c'est-à-dire subjectif. Un jugement dit « esthétique », écrit-il, est un jugement « dont le principe déterminant ne peut être que subjectif¹⁰ ». Quelques pages plus loin dans la troisième *Critique*, Kant précisera cette définition en introduisant une distinction entre les sensations « objectives » – une sensation colorée par exemple – et les sensations subjectives – le sentiment agréable que me procure cette couleur. Le jugement esthétique est un jugement subjectif, en ce sens qu'il est fondé sur une sensation subjective, c'est-à-dire sur un « sentiment ». De ce point de vue, le jugement de goût est précisément un jugement esthétique. Mais évidemment, tous les jugements esthétiques ne sont pas des jugements de goût. Bien des jugements sont fondés sur un sentiment sans être pour autant liés à l'évaluation de la beauté, de la sublimité, de la nature ou de l'art.

Plus loin, Kant précise encore sa définition du jugement de goût en distinguant les sentiments selon leur source : certains sentiments sont « empiriques » – ils sont causés directement par l'objet sur le sujet, sur les sens et plus généralement sur le corps –, mais d'autres sentiments sont plus « purs » – ils sont occasionnés indirectement, par l'« état d'esprit » du sujet. Le sentiment du beau, par exemple, n'est pas causé immédiatement par l'objet (comme le sentiment de l'agréable), ni même médiatement par une faculté particulière, la raison par exemple (comme le sentiment du bon), mais plutôt médiatement, par l'état d'esprit particulier dans lequel se trouve le sujet à l'occasion de l'objet. Devant un beau spectacle, les facultés ou, plus précisément, l'imagination qui saisit l'objet et l'entendement qui le pense, sont harmonieusement en

« libre jeu » (le jugement est réfléchissant et non déterminant), ce qui suscite un sentiment de plaisir. Le jugement de goût est ainsi un jugement « subjectif » ou « esthétique » « pur » (il est fondé sur un sentiment pur) et « désintéressé » de surcroît (il n'est fondé sur aucun intérêt et n'en produit aucun).

L'expérience esthétique pure est ici définie comme une attitude qui n'est ni cognitive ni pratique, mais contemplative, c'est-à-dire comme un certain usage des facultés – réfléchissant et désintéressé –, un certain état d'esprit – un libre jeu harmonieux comme dans le cas du beau ou un conflit des facultés comme dans le cas du sublime –, qui suscite des sentiments particuliers purs, de plaisir ou de peine.

La *Roue de bicyclette* peut être à l'origine d'expériences variées et susciter des sentiments de toutes sortes. Par exemple, il est possible de la considérer comme le moyen de quelque fin et d'éprouver devant elle le sentiment de l'agréable (le sentiment de l'adéquation de l'objet au corps du sujet) ou du bon (de l'adéquation de l'objet à quelque fin que la raison du sujet a posée). Il est possible aussi de la considérer comme un paysage et d'éprouver le sentiment du beau (le sentiment de l'adéquation de l'objet aux facultés du sujet ou, plus précisément, de l'harmonie établie entre l'entendement et l'imagination à l'occasion de la libre contemplation de l'objet). Mais ces expériences de la *Roue de bicyclette* sont peut-être secondaires, l'expérience première étant tout autre. Avant même de pouvoir en évaluer l'utilité ou la beauté, le spectateur doit rendre compte de la présence de cet objet ici. Encore aujourd'hui, dans le musée, l'œuvre paraît en effet « déplacée ». Devant elle, le spectateur éprouve d'abord le sentiment d'une incongruité entre le lieu d'exposition et l'objet exposé, d'une tension entre une certaine définition de l'art et l'objet présenté comme art. Et l'objet est ainsi pour le sujet l'occasion d'une sorte de conflit intérieur, un conflit des facultés. La situation rappelle sans doute celle du sublime, mais ici le conflit oppose peut-être moins l'imagination et la raison que l'imagination et l'entendement : la définition de l'art en question ici est peut-être moins une idée de la raison qu'un concept de l'entendement (et empirique, de surcroît). Et l'expérience de l'œuvre n'est pas une expérience au sens strict, mais seulement le sentiment d'un conflit entre une expérience et un concept.

Mais ce conflit n'est pas produit par une simple inadéquation entre un objet et un concept (la chose est commune, l'œuvre serait banale), mais par une véritable opposition. Là où l'on attendait une œuvre d'art, c'est-à-dire, selon l'idée reçue, un objet inutile, mais signifiant et beau, fait main, avec du travail, un savoir-faire et du talent incorporés, des formes originales et des matériaux rares, en un seul exemplaire, la *Roue de bicyclette* présente un objet utile, fait mécaniquement, en série et, à

première vue, tout à fait inesthétique. Comme toujours, l'« expérience » esthétique implique ici plus que la simple perception de l'objet : elle engage une conception de l'objet, un certain savoir sur son référent, son origine, sa fonction, son mode de production, etc. Et la tension inaugurale entre l'objet et le lieu, entre une expérience et un concept, se transforme en un conflit entre deux concepts, entre le concept de l'objet tel qu'il est anticipé et le concept de l'objet tel qu'il est trouvé. Toute œuvre d'art s'inscrit dans cette relation entre un objet et un concept, entre deux concepts. Pour être considérée comme œuvre d'« art », une œuvre doit, dans une certaine mesure au moins, correspondre au concept d'art courant et partager certains traits avec toutes les œuvres d'art, avec celles déjà reçues comme telles. Une œuvre est d'« art » si elle cite d'autres œuvres d'art, au moins une œuvre d'art, si elle lui emprunte quelque motif, une forme, un matériau, un mode de production, un mode d'exposition ou de diffusion, etc. En ce sens, toute œuvre d'art est un recyclage, une imitation ou un déplacement, d'une autre œuvre. Mais lorsqu'une œuvre semble ne rien citer de l'art ou rien d'autre qu'un lieu et un mode d'exposition et tout d'une autre catégorie d'objet, lorsqu'elle ressemble peu à une œuvre d'art et beaucoup à un objet industriel, elle peut être l'occasion d'un conflit des facultés¹¹.

Ce conflit peut produire des sentiments divers – un sentiment de peine, un sentiment de plaisir ou un sentiment de plaisir et de peine – selon l'attachement, l'intérêt même, que l'on porte à la définition de l'art mise en question ici. Car, ici comme ailleurs, l'expérience esthétique n'est jamais tout à fait désintéressée et tous n'ont pas les mêmes intérêts. Même si les bénéfices de l'expérience esthétique sont en général purement symboliques, l'intérêt n'en est pas moins réel. Certains peuvent avoir quelque intérêt, social ou psychologique, à maintenir un certain ordre en ces affaires esthétiques : ceux-là feront ici l'expérience d'une perte symbolique et en éprouveront quelque peine (qui pourra bien se présenter autrement, comme une indignation, un mépris ou une simple indifférence). D'autres peuvent au contraire avoir quelque intérêt, social ou psychologique, à défier cet ordre : ceux-là feront ici l'expérience d'un gain symbolique et en éprouveront quelque plaisir. Et ainsi, autour de la *Roue de bicyclette*, les expériences et les sentiments sont « partagés ».

L'universalité

Une autre dimension essentielle de cette expérience esthétique est que, bien qu'elle soit subjective et singulière, elle paraisse objective et universelle. C'est ce que de Bolla nomme joliment « l'effet virtuel »

(*virtual effect*) : « Quelque chose entièrement fondé sur l'agent individuel faisant l'expérience (sa base subjective) acquiert la qualité illusoire et contraignante propre à l'objectivité – celle d'être à la fois nécessaire et universelle. » (173) « Chaque œuvre d'art est singulière, et chaque expérience d'une œuvre est elle aussi singulière. Pourtant, ces expériences nous lient en une communauté. » (174) Mais quelle est précisément l'origine de cette sensation d'universalité? Quel est son statut et qu'est-ce qui la justifie? Mais le texte de de Bolla va plus loin : par le sentiment d'universalité qu'elle cultive, l'expérience esthétique pourrait bien fonder l'expérience en général.

« [L']esthétique rend possible la catégorie d'expérience en elle-même – si cette catégorie peut être étendue ou, mieux encore, reconnue comme distincte de la subjectivité [...] l'expérience « esthétique » est la fondation sur laquelle se bâtit le concept d'expérience. » (177)

Qu'est-ce à dire? De Bolla n'élabore pas ici, mais le propos est, une fois plus, bien proche des analyses kantienne.

Pour Kant aussi, le jugement de goût est « singulier » et « universel ». L'affirmation peut sembler paradoxale, mais elle l'est moins qu'il n'y paraît. C'est qu'il faut distinguer deux niveaux d'universalité : le jugement de goût est « objectivement » singulier – il ne porte que sur un objet –, mais « subjectivement » universel – il prétend à l'universalité. Pourquoi y prétend-il? Essentiellement parce qu'il est désintéressé : comme la satisfaction est indépendante de toute inclination ou de tout intérêt, le sujet estime que tous devraient la partager. Cette universalité n'est pas une réalité (tous ne partagent pas mon jugement de goût), non plus précisément une possibilité (tous ne pourraient pas le partager), mais une nécessité (tous devraient le faire). Cependant, cette nécessité n'est pas une nécessité objective (logique), mais une nécessité subjective. Elle est sans doute plus proche de la nécessité pratique (morale) (Kant emploie *sollen* et non *müssen*), mais elle est d'une autre nature : il s'agit d'une nécessité esthétique. Cette universalité nécessaire est seulement une prétention ou une exigence, l'exigence que tous devraient être d'accord, c'est-à-dire avoir la même expérience, le même état d'esprit, ce même libre jeu des facultés, le même sentiment. Ce que présuppose une telle exigence, la condition de cette universalité nécessaire, est l'existence d'un sens commun, d'un sens commun esthétique, la communicabilité des sentiments.

Cette idée d'universalité, comme celle de désintéressement d'ailleurs, est aujourd'hui bien contestée. Elle a été sévèrement critiquée par la psychanalyse et la sociologie, par le féminisme, les études culturelles et post-coloniales, qui n'ont cessé de rappeler toutes les inégalités réelles

que cette universalité idéale a pu servir à dissimuler et à légitimer. Mais il n'est pas aussi simple de se dispenser d'une telle idée : l'universalité reste peut-être l'horizon de toute pensée, aussi sceptique qu'elle soit, et le sens commun, un postulat nécessaire. Pour Kant en effet, l'existence du sens commun est indémontrable. Mais le philosophe fournit un argument de taille en sa faveur, un argument non pas logique (ou scientifique), mais pratique (ou pragmatique) : toute connaissance présuppose un sens commun et, par conséquent, refuser d'admettre ce sens commun équivaut ainsi à douter de la possibilité même de la connaissance. « Si des connaissances doivent pouvoir être communiquées, il faut aussi que l'état d'esprit, c'est-à-dire l'accord de facultés [...] puisse être communiqué universellement¹². » L'objectivité de la connaissance, c'est-à-dire son universalité objective, sa communicabilité même, présuppose une universalité subjective, la communicabilité de l'état des facultés et surtout du sentiment de leur adéquation, c'est-à-dire un sens commun. Est-ce ainsi que cette « communauté virtuelle » dont parle de Bolla est appelée dans l'expérience esthétique?

Évidemment, si un certain art classique, comme la beauté de la nature elle-même, a parfois pu paraître faire l'unanimité, l'art moderne a plus souvent rompu les consensus et suscité des discussions interminables – et les ready-mades comme aucune autre « œuvre ». Le conflit subjectif que provoque souvent un ready-made comme la *Roue de bicyclette* – un conflit des facultés et des sentiments – peut aisément se transformer en un conflit intersubjectif et le différend facultaire en un différend social. Aujourd'hui encore, la *Roue de bicyclette* est loin de faire l'unanimité, même au sein du milieu de l'art, pourtant si souvent consensuel. Malgré tout le temps passé, l'œuvre demeure un cas : plus qu'aucune œuvre réalisée avant elle ou même depuis lors, elle se tient toujours sur le seuil, pourtant variable, du musée et, par là, à la limite de la définition courante de l'art. Si bien des gens s'accordent aujourd'hui pour la juger admissible au musée, peu s'entendent sur sa valeur esthétique.

En fait, la *Roue de bicyclette*, comme la plupart des ready-mades, fait plus que de susciter des différends en matière d'art : elle manifeste la relativité de la définition de l'art, du goût et des valeurs, et ce, de façon radicale. En présentant un objet industriel comme œuvre d'art, le ready-made révèle sans doute le fait – historique – que tout, désormais, peut être nommé « art » et que l'art est devenu comme un nom propre. Mais mieux, elle manifeste surtout le fait que, ainsi vidée de toute qualité essentielle, l'œuvre d'art pourrait bien n'avoir plus aucune valeur d'usage, mais seulement une valeur d'échange, purement relative à l'offre et à la demande (et au marketing, bien sûr). Elle s'apparenterait

ainsi, plus encore qu'à l'objet industriel, au billet de banque ou, mieux, à l'action, dont la valeur intrinsèque est nulle et la valeur extrinsèque dépend de la valeur que les spéculateurs lui attribuent sur le marché.

Mais, quoi qu'il en soit, même si la réception de l'œuvre est ainsi réellement variable – historiquement, culturellement, individuellement, etc. –, le jugement porté sur la *Roue de bicyclette* ne cesse pas pour autant de « prétendre » au moins à l'universalité. Le spectateur qui, devant le ready-made, éprouve un conflit des facultés et des sentiments mêlés, peut bien estimer que tous devraient éprouver la même chose. Mais comment concilier ces deux affirmations apparemment contradictoires : la connaissance du dissensus réel et le postulat pratique du consensus possible ? Il est possible de considérer simplement que le consensus est l'horizon de toute expérience esthétique – une sorte de *focus imaginarius*. Mais il ne s'agit pas de considérer que le dissensus réel cache un consensus sur certaines connaissances ou certaines valeurs. Il ne s'agit pas non plus de considérer que le dissensus réel va nécessairement ou possiblement mener à quelque consensus futur. Il s'agit peut-être plutôt de considérer que, s'ils étaient « dans les mêmes conditions » – historiques, culturelles, individuelles, etc. –, tous devraient juger cette œuvre pareillement. Mais, évidemment, en réalité, les conditions ne sont jamais exactement les mêmes et, dans les faits, l'universalité n'est jamais plus qu'une certaine généralité.

Devant la *Roue de bicyclette*, le regardeur peut bien estimer que tous devraient faire la même expérience que lui, vivre un conflit des facultés, par exemple, et sourire. Mais il sait bien qu'une œuvre peut être l'occasion de bien des expériences différentes et aussi légitimes : artistiques et non artistiques, esthétiques et non esthétiques, belles et sublimes, etc. Il sait bien aussi que tous n'ont pas le même sens de l'humour. En ce sens, l'œuvre d'art n'est pas bien différente de la blague. Lorsque l'on rit d'une blague, on estime sans doute que tous devraient rire aussi ou, du moins, tous ceux qui la comprennent. Mais notre exigence d'universalité est moindre que celle que l'on pourrait avoir devant un argument logique ou scientifique. Il nous semble que quiconque comprend un bon argument devrait en être convaincu et que quiconque ne l'est pas est tout simplement irrationnel. Par contre, il nous semble que quiconque comprend une bonne blague devrait rire, mais quiconque ne rit pas ne nous semble pas pour autant irrationnel : nous dirons seulement qu'il n'est pas de bonne humeur, qu'il n'aime pas ce genre de blague ou, tout simplement, qu'il n'a pas le même sens de l'humour que nous. Comme l'écrit Ted Cohen :

Si vous entendez une bonne blague et vous la comprenez, vous riez. Certainement, c'est la blague qui est la cause de votre rire, mais ce n'est pas

la même chose que votre rire lorsqu'il est suscité par le chatouillement. C'est précisément avec ce genre de relation que Kant éprouve des difficultés lorsqu'il entreprend d'analyser le jugement de goût. Le jugement annonce une réponse [...] qui est libre mais qui est aussi d'une certaine manière nécessaire. Qu'est-ce qui ne va pas si vous n'êtes pas amusé, si vous n'êtes pas touché par cette relation non nécessaire et non contingente? En échappant à la réaction habituelle, vous n'avez pas tort à proprement parler mais plutôt vous êtes différent. Ce n'est pas une différence sans importance. C'est une différence qui vous place à l'extérieur de la communauté vitale, la communauté de ceux qui éprouve ce plaisir¹³.

Et, inversement, celui qui est seul à rire d'une mauvaise blague peut bien se trouver exclu d'une autre communauté, de celle des gens sérieux, par exemple, dont l'humour est plus raffiné. Bien sûr, ce n'est pas avec de telles communautés – partielles, partiales, temporaires – que l'on atteint l'universel, et encore moins une société juste. Si certaines de ces communautés sont peut-être moins conditionnelles que d'autres, la plupart sont fondées sur un savoir commun, une classe, un genre, une sexualité, une origine, etc., et elles excluent plus qu'elles n'incluent. C'est pourquoi les mauvaises blagues, comme la *Roue de bicyclette*, ont parfois des vertus que les bonnes n'ont pas. Elles peuvent contribuer à rompre ces communautés conditionnelles. Et paradoxalement, elles ravivent peut-être ainsi, mieux qu'aucune, un certain idéal d'universalité.

Alors, vous souriez, pour rendre hommage à Duchamp. Et puis, vous sortez à gauche, par les salles indiennes de la collection Tanenbaum. En passant, vous admirez le *Shiva Nataraja* qui, dansant dans sa roue de flammes, détruit et recrée sans cesse l'univers tout entier.

Notes

1. Cf. fragments 49a et 91 dans Héraclite, *Fragments*, traduits et présentés par Abel Jeannière, Paris, Aubier, 1977, p. 106 et 111.
2. Au fil du temps, Duchamp introduira bien des nuances dans la qualification des ready-mades : un ready-made peut être « aidé », « réciproque », « malade », « malheureux » ou encore un « semi-ready-made », comme la *Roue de bicyclette*, qui est, *stricto sensu*, un assemblage de deux ready-made.
3. Marcel Duchamp à Georges Charbonnier, en 1960. Cité dans André Gervais, *La raie alité d'effets. À propos of Marcel Duchamp*, Montréal, Hurtubise, 1984, p. 86.
4. Marcel Duchamp à Pierre Cabanne, dans Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967, p. 82.

5. La littérature sur le ready-made est abondante. Pour tout ce suit, il faut mentionner surtout les travaux de Thierry de Duve : *Un nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984; *Au nom de l'art : pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989; *Résonances du ready-made : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989; *Cousus de fil d'or : Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*, Villeurbanne, Art édition, 1990. Pour un modèle d'analyse historique du ready-made, il faut lire William A. Camfield, *Fountain*, Houston, Menil Foundation, Houston Fine Art Press, 1989.
6. Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, trad. Gilbert Kahn, Paris, Gallimard, 1967, p. 89.
7. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 159-160.
8. Octavio Paz, *Marcel Duchamp : L'apparence mise à nu...*, (1966) trad. Monique Fong, Paris, Gallimard, 1977, p. 36.
9. Thierry de Duve, *Au nom de l'art : pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989.
10. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1979, p. 49.
11. L'affaire se complique dans le cas de la *Roue de bicyclette* de 1964, qui est, non pas un objet industriel déplacé, mais la reproduction, largement manuelle, d'un objet industriel ou, plutôt, la reproduction d'une œuvre d'art produite par le déplacement d'un objet industriel. Et cette reproduction fait partie d'une série, mais finie, d'une édition limitée.
12. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 78.
13. Ted Cohen, « Jokes », dans Eva Schaper (dir.), *Pleasure, Preference and Value : Studies in Philosophical Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 124.

This page intentionally left blank

SIXIÈME PARTIE

RECYCLAGE DE LA VALEUR CULTURELLE

Présentation

Dans cette section, il y va de la question de la valeur – et donc des processus de création et de perte de valeur – en rapport avec esthétique et recyclage. Mario Perniola aborde cette question à partir de la notion de travail intellectuel qui peut, lui aussi, être soumis aux principes du recyclage culturel.

Il examine la production de valeur intellectuelle sous le régime de la mondialisation et de la nouvelle économie. Que produit le travail intellectuel? Quelle est la valeur de ce produit? Mario Perniola explore la problématique de la valeur du travail intellectuel en examinant les figures de « capital culturel » et de « capital humain ». La valeur culturelle de ce travail comporte des affects et des passions; y entrent également des critères de nature esthétique. Il s'avère toutefois que la part esthétique des produits culturels résiste au schéma de valorisation de la nouvelle économie capitaliste. Pour pouvoir adéquatement penser la valeur de la culture dans ce nouveau contexte, il faut comprendre ce qui motive la circulation des produits culturels.

Une solution de rechange consisterait à penser l'intellectuel ou l'artiste comme une « monnaie vivante ». Cette notion empruntée à Pierre Klossowski est issue d'une tentative de repenser les principes de l'échange social. Il s'agit d'une théorie de l'échange des passions et des fantasmes, phénomènes sans valeur marchande dans l'économie capitaliste. Mario Perniola souligne que, dans ce cadre, l'échange se fait sur la base d'une valeur esthétique, une valeur sans utilité et sans finalité. Ce qui le conduit à penser que le recyclage culturel, valorisation et dévalorisation des figures de la pensée, opère selon la loi du « sentir ». Il présente deux perspectives sur la production de la valeur intellectuelle. D'abord, une perspective qu'il repère chez Baudrillard, consiste à penser la monnaie vivante comme valeur parasitaire. Les produits qui induisent l'expérience esthétique seraient des parasites dans la mesure où ils sont absolument inutiles. Dans la perspective d'un pessimisme postmoderne, ils mineraient la circulation de valeurs révélant de la sorte que l'échange est impossible en général, parce que rien n'a

d'équivalence réelle. La valeur esthétique deviendrait ainsi destructrice de la valeur des marchandises en général.

Mario Perniola propose une autre manière d'aborder la circulation des biens culturels, de leur valorisation et dévalorisation. Il nous invite à considérer que la valeur culturelle résulte d'une forme d'admiration vue comme une passion productive. Il réactive de la sorte la notion d'admiration, facteur important dans la conception de l'émulation qui a été, jusqu'à la modernité, un des paradigmes de la production culturelle et de sa valorisation.

Par la suite, Karim Larose jette un regard à la fois critique et éclairant sur cette logique de la valeur culturelle. Il nous rappelle que, pour Perniola, le devenir marchandise du travail intellectuel dérive d'une chosification généralisée du monde. Larose articule ici les différences qui permettent de distinguer la chosification de la réification. La chosification du monde implique une transformation de la temporalité et de l'histoire. Le recyclage du passé, dans son moment de superposition sur le présent, est pensé comme une « coïncidence ». La signification des choses résulte alors de coïncidences qui comportent une part énigmatique. Chez Perniola, la notion d'énigme est en fait à la base d'une esthétique de la chose. Il s'agit d'une esthétique qui est un détournement de la valeur culturelle, et qui instaure un nouveau principe d'échange.

Éric Méchoulan apporte, à son tour, des précisions au portrait de l'économie des biens et des services avant de problématiser la notion du travail intellectuel comme produit immatériel. Il commence par y apporter de la profondeur historique en montrant que, d'une part, la constitution du sujet autonome cartésien est déjà basée sur la contingence d'un acte qui est à réitérer. D'autre part, il fait remonter la possibilité de penser l'intellectuel comme une monnaie vivante à la figure de l'utopie sadienne où la valeur suit une logique de fantasme et de désir. Il propose de penser la circulation de valeurs selon la notion juridique d'« usufruit », d'un droit à la jouissance sur les biens appartenant à autrui. Une communauté constituée sur la base de ce droit impliquerait une plus grande liberté de circulation. Elle instaurerait un libertinage esthétique qui pousserait à sa limite à la fois l'immanence du sensible et son dépassement dans l'immatériel. Un tel régime culturel ferait apparaître le recyclage comme un « deuil heureux de la culture ».

Le recyclage culturel entre parasitisme et admiration

Mario Perniola¹, Rome

La notion de recyclage culturel s'intègre dans une problématique large, caractérisée par le passage d'une conception industrielle à postindustrielle du travail intellectuel. Tandis qu'à l'époque industrielle, le premier rôle était tenu par des entreprises (maisons d'édition, universités ou journaux) dans lesquelles les dirigeants exerçaient une fonction-clé, à l'époque postindustrielle, les auteurs eux-mêmes sont devenus des entreprises autonomes et indépendantes. La conversion de l'auteur en entreprise disposant d'une « marque de fabrique » est un phénomène déjà achevé dans le domaine de l'art qui, à cause de cela, joue le rôle de chef de file dans le panorama contemporain du travail culturel. L'évolution d'un art typique de l'âge moderne, centré sur le produit, à un art qui se concentre sur le service informatif et communicatif, étroitement lié aux loisirs, est l'aspect le plus éclatant de cette révolution.

Il n'est pas facile, pour un opérateur culturel, d'évoluer de la mentalité artisanale préindustrielle (qui, dans certains milieux, s'est prolongée jusqu'à nos jours) ou prolétaire (où l'industrie culturelle essaie de le reléguer) à la mentalité entrepreneuriale réclamée par la nouvelle économie. Le postmodernisme constitue un obstacle important à cela, ayant mené à l'effondrement des échelles de valeurs et des hiérarchies précédentes, tandis qu'il laissait naître, ces dernières années, un catastrophisme apocalyptique dans lequel un grand nombre de penseurs, dégoûtés par le nihilisme postmoderne, ont plongé. Or, l'ironie postmoderne et le sublime apocalyptique sont deux mauvaises attitudes face à l'avènement de la société postindustrielle. En effet, en suivant des chemins opposés, elles empêchent l'émergence des valeurs culturelles. Le postmodernisme ne se limite pas à récuser les valeurs modernes, il abolit l'idée même de valeur; en revanche, la réaction catastrophiste reste ancrée à une idée essentialiste de valeur, afin de pouvoir en déclamer pathétiquement la disparition.

Selon un célèbre économiste américain², on assiste aujourd'hui à l'avènement du capitalisme culturel, une notion qu'il nous faut éclairer avant d'aller plus loin. Le premier point de repère nous est donné par l'étude du sociologue français Pierre Bourdieu sur l'« *homo academicus*³ ». Ce dernier serait le détenteur institutionnel d'un capital culturel (une « espèce dominée de capital »), opposé d'une façon

essentielle au capital économique tel que défini traditionnellement (capital mercantile, industriel et financier). À la lumière de l'analyse de Bourdieu, la condition sociale des propriétaires de capitaux culturels se révèle riche en contradictions internes. En effet, les intellectuels peuvent être séparés entre professeurs d'un côté et écrivains et artistes de l'autre (même s'il ne faut pas interpréter trop rigoureusement cette distinction). Mais à l'intérieur même de ces catégories, une autre série de distinctions de nature subjective et objective peut être identifiée, cette fois entre les professeurs de disciplines différentes : il existe en effet une hiérarchie des facultés universitaires, à l'intérieur de laquelle la philosophie continue d'occuper le banc de l'opposition (c'est déjà ce que disait Kant⁴). D'autres distinctions doivent également être établies, non seulement entre professeurs exerçant des professions libérales et professeurs à temps plein, mais aussi entre poètes et artistes, entre journalistes et fonctionnaires de l'édition. Cependant, contrairement au point de vue corporatiste qui juxtapose les différentes portions de la classe des intellectuels, l'étude de Bourdieu, dans son aspect le plus important, analyse les différentes composantes autour desquelles s'organise le capital intellectuel, considéré par juxtaposition au capital économique traditionnel. Bourdieu définit six dimensions fondamentales (et leurs indicateurs respectifs) sur la base desquelles il est possible d'évaluer, de façon objective, le capital que représente un intellectuel. Ce sont : 1) le capital hérité ou acquis (résidence, profession paternelle, bibliothèque personnelle, religion, citation dans *Who's Who*); 2) le capital scolaire (études, diplômes, maîtrise, doctorat); 3) le capital de pouvoir institutionnel spécifique (direction d'institut et de département, direction de faculté, subventions de recherche); 4) le capital de prestige scientifique (livres, conférences, participation à des colloques, engagement à titre de professeur invité, traductions, citations); 5) le capital de notoriété intellectuelle (articles publiés dans des revues et des journaux, participation à des émissions de télévision ou de radio); 6) le capital de pouvoir politique (participation aux activités d'organisations publiques et de commissions gouvernementales).

Même si ces divisions sont critiquables, elles ont le mérite d'avoir démystifié, dès le début des années 1980, ce qui était auparavant enveloppé de l'aura brumeuse du respect et de la considération sociale. Elles s'inséraient alors dans le débat sur les rapports entre pouvoir et savoir, un débat lancé par le célèbre livre de György Konrád et Iván Szelényi, *La marche au pouvoir des intellectuels*⁵. Dans ce livre, les auteurs soulignent l'opposition entre la classe des intellectuels et la classe qui gère le pouvoir économique. La question autour de laquelle le débat faisait rage était la suivante : quelle institution pourrait être en mesure de

valoriser le capital culturel, en prise directe avec la société postindustrielle? Pour Bourdieu, cette tâche aurait dû revenir à l'État, à cause de sa capacité à soutenir la multiplication des formes d'excellence culturelle socialement reconnues, l'introduction dans les programmes d'enseignement des nouvelles acquisitions scientifiques, l'unification des savoirs sous le patronage de l'histoire et de la sociologie, la revalorisation des compétences et des fonctions professorales, et la collaboration aux institutions universitaires de personnes extérieures au monde de l'enseignement. Cette dernière suggestion a d'ailleurs servi de base à la politique culturelle et universitaire pratiquée par la gauche européenne : ainsi, au cours des 15 dernières années, des pays comme l'Italie ont contribué de façon considérable au renouvellement des institutions académiques.

Le carré de l'économie culturelle

Cette perspective qui considère le capital culturel comme étroitement lié au pouvoir politique présentait déjà dans les années 1980 certaines insuffisances graves, qui provenaient d'une surestimation des aspects idéologique et bureaucratique de l'organisation de la culture. Elle ouvrait la porte à des glissements dangereux comme le fait de considérer un professeur universitaire comme un simple employé ministériel.

En fait, il était déjà clair à l'époque que le capital culturel se formait et se conservait sur la base d'un échange continu entre quatre entités, lesquelles étaient non seulement autonomes et indépendantes l'une de l'autre, mais avaient également tendance à entrer en conflit. Sur la base de cette constatation, l'organisation entière de la culture pouvait alors être représentée par un carré dont les angles sont occupés respectivement par l'université, l'édition, la profession et les médias. Parce que chacune de ces entités progresse selon une logique qui lui est propre, la production intellectuelle est devenue beaucoup plus difficile que dans le passé; en effet, son succès dépend de sa capacité à faire interagir des instances et des exigences qui n'ont rien en commun.

Il vaut la peine de s'arrêter sur au moins un aspect de cette relation quadrangulaire, soit le lien entre l'université et l'édition. La production de livres est essentielle à l'université moderne, qui se démarque de l'école secondaire par le fait qu'elle est fondée sur le lien indissoluble entre la recherche et l'enseignement. Dans le passé, la presse universitaire pouvait compter sur une clientèle d'étudiants et de bibliothèques. Mais cette clientèle s'est réduite de moitié, en partie à cause de la photocopie, et en partie parce que les bibliothèques ne sont plus le seul endroit où l'on peut obtenir des renseignements culturels. Pour publier,

il est donc devenu nécessaire – surtout dans le cas de chercheurs qui ne sont pas encore professeurs – de se tourner vers l'édition subventionnée. Ce faisant, on a toutefois relégué la production universitaire à une invisibilité presque totale, puisque l'éditeur, qui n'affronte plus aucun danger, n'a désormais aucun intérêt à se lancer dans la diffusion du livre. La diffusion représente en effet la dépense la plus considérable du processus de publication : à partir du moment où le livre est imprimé, tout autre opération implique une perte. Ainsi, le chercheur qui désire sortir du ghetto de la production subventionnée devra pouvoir négocier avec le marché de la communication sans intermédiaire, et trouver un compromis acceptable entre la rigueur académique et l'intérêt d'au moins 500 acheteurs.

La notion institutionnelle de capital culturel, telle que proposée par Bourdieu, paraît très inappropriée en rapport avec les deux autres angles du carré (médiat et profession). En fin de compte, l'expérience des 40 dernières années montre la victoire des *outsiders* culturels sur les figures institutionnelles. Peut-être même que, pour la première fois dans l'histoire de la culture occidentale, les stratégies de l'innovation, de la rupture et de la transgression se sont révélées victorieuses, non pas à court terme mais à moyen terme (c'est-à-dire en l'espace de 20 ou 30 années) sur la stratégie de la tradition, du canon et de l'institution. Désormais, seul celui qui meurt trop tôt acquiert une notoriété posthume : la culture alternative (dont la naissance peut être située dans les dernières décennies du XVIII^e siècle) s'est avérée bien plus convenable pour les médias et les professions humanistes que la culture institutionnelle et d'État. Le penseur garanti par l'État, qu'il soit grand ou petit, même s'il n'est pas un vantard, est un personnage opaque et brumeux aux yeux des médias et de l'opinion publique; son capital culturel s'est réduit au fur et à mesure que l'importance politique de l'idéologie s'affaiblissait. La cooptation dans les académies ou dans les institutions de la haute culture, l'implication directe en politique ou dans les sphères du pouvoir, ont perdu la splendeur qu'elles avaient et, désormais, représentent plutôt un empêchement à l'accroissement du capital culturel.

Le capital humain et la monnaie vivante

Professionnel de l'innovation et de la transgression, l'artiste est devenu le nouveau chef de file du capitalisme culturel. Son travail a toutefois perdu, au cours des 40 dernières années, la dimension artisanale qui constituait le noyau de l'expérience artistique. Par ailleurs, l'idée, répandue dans les poétiques et dans les esthétiques de la première moitié du siècle dernier, selon laquelle la subjectivité de l'artiste doit s'effacer

devant l'œuvre, qui seule compte, est passée de mode. Au contraire, c'est plutôt l'inverse qui s'est produit à partir des années 1960 : l'œuvre en est venue à acquérir sa valeur en fonction du nom de l'artiste qui la signe. Cette situation n'a pourtant pas permis le retour à une conception subjectiviste du travail artistique, puisque le sujet, l'individu, la personne, sont des notions qui appartiennent à une culture de l'authenticité étrangère au monde économique postindustriel.

Pour se donner une référence conceptuelle plus appropriée, il faut se tourner vers la notion de « capital humain », élaborée dans les années 1960 par l'économiste américain Gary S. Becker⁶. Selon ce dernier, le travailleur ne doit pas être considéré seulement comme le fournisseur du travail en tant que marchandise, mais aussi comme le détenteur d'un capital constitué par ses connaissances et sa formation professionnelle. Le potentiel de production du travailleur doit donc être examiné selon les mêmes perspectives que celles qui régissent les procès d'investissement dans le capital fixe. Ainsi, l'instruction comme catégorie de consommation se transforme en une modalité particulière d'investissement, capable de fructifier sous la forme de revenus futurs. L'hypothèse sur laquelle se base cette théorie, c'est qu'il y aurait un rapport de proportionnalité directe entre le niveau et la qualité de l'instruction d'un côté, et la rémunération des travailleurs de l'autre. Contrairement à la théorie du capital culturel de Bourdieu, la théorie du capital humain a le mérite d'établir un rapport entre culture et économie sans passer par l'État; conséquemment, elle semble la plus appropriée pour expliquer l'aspect économique du savoir sans avoir recours à la médiation des politiques nationales. C'est pour cette raison que cette théorie a été reprise, dans les années 1990, par les théoriciens de l'unité européenne, et en particulier par Jacques Delors dans son célèbre livre blanc sur l'éducation, intitulé *Enseigner et apprendre. Vers la société cognitive*⁷. Dans ce livre, Delors souligne l'importance des investissements immatériels dans le savoir et les compétences, dans le contexte d'une augmentation de compétitivité de l'Europe sur le marché mondial.

Depuis les années 1960, cependant, des changements profonds ont investi l'économie globale, établissant un doute sur l'existence de rapports aussi simples et directs entre les connaissances et le salaire. La théorie du capital humain s'appuie sur l'idée que les compétences professionnelles en elles-mêmes peuvent avoir une valeur économique. Cela était sans doute vrai dans les années 1960, au moment où les grandes entreprises, structurées comme des organisations bureaucratiques, protégeaient leurs employés et garantissaient leurs carrières. Aujourd'hui, dans une situation caractérisée par la déconstruction des catégories socioprofessionnelles et par le déclin du modèle des grandes

entreprises, cette théorie paraît beaucoup plus problématique. Pour cette raison, même dans la réflexion théorique, on a tendance à croire que le savoir possède une valeur économique indirecte qui se trouve être plus importante du côté de la consommation que de la production. En d'autres termes, l'excellence n'a de signifié économique que pour ceux qui intériorisent les perspectives de l'entreprise; cette dernière, par ailleurs, est d'autant plus avantagée qu'elle est mobile, légère et constituée d'un nombre réduit d'employés prêts à se déplacer n'importe où. La plupart des salariés engagés temporairement, qui ont vu se détériorer leur situation économique, leur stabilité professionnelle et leur position sociale, jouent donc un rôle important, non seulement comme détenteurs de culture, mais aussi en tant que consommateurs, et non seulement comme capitalistes, mais aussi en tant que clients. Ainsi naît la théorie « créancière » qui se veut une solution de remplacement à celle du capital humain : selon cette théorie, le niveau d'instruction n'augmente pas la productivité du travailleur, mais a comme seule fonction d'en signaler les qualités personnelles; en d'autres mots, il constitue une lettre de créance⁸.

La théorie du capital humain a été durement critiquée d'un point de vue politique, parce qu'elle implique une marchandisation du savoir et des connaissances. Cependant, elle est profondément influencée par une inspiration humaniste qui confère à la culture une grande signification sociale et qui aspire à impliquer tout le monde dans un processus d'amélioration et d'avancement intellectuel et matériel. À l'intérieur de la nouvelle économie, à l'inverse, on n'est pas sûr qu'il soit encore nécessaire ni même convenable d'assurer un niveau moyen d'instruction et de savoir critique à la société entière. Le déclin de la qualité de l'enseignement offert par le système scolaire et universitaire presque partout dans le monde, associé au triomphe de la crédulité et de la superstition, semble prouver que le mouvement de diffusion du savoir, qui avait été initié au Siècle des lumières, vient de connaître une pause. Pour l'industrie du loisir, la transmission à large échelle du patrimoine culturel occidental dans ses formes les plus achevées (l'art, la science et la philosophie) est en effet trop dispendieuse, parce qu'elle présume la formation (dans le sens classique du terme *Bildung*) d'un public capable de le comprendre et de l'apprécier. Par conséquent, on avance plus rapidement et plus profitablement si on transforme les événements religieux en spectacles, les expositions en parcs d'attractions, les conquêtes du savoir en motifs de science-fiction et la pensée critique en édification *New Age*. L'idée que les connaissances et les expériences de chaque individu puissent constituer un capital humain semble encore trop pétrie d'un progressisme naïf. Cependant, cela ne veut pas dire

qu'elle soit complètement absurde : la transformation de l'homme de marchandise en capital représente en effet un moment décisif de ce procès de réification et de trafic de l'expérience et du sentir qui, selon plusieurs, constitue l'un des aspects fondamentaux de la nouvelle économie⁹.

Encore une fois, les *outsiders* semblent avoir pressenti mieux que les penseurs institutionnels la nature de cette transformation, qui trouve son ancrage plus dans les passions que dans les vertus, plus dans les poussées pulsionnelles profondes que dans l'exécution servile d'un devoir. En effet, la notion de « monnaie vivante » proposée par Pierre Klossowski dans son inquiétant livre du même nom de 1970¹⁰, traduit bien mieux l'essence des processus en cours que celle, beckerienne, de *capital humain*. Klossowski imagine une situation dans laquelle l'être humain n'est plus une marchandise (comme dans l'esclavage et, de façon indirecte, dans le travail rémunéré), mais est lui-même devenu argent, c'est-à-dire monnaie vivante. La condition d'un être humain transformé en monnaie ne le conduit pas à être vendu ou acheté mais, au contraire, à représenter lui-même la valeur. L'aspect essentiel de ce changement profond se trouve dans l'introduction du « sentir » dans l'économie : les sensations et les émotions acquièrent ainsi un signifié commercial. La chose paraît évidente quand on constate l'importance économique attribuée à la diva cinématographique ou télévisuelle, au mannequin ou à la vedette en général. La vedette est déjà plus semblable à l'or qu'à la marchandise, plus un signe garant de richesse que l'équivalent d'une quantité déterminé de monnaie inerte. De cette façon, elle se trouve à un carrefour. Elle peut d'une part continuer à établir une relation étroite entre sa présence corporelle et la monnaie inerte qu'elle peut en tirer. Dans ce cas, elle n'est plus une « monnaie vivante », mais une « esclave industrielle » : « L'esclave industrielle, écrit Klossowski, n'est pas autrement « disponible » que n'importe quelle main-d'œuvre, puisque, loin de se constituer en tant que signe, en tant que monnaie, il lui faut dépendre 'honnêtement' de la monnaie inerte¹¹ ».

D'autre part, elle peut s'émanciper de cette condition qui appartient à des moments dépassés du capitalisme, et fonder sa valeur d'échange à partir de l'émotion qu'elle provoque; de cette façon, « elle se substitue à la fonction de l'argent, étant elle-même argent¹² ».

Le parasitisme culturel

Le livre de Klossowski, devenu ces dernières années un objet de culte, ouvre sur deux interprétations différentes. La première va dans la direction du parasitisme culturel, et la deuxième dans celle d'une

nouvelle réflexion sur les dynamiques de la valorisation et de la dévalorisation. Jean Baudrillard a apporté une contribution significative à la réflexion sur le parasitisme culturel. Bien que l'hypothèse selon laquelle la « monnaie vivante » puisse être considérée comme l'expression du parasitisme culturel soit déjà avancée dans le texte de Klossowski (« l'objet vivant source d'émotion, du point de vue de l'échange, vaut son coût d'entretien¹³ »), c'est dans celui de Baudrillard que la notion de parasitisme prend l'aspect le plus caractérisant du monde actuel. Elle s'applique d'abord au fonctionnement de l'économie, qui semble être frappée par une maladie mortelle qui détruit la possibilité même de l'échange. « Tout ce qui veut s'échanger contre quelque chose se heurte en fin de compte au Mur de l'Échange Impossible¹⁴ ». L'édifice entier de la valeur s'écroule devant l'impossibilité de trouver une équivalence, devant la prolifération délirante de ce qui ne s'échange contre « rien » ! Baudrillard met l'accent sur la description de cette implosion cosmique de la valeur : sous cet aspect, ses considérations appartiennent à cette rhétorique du sublime catastrophique qui a trouvé beaucoup d'adeptes dans la dernière décennie du siècle dernier. La catastrophe ne doit pas être interprétée comme une apocalypse matérielle imminente, mais comme une distorsion de toutes les règles du jeu qui conduit à des résultats paradoxaux et aberrants ; toutefois, il est difficile de chasser l'impression que, dans la description du monde contemporain, il n'opère que le renversement de la métaphysique et de l'essentialisme.

Les conséquences qui en dérivent sont beaucoup plus intéressantes pour l'activité culturelle et artistique. Selon Baudrillard, cette dernière ne peut pas se soustraire à la situation générale, définie par le caractère totalement arbitraire de l'échange. Cependant, elle peut opérer une espèce de « transfert poétique » qui ramène à son avantage l'absence d'un sens et d'une valeur : « Délivrées de la valeur, les choses sont libres de circuler sans passer par l'échange et l'abstraction de l'échange¹⁵ ». De cette façon, l'art, et de façon plus générale la culture, réaliserait sa plus profonde vocation esthétique : celle de laisser de côté la valeur d'échange et la logique fonctionnelle. La pensée pourrait ainsi conserver « sa dysfonction luxueuse¹⁶ », « son inutilité radicale, sa prédestination négative envers quelque usage ou finalité que ce soit¹⁷ ». La « monnaie vivante » s'insère dans cette dimension paradoxale : elle serait le signe de l'échange impossible, de « l'inéchangeable ».

Ce que je n'arrive pas à comprendre, c'est comment la « monnaie vivante » peut représenter une solution de remplacement ou, au moins, une négation par rapport au parasitisme qui caractériserait le monde actuel. Dans cette perspective, l'art – tout comme la culture – constituerait la plus haute réalisation de la nouvelle économie et du nouvel

esprit du capitalisme, basé dorénavant sur la médiation parasitaire et non plus sur l'échange. En effet, les notions élaborées par Georges Bataille (la « part maudite », la « dépense », le « mal »), auxquelles se rapporte Baudrillard, ont un signifié alternatif jusqu'à ce qu'elles représentent le négatif d'un monde fondé sur l'économie de l'échange et de la fonctionnalité; si le surplus économique naissait effectivement du parasitisme, et non du travail, le parasite alors deviendrait pour ainsi dire la figure organique de la nouvelle économie.

Aspects de l'admiration

Il y a toutefois une autre façon d'interpréter la notion de « monnaie vivante », qui l'émancipe complètement de l'argent inerte : celle qui la rend – selon les derniers mots du livre de Klossowski – « à la fois équivalente de richesses et la richesse même¹⁸ ». On s'engage alors dans une direction complètement opposée à celle du parasitisme : tandis que ce dernier trouve sa justification dans la recherche d'une alternative radicale à la logique de l'économie, ici, au contraire, il s'agit de comprendre la dynamique des procès de valorisation et de dévalorisation. En d'autres mots, il est ingénu de prétendre renverser le caractère totalement arbitraire de l'échange de la nouvelle économie dans un espace de liberté poétique complètement indépendant par rapport à l'économie. La théorie critique de la société est, elle aussi, assujettie à une évaluation à la fois culturelle et économique : la valeur culturelle a été augmentée et non pas dévalorisée par le capitalisme qui, à son tour, a besoin de quelqu'un qui le conteste et qui s'oppose à lui¹⁹. Si la valeur de la monnaie vivante se trouvait dans son coût d'entretien, on obtiendrait tout simplement un retour au mécénat, mais cette solution ne me semble pas représenter un grand gain!

À la différence de celles d'autres marchandises, la valeur des marchandises culturelles est inséparable de l'admiration qu'elles provoquent. L'admiration est ce qui transforme l'innovation en valeur culturelle. Mais il s'agit là d'une notion très complexe. Comme tout le monde le sait, on retrouve dès l'Antiquité deux positions opposées à l'égard de l'admiration. La première, qui remonte à Platon et Aristote, a accordé une très grande importance à cette émotion, au point de l'identifier carrément à la philosophie. Descartes fut l'héritier de cette tradition à la période moderne : pour lui, l'admiration est la passion par excellence, la plus simple, la plus pure, la plus philosophique, puisqu'elle naît avec l'appréciation de ce qui est rare, exceptionnel, extraordinaire, ainsi que de la conscience de son ignorance²⁰. Une deuxième école de pensée, qui trouve ses racines dans le stoïcisme, voit dans la stupeur et l'émerveil-

lement provoqués par l'admiration un trouble dangereux pour l'âme et, par conséquent, un obstacle à la réalisation de la sagesse et de la paix intérieure : en accord avec elle, Cicéron et Horace défendaient ouvertement le *nihil admirari*. Spinoza est l'héritier moderne de cette tradition philosophique : à son avis, en effet, l'admiration est l'imagination d'une certaine chose dans laquelle la pensée reste figée, vu que cette singulière imagination ne possède aucune connexion avec les autres; pourtant elle est considérée par Spinoza comme une distraction de l'esprit qui ne naît pas d'une cause positive.

Il est évident que ces deux courants parlent de choses différentes : le premier se réfère au sentiment d'attraction émue et à l'appréciation extasiée à l'égard de n'importe quoi de neuf; le deuxième se réfère plutôt à l'étourdissement causé par la surprise, éveillé par quelque chose d'imprévu. Avec justesse, Kant fait une distinction entre la *Verwunderung*, c'est-à-dire l'étonnement, la surprise qui a lieu dans la représentation d'une nouveauté, et la *Bewunderung*, ou l'admiration au sens étroit, qui est un émerveillement qui ne finit pas avec la cessation de la nouveauté. De la même manière, pour Baudelaire, « Le Beau est toujours étonnant », mais « il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau²¹ ». Pourtant, l'ambiguïté est déjà présente dans le mot grec *thaumàzo*, d'où proviennent *thauma* (miracle, prodige) et *thambòs* (émerveillement, frayeur). Cette ambiguïté se perpétue jusqu'à aujourd'hui : on n'a qu'à penser au *choc* que Benjamin considère comme une caractéristique de l'œuvre d'art²², ou au « réalisme traumatique » de Hal Foster²³.

Dans l'admiration, il y a aussi une troisième composante qui n'a que rarement été mise en relation avec les aspects précédents : il s'agit de l'envie. Perspicace, La Rochefoucauld a observé ceci : « Nous aimons toujours ceux qui nous admirent; et nous n'aimons pas toujours ceux que nous admirons²⁴ ». Associé à la problématique de l'admiration, on retrouve le thème hégélien de la reconnaissance (*Anerkennung*) et de la lutte pour l'obtenir²⁵; mais tant qu'on reste sur le plan de l'opposition entre admiration et mépris, on ne peut pas saisir le lien émotionnel entre admiration et envie. Melanie Klein s'est penchée sur ce nœud créé par le caractère interactif et ambivalent du rapport entre amour et haine : la haine, selon elle, inhibe l'apparition de la gratitude et conduit à la haine du « bon objet » : ainsi, plus l'objet est bon, plus il est destructeur²⁶.

Les notions d'admiration, d'appréciation et de haine sont aussi présentes dans un autre mot grec qui n'a rien à voir avec *thaumàzo* : il s'agit d'*agamai*, qui a trois significés : a) s'émerveiller; b) admirer; c) avoir de la haine, éprouver de la rancune. Si on se rappelle que *aga-* est le préfixe ancien pour signifier le renforcement (il sera plus tard

remplacé par « méga »-), on touche le point névralgique autour duquel tourne la question de la valeur, dans ses sens économique et symbolique. Dans la Grèce ancienne, en effet, *agalma* servait à désigner soit l'image divine²⁷, soit la notion économique de valeur avant que l'argent fût inventé²⁸.

Si l'admiration joue un rôle déterminant dans l'économie de la culture, elle ne doit pas être interprétée d'une façon trop pure ou sans tache : à côté de la dimension de l'enthousiasme authentique, il faut accorder une aussi grande importance à l'émerveillement et à l'envie. La communication des médias, avec tous les aspects dégradants et polluants de futilité, de frivolité et de scandale qu'elle implique, est basée sur le choc de la surprise et de la nouveauté. Enfin, dans l'étude de la dynamique des valeurs culturelles, on ne peut pas laisser de côté la sphère obscure et équivoque des passions honteuses (l'envie et la haine déchaînées par les rivalités) qui constituent l'objet d'une émotion plus efficace : puisque, dans la détermination de la valeur culturelle, ceux qui exercent la même profession jouent un rôle décisif, il est évident que la rivalité constitue un facteur déterminant.

Conclusion

La problématique du recyclage culturel peut donc conduire à deux résultats complètement différents selon qu'elle est interprétée comme une pratique parasitaire ou une pratique d'admiration. Dans la première perspective, le recyclage culturel implique la destruction plutôt que la création d'une valeur, une « consommation » dissolvante plutôt qu'un « usage ». Dans cette optique, les marchandises culturelles ne sont pas soustraites au productivisme effréné de notre époque, elles ont tendance à être impliquées dans un processus toujours plus rapide de fabrication et de destruction; ainsi, le recyclage se présente comme une exploitation, à un niveau dégradé, qui conduit à l'anéantissement définitif et irrémédiable de l'œuvre et de son auteur. Par contre, un recyclage qui augmente la valeur de l'œuvre et de son auteur est différent, et pour cette raison il doit être perçu comme une pratique d'admiration. Dans ce cas, même les aspects les plus négatifs – comme le scandale et l'envie – peuvent jouer un rôle positif, car ils empêchent l'anéantissement de la valeur à travers la conjuration du silence et la normalisation homogénéisante.

Traduit de l'italien par Elena Benelli.

Notes

1. Une version de ce texte a été publiée sous le titre « Cultural Turning Points in Art: Art Between Parasitism and Admiration », dans *RES: The Peabody Museum's Journal of Anthropology and Aesthetics*, n° 41, printemps 2002. Il a été partiellement repris en italien dans *Contro la comunicazione*, Torino, Einaudi, 2004.
2. Jeremy Rifkin, *The Age of Access*, London, Penguin Books, 2000.
3. Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984.
4. Kant, *Le conflit des facultés* (1798), *Œuvres*, vol. 3, Paris, Gallimard, 1988.
5. György Konrád et Iván Szelényi, *La marche au pouvoir des intellectuels : le cas des pays de l'est*, Paris, Seuil, 1979.
6. Gary S. Becker, *Human Capital : A Theoretical and Empirical Analysis with Special Reference to Education* (1964), 3^e édition, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
7. Luxembourg, Office des publications officielles des Communautés européennes, 1995.
8. Franco Prassuelo et Mafalda Marengo, *Economia dell'istruzione e capitale umano*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
9. Mario Perniola, *Del sentire*, Torino, Einaudi, 1991.
10. Pierre Klossowski, *La monnaie vivante*, Paris, Losfeld, 1970 (sans pagination).
11. Pierre Klossowski, *La monnaie vivante*, *op. cit.*
12. Pierre Klossowski, *La monnaie vivante*, *op. cit.*
13. Pierre Klossowski, *La monnaie vivante*, *op. cit.*
14. Jean Baudrillard, *L'Échange impossible*, Paris, Galilée, 1999, p. 15.
15. Jean Baudrillard, *L'Échange impossible*, *op. cit.*, p. 152.
16. Jean Baudrillard, *L'Échange impossible*, *op. cit.*, p. 27.
17. Jean Baudrillard, *L'Échange impossible*, *op. cit.*, p. 150-151. Voir aussi Axel Honneth, *Kampf um Anerkennung, zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1992.
18. Pierre Klossowski, *La monnaie vivante*, *op.cit.*
19. Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 33 ss.
20. René Descartes, *Les passions de l'âme* (1649).
21. Charles Baudelaire, *Salon de 1859*.
22. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936), dans Walter Benjamin, *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 2000.
23. Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1996.
24. La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et maximes morales* (1665).
25. Axel Honneth, *op. cit.*
26. Melanie Klein, *Envy and Gratitude*, London, Hogarth Press, 1957.
27. Karl Kerényi, « Agalma, Eikon, Eidolon » (1962), dans *Scritti italiani : 1955-1971*, (dir.) Giampiero Moretti, Naples, Guida, 1993.
28. Louis Gernet, « La notion mythique de la nature en Grèce », dans *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Maspero, 1968.

Topologies de la valeur

Karim Larose, Montréal

Il est impossible d'aborder la question du recyclage culturel sans croiser, à un moment ou à un autre, le problème de la valeur des objets de culture dans le monde postindustriel¹, dans la mesure où les processus de recyclage, par définition, remettent en circulation des déchets et des rebuts dévalués du point de vue de leur efficacité à l'intérieur du cycle de la production, mais reconsidérés sur la base de leur stricte matérialité en vue d'un usage esthétique². Ce problème est explicitement au centre de la réflexion de Mario Perniola³ qui dégage un point de vue théorique permettant de mieux cerner la « dynamique des procès de valorisation et de dévalorisation » au sein des diverses pratiques de recyclage et de récupération, des stratégies d'usage et de consommation, des attitudes d'admiration et de parasitisme (*RC*, 217). Sa position est qu'à partir du moment où l'on écarte l'approche postmoderniste, qui n'aboutit qu'à « abolir l'idée même de valeur », il est possible d'échafauder une conception des choses plus nuancée, c'est-à-dire non catastrophiste, dans laquelle le paradigme économique ne joue pas un rôle purement négatif, mais contribue à « augmenter » paradoxalement la valeur des objets culturels, en ce sens que l'impératif de rentabilité provoque inmanquablement une levée de boucliers en faveur de l'art et de la culture (*RC*, 219).

Perniola n'aborde pas de front la problématique du recyclage culturel, mais essaie plutôt de la replacer à l'intérieur d'une réalité sociologique plus vaste, celle de la société de consommation postindustrielle, qui constitue selon lui le cadre idéologique à partir duquel a pu être élaborée, en amont, une nouvelle « économie culturelle » à laquelle appartient la stratégie du recyclage (*RC*, 211). Celle-ci n'est en effet pensable qu'au moment où l'on adopte un regard nouveau sur les matériaux en tant que tels. D'où l'apparition de concepts hybrides, tels le « capital humain », le « capital culturel », la « monnaie vivante », issus d'amalgames inédits qui rendent compte de phénomènes propres au monde contemporain et dans lesquels sont mis en jeu, métaphoriquement, la rencontre du vivant et du non-vivant – où le vivant se caractérise par sa capacité à se conformer à la logique du monde de la production⁴. Perniola se livre à une critique certes un peu rapide de cette « réification » marchande de la culture (*RC*, 215), mais il faut savoir

qu'elle se double, dans d'autres textes, d'une proposition philosophique plus élaborée, plus étoffée, qui lui donne son sens et sa légitimité.

Ainsi, dans l'un de ses derniers livres, intitulé *Énigmes*, Perniola se mesure au difficile problème du rapport entre l'homme et le monde des objets, en refusant la solution d'un humanisme bien-pensant et sentimental. C'est là où sa réflexion est d'un grand intérêt pour l'étude du recyclage culturel, car sa réponse à la « réification » met de l'avant une stratégie adverse passant par la « chosification », qui cherche à demeurer sur le terrain même de l'économie, c'est-à-dire de l'inanimé. Chez Perniola, ce déplacement stratégique a pour enjeu la valorisation de la « chose » au sein du monde humain et, par le fait même, ouvre la voie à une réévaluation des déchets, des restes, des rebuts à travers le procès culturel. L'art, tout particulièrement, permettrait de capitaliser, à nouveaux frais, sur des matériaux déconsidérés, oubliés et discrédités par la mémoire sociale. Incontournable dans la société contemporaine, le concept de « chose » renvoie pour Perniola à une véritable « civilisation », qui unit pensée, art et sujet dans un même rapport de « coappartenance³ ». Ainsi, la philosophie doit-elle selon lui descendre dans l'arène du présent pour devenir un événement, une réalité, une chose de l'histoire⁶; il en est de même pour les arts et la littérature, dont l'évolution montre qu'ils se définissent, en leur principe, comme une « chose neutre et irréductible⁷ », tout comme pour le sujet, de plus en plus exposé à des expériences de dépossession radicale qui mettent en cause les identités narcissiques, la raison triomphaliste et le désir de maîtrise du monde.

Pendant, ces différentes expressions de la chosalité ne trouvent leur cohérence que par leur inscription dans une temporalité elle-même matérialisée. C'est ce que désigne le concept de « temps local » par lequel Perniola décrit le rapport contemporain au temps, dans lequel on cherche notamment à être attentif à la différence propre à chaque situation locale⁸ plutôt qu'à tenter d'atteindre un impossible universel (*É*, 98). Cette approche de la temporalité se distingue avant tout par le primat du présent⁹, temps par excellence d'une situation historique particulière, que d'ailleurs Perniola se garde bien de confondre avec l'actualité ou l'instant. Dans la mesure où l'art contient désormais toutes les époques, on assisterait en fait aujourd'hui à une véritable « contraction »¹⁰ du temps dans lequel le passé vient « implorer » et se confondre (*É*, 8). Il faut entrer plus avant dans les replis de cette métaphore, car l'intérêt d'une telle conception est, à mon sens, que la contraction temporelle s'accompagne d'un déploiement, voire d'un dépliement de l'espace. Dans cette reconfiguration du temps et de l'espace, le passé, à force d'être sans cesse recyclé, en vient à se heurter au présent de façon

inquiétante et confuse : dans cette affirmation du temps présent, « ce qui nous excite et nous trouble, c'est l'expérience [...] d'un devenir-chose » où le temps se matérialise de façon énigmatique (*É*, 9).

Chez Perniola, le temps local est considéré non pas de façon linéaire, selon un processus d'accumulation des présents successifs, mais comme un espace de « coïncidence¹¹ », pour reprendre un terme cher au philosophe. On pourrait définir la coïncidence comme un événement improbable qui réunit de façon inusitée deux réalités très différentes dans l'orbite de la même « circonstance ». Ainsi, en est-il par exemple des matériaux culturels éclectiques mis en jeu dans des pratiques de recyclage culturel, dont la réunion, bien que problématique, demeure déterminante et signifiante, notamment parce qu'elle a pour effet d'impersonnaliser le temps, de le neutraliser, de le chosifier. Dans la société contemporaine, rien ni personne ne peut devenir le maître ou le possesseur de l'histoire¹², dans la mesure où le concept d'occasion brouille tout rapport de causalité¹³ et où le primat du présent invalide la possibilité d'une représentation. Étymologiquement, la coïncidence renvoie à l'idée d'un « tomber ensemble » ou d'un « tomber sur », selon le principe d'une correspondance hasardeuse, involontaire, impersonnelle entre deux éléments du réel. L'espace de coïncidence correspond à un moment où des objets hétéroclites se rencontrent au gré des occasions en créant un champ, une « collection » à laquelle l'artiste, par exemple, donnera sens (*É*, 111). Il rend possible la rencontre étrange, parfois presque prodigieuse, de choses qui ne sont pas à leur place et qui nous « tombent » dessus en s'imposant à notre attention, au fil d'une incessante flânerie faite dans les passages contractés du temps local. En dernière instance, l'espace de coïncidence implique donc l'idée d'un monde en désordre, où les couches et les objets sociaux sont perméables, où le sujet est amené, sans qu'il l'ait voulu, à côtoyer des êtres, des situations, des choses qui n'appartiennent pas d'emblée à son univers familial.

Dans la chosification tous azimuts du réel, il y a donc les prémisses d'une pensée du recyclage culturel. Il faut cependant préciser d'emblée que la position de Perniola mène à une conception qui exclut par avance tout point de vue expressiviste sur le recyclage, dans la mesure où la philosophie de la chose défend une conception non humaniste du sujet, ce dont le concept de coïncidence rend d'ailleurs bien compte. Si Perniola aborde la question du traitement des matériaux épars du temps, ce n'est pas pour inviter à s'emparer des objets à la dérive de façon à les sauver, les humaniser, les intégrer à un nouveau cycle de production, artistique cette fois-ci, qui constituerait une possession au second degré. Plus humblement, il s'agirait plutôt pour lui d'apprendre à être attentif

au circonstanciel et à fréquenter, accueillir et recevoir le monde des choses, voire se paysager, « devenir peu à peu espace » et « se percevoir comme une chose parmi les choses¹⁴ ». Perniola soutient que l'homme doit être dans le monde un point de passage, un espace de transit, un pur réceptacle de ce qui l'entoure¹⁵. Autrement dit, il doit être le lieu même de l'échange, d'une « osmose » entre la chose et l'homme (*É*, 61).

Il faut souligner que le fait de décrire le monde contemporain en insistant sur sa choséité, c'est choisir un « mode de visibilité » spécifique, c'est renégocier la « carte » du sensible et repartager le domaine du savoir¹⁶. Quand il décrit le concept de chose en l'envisageant sous son jour le plus énigmatique, Perniola est effectivement proche de Jacques Rancière. Suivant des formulations très semblables à celles de Perniola, Rancière insiste par exemple de manière éloquent sur le fait que, dans l'esthétique romantique, le monde est devenu un véritable « corps de signes », une énigme quotidienne, une somme de hiéroglyphes à déchiffrer. Rancière dira ailleurs, dans *La parole muette*, qu'avec la modernité tout « objet » en est venu à posséder une capacité de « langage¹⁷ » immanente. Sur cette base seule, l'homme peut commencer à réinvestir, à réapprendre, à réévaluer les objets du quotidien et à en faire des matériaux de recyclage dans le cadre d'un discours culturel particulier. Il n'est donc pas anodin de mettre de l'avant le concept de « chose ». Cela équivaut à adopter une position qui, sur les plans culturel et politique, prend acte du fait que l'apparition du régime « esthétique » des arts se produit au moment de la ruine du système hiérarchisé de la représentation, lorsque s'impose le principe de l'égalité des sujets : le roi comme l'anonyme, l'objet précieux comme l'objet vil, tous dignes de devenir matière à œuvre¹⁸. On ne peut en somme imaginer la pratique du recyclage qu'à partir du moment où il devient possible et valable de porter et de transposer le déchet sur la scène de l'œuvre et la figure du mineur sur la scène de l'histoire.

Dès lors, le temps local est le lieu où se croisent et se métissent des objets et des êtres liés à des histoires différentes¹⁹. Cette approche du temps est la condition de possibilité d'un recyclage culturel où les inventaires et les collections constitués au fil des occasions deviennent la réponse de l'homme à la réification consécutive à l'hégémonie de l'économie postindustrielle. Il s'agit par là non pas de mener un combat « humaniste » par lequel l'humain surmonterait son état d'aliénation, mais bien de « guérir la blessure avec l'arme qui l'a provoquée », de façon homéopathique (*É*, 44), entre autres en faisant jouer la chosification contre la réification de façon à renvoyer les objets et les êtres du monde contemporain à leur énigme essentielle, au lieu de les envisager seulement à travers le filtre de l'efficacité et de la valeur marchandes. Si

le recyclage culturel a une signification chez Perniola, c'est avant tout par sa nature agonique : quand le système économique rattrape l'homme et ses œuvres en les réifiant, l'artiste peut à son tour, de façon critique, récupérer les objets mis en circulation pour les recycler en les rendant à leur opacité de principe. Dès qu'on en voit l'essentielle chosalité, le monde apparaît de nouveau comme une énigme qui ne peut que troubler et transformer l'état des lieux en les partageant autrement.

Il faut ici rappeler que pour Perniola, la « civilisation » de la chose a beaucoup à voir avec une esthétique de la lutte, où la beauté et le style énigmatiques sont conçus comme des armes, comme des façons de donner à la pensée une portée effective, comme des moyens d'emporter la décision et d'entrer dans une sphère qui est aussi celle du pouvoir et du politique. À cause de son caractère énigmatique, l'esthétique de la chose présuppose une pensée de l'histoire et de la résistance : elle provoque des écarts, brouille les frontières, fait travailler les identités et se présente comme une « libération de l'évidence, du banal » (*É*, 159). Si l'on s'appuie de nouveau sur une métaphore spatiale, on pourra dire, avec Perniola, que la chosification est essentiellement un mouvement de « dislocation » et de désincorporation (*É*, 146). De ce point de vue, on voit que le temps local est en somme une sorte de seuil temporel tendu entre location et dislocation, où la réalité, sous l'impulsion d'une coïncidence inédite, se défait en se reconfigurant de manière inédite. Cette approche de la chose pourrait être définie, sur le plan esthétique, comme une stratégie de détournement. Mario Perniola rappelle d'ailleurs lui-même que la pratique contemporaine du détournement, de l'écart, du déplacement – du recyclage, pourrait-on dire – permet la création d'énigmes²⁰.

Avec la stratégie du détournement, le philosophe plaide pour qu'un autre emploi du temps prévale dans notre société contemporaine, un emploi du temps qui, misant sur l'espace, laisserait en fait une plus grande place à la chosalité²¹ et, par le fait même, à une autre conception, à une autre « topologie » de la valeur. Par son côté énigmatique, la chose est en effet le lieu d'une nullification, d'une annulation de la valeur, cela pour plusieurs raisons. D'abord, parce que la chose va de pair avec une vision philosophique « positive » qui, d'une part, refuse de se laisser happer par le discours de la perte ou du deuil de la valeur et qui, d'autre part, refuse tout aussi bien l'orgueil de la modernité triomphante, qui ne cherche qu'à tirer profit du monde qui l'entoure. Il y a une première mise en veilleuse de la valeur dans la mesure où l'homme s'intègre désormais au monde des choses, dans un échange qui ne comporte ni gain ni perte. Ensuite, parce que le refus tant de la nostalgie que de l'utopie annule les pôles temporels du passé et du futur sous l'effet

d'une contraction du temps où ne subsiste que le présent. Enfin, parce que l'expérience centrale dans la conception du sujet baroque que développe Perniola est celle de la « dépossession », c'est-à-dire une sorte de devenir chose : une nullification de soi permettant de faire de son corps un « réceptacle » pour une force extérieure (*É*, 71). Cette économie de la dépossession est peut-être ce qui, chez Perniola, va le plus à l'encontre du monde de la valeur au sens du libéralisme classique.

Avant qu'il ne soit ressaisi par la pensée dans une quelconque explication théorique, le réel doit être envisagé dans l'opacité stricte de sa présentation : c'est ce qui fait que la chose est à la fois immédiateté sans appel à cause de la brutalité de sa présence, et médiateté tout aussi nette en raison de son caractère énigmatique, qui lui retire toute apparence de familiarité²². Ainsi que le rappelle Perniola, l'énigme se définit par « l'unité des contraires » (*É*, 29), et notamment par la rencontre du rationnel et de l'irrationnel, impliquant à la fois médiateté et immédiateté. Il y a dans la chose un principe de substitution et d'« interchangeabilité » infinies des caractères et des matériaux (*É*, 99) qui fait d'elle une énigme irréductible à la connaissance, et donc impossible à évaluer, hors de prix parce non catégorisable. De manière complémentaire, l'énigme se définit aussi par « l'opposition des équivalences » (*É*, 29) : elle reconfigure le monde des choses en brouillant le processus d'identification des objets, des processus, des êtres. Non seulement on ne peut échanger l'énigme contre un savoir qui puisse en rendre compte, mais en plus l'énigme vient remettre en question l'égalité de valeur des choses semblables (les « équivalences »). En somme, l'énigme se définit par le fait qu'en son sein, des choses semblables « et » contraires s'échangent et s'entremêlent au point que leurs contours deviennent fluctuants, indéterminables, que leurs valeurs propres sont annulées, de sorte qu'il devient impossible d'évaluer et de fixer la valeur d'un objet énigmatique dans le but, par exemple, de l'introduire à l'intérieur du cycle de l'échange marchand. À cause de son opacité fascinante, il apparaît impossible d'échanger la chose d'une manière efficace, car l'énigme met déjà elle-même en jeu un échange particulier où tous les termes du système trouvent leur « répondant » suivant une configuration unique de matériaux : la chose ne représente donc pas quelque chose qui lui est extérieur. C'est ce qui en fait la rareté.

Accueillir et recueillir la chose dans sa rare et singulière « disparité » : telle est, pour Perniola, la tâche de l'homme dans le monde qui est le sien aujourd'hui. Ce faisant, celui-ci pourra transformer la pratique de l'admiration qui, seule, est à même de « convertir l'innovation en valeur culturelle », en une véritable stratégie de résistance, effective, positive, constructive, capable de se mesurer à la réification

sur son propre terrain, celui de la valeur, de l'échange et du non-vivant (RC, 217). Ainsi pourra-t-il également préserver le recyclage du danger de la consommation et du parasitisme, par lesquels l'art se fait happer dans une logique de l'« économie culturelle ». Aux récupérations idéologiques de toutes sortes, Perniola cherche à opposer, dans la lignée d'Arendt²³, l'objectivité absolue de l'objet d'art, résolument énigmatique et irréductible dans son apparition. C'est là qu'il situerait la valeur de la stratégie de recyclage culturel : dans son rapport à une expérience fragile où le temps de l'œuvre n'est fait que d'occasions, de coïncidences, de coprésences et ne se présente que sous la forme d'un espace contracté, intensif, énigmatique qui, même dans la dépossession, donne à la pensée une modeste hospitalité.

Notes

1. Voir Walter Moser, « La toupie mémoire-oubli et le recyclage des matériaux baroques », dans *Passions du passé : recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 33-36.
2. Au sens courant, le recyclage désigne la reprise de matériaux concrets, mais la perspective culturelle embrasse un ensemble de phénomènes très diversifiés, parfois même immatériels, comme dans les cas de recyclage conceptuel.
3. Mario Perniola, « Le recyclage culturel entre parasitisme et admiration », dans ce volume. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle RC.
4. « L'industrie pose pour principe même de toutes ses initiatives que tout phénomène humain, au même titre que tout phénomène naturel, est susceptible d'être traité en tant que *matériel exploitable*, donc *assujettissable* aux variations de la valeur » (Pierre Klossowski, *La monnaie vivante*, Paris, Éditions Joëlle Losfeld, 1994 [1970], p. 20; l'italique est de l'auteur).
5. Mario Perniola, *Énigmes. Le moment égyptien dans la société et dans l'art*, Bruxelles, La lettre volée, 1995, p. 55-60. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle É, suivi du numéro de la page.
6. Voir É, 57.
7. É, 91. Voir aussi É, 99, 106, 158.
8. À mon sens, Pessoa, que Perniola cite en ouverture de son livre, a cerné de manière exemplaire cette disparité dans le poème « XX. Le Tage... ». Voir Fernando Pessoa, *Le gardeur de troupeaux* et les autres poèmes d'Alberto Caeiro avec *Poésies d'Alvaro de Campos* (1960), Paris, Gallimard, 1987, p. 69-70.
9. Voir É, 57-59.
10. « Ce n'est pas un temps sans art et un art sans temps qui s'annoncent, mais un temps qui contient tous les arts et un art qui s'approprie tous les temps,

une contraction de tous les temps en un unique temps qui possède toutes les formes » (*É*, 94).

11. « Le problème [de l'énigme] ne se pose en des termes vraiment inquiétants qu'à partir du moment où passé et futur coïncident » (*É*, 7); plus loin est évoquée « l'énigme de [la] coïncidence du passé et du futur dans un présent ambigu » (*É*, 8); « le principe même de l'énigme est la coïncidence du rationnel et de l'irrationnel » (*É*, 27); « l'énigme est [...] la coïncidence des opposés » (*É*, 29).
12. À l'inverse par exemple de ce que Debord pensait; voir Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 131-132.
13. « Profiter de l'occasion [...] veut dire lier une dimension temporelle à une dimension formelle, selon des circonstances qui s'imposent au sujet, qui font complètement abstraction de ses velléités personnelles » (*É*, 99).
14. Afin d'« avoir la mort derrière soi et non devant soi, [d']échapper à une conception du temps linéaire, [de] devenir peu à peu espace » (*É*, 63).
15. Voir *É*, 45, 56, 60.
16. Voir Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000, p. 52 et 62.
17. Jacques Rancière, *La parole muette*, Paris, Hachette, 1998, p. 41.
18. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 48.
19. Voir *É*, 100.
20. Voir *É*, 116. Debord notait que la pratique du détournement se justifiait du fait qu'il devenait obligatoire de prendre de la « distance envers ce qui a été falsifié en vérité officielle »; autrement dit, envers les fausses représentations proposées par le spectacle (Guy Debord, *op. cit.*, p. 198).
21. Ainsi, en parlant de l'esthétique baroque : « Gracián utilise le mot *despejo* [qui renvoie à l'action de déblayer] pour désigner cette aptitude à s'annuler, qui attire et captive. Il faut être libre comme un ciel dégagé pour faire place aux choses, aux mots, aux hommes, pour permettre aux choses, aux mots, aux hommes de manifester leurs qualités, leur essence, leurs faiblesses. » (*É*, 152-153).
22. Il faut souligner ici la proximité du concept d'énigme avec celui de symbole, que Perniola définit d'ailleurs, en suivant Hegel, comme l'expression d'une « ambiguïté essentielle » dans la mesure où « d'un côté, [il] ne renvoie qu'à lui-même et de l'autre, il renvoie à quelque chose d'extérieur et de différent » (*É*, 62). De ce point de vue, l'idée d'énigme est peut-être plus proche parente que Perniola ne veut bien l'avouer du « transfert poétique de situation » dans lequel Baudrillard voit le propre de l'art (dans *L'échange impossible*). Cela est frappant si l'on se rappelle que l'idée même d'un tel « transfert » non marchand était déjà exposée dans *L'échange symbolique et la mort*, où la nature symbolique du « poétique » correspondait à « un processus d'extermination de la valeur » (Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 289).
23. Arendt insistait notamment sur le « double péril » qui menace l'art : la récupération mercantile faite par le monde bourgeois, qui dévalue les objets de culture, et la récupération fonctionnaliste faite par le monde du loisir,

qui abolit l'objet même de l'art (voir Hannah Arendt, « La crise de la culture », dans *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1997, p. 253-288). Quant à lui, Perniola insiste davantage sur le péril de la société du loisir; voir *É*, 79-82.

This page intentionally left blank

Sujet immédiat, travail immatériel et perversion du capital

Éric Méchoulan, Montréal

À mesure que l'économie occidentale passait d'une production majoritairement industrielle à une économie de biens et de services dans laquelle le secteur tertiaire et le travail immatériel dominant, historiens et sociologues se sont intéressés de plus en plus aux productions symboliques et aux valeurs sociales du capital culturel. Ces valeurs ne circulent pas simplement sur les avenues du snobisme, du vedettariat ou des grandes administrations, mais dans chaque individu dont la force de travail lui permet de produire des marchandises, et qui possède le capital de son éducation sous la forme de connaissances et de techniques. Plutôt que de vendre des produits industriels, il s'agit donc de communiquer des informations et des affects. L'informatisation des sociétés postindustrielles joue simultanément sur le plan technologique des moyens et sur le plan éducatif des contenus : nous sommes gavés de communications.

Mais cette saturation dévalue d'autant le capital culturel de chacun. La culture ne semble conserver de valeurs propices qu'en devenant un phénomène local et hétérogène (la culture des jeunes, des banlieues, des entreprises, etc.), un phénomène de « bandes »¹. Il est symptomatique de voir la culture essaimer partout et se diffracter d'autant. L'industrie culturelle dénoncée par les penseurs de l'École de Francfort est, elle aussi, passée dans l'âge postindustriel de la circulation effrénée et de la dissémination généralisée. L'effritement des modes modernes de reproduction sociale (que ce soit l'école, l'usine ou la famille) semble vider la culture, y compris la culture de masse, de son identité totalisante, de sa profondeur historique, de sa valeur communautaire et du sens même trouvé au travail.

Il est, en effet, frappant que les appels anciens pour une société des loisirs et une réduction du temps de travail aient débouché sur un chômage chronique vécu comme un traumatisme. Le travail s'avère, en fait, constitutif de la valeur allouée à soi-même plus encore qu'il ne permet la satisfaction des besoins essentiels ou des luxes désirés². Un film récent, *L'emploi du temps*, met exemplairement en scène l'angoisse du chômage et l'enfermement dans un système délirant. Le film, lent et répétitif, exhibe l'ensemble des dispositifs d'ennui et de travail que le « héros », qui s'est fait renvoyer de son entreprise, doit mettre en scène

afin de faire croire à sa famille et à son entourage qu'il a trouvé en Suisse en emploi mieux rétribué et plus valorisant (dans une ONG chargée de soutenir le développement industriel en Afrique, autrement dit, de créer du travail). Cette conduite de fuite, qui l'amène aux bords de la folie, est avant tout une conduite de peur. Sorti de ce délire, on le voit dans la dernière scène lors d'une entrevue pour un poste assorti de responsabilités évidentes. Alors même qu'on le voit encore paniqué mentalement, il parvient à articuler, par défi ou par conjuration : « Mais ça ne me fait pas peur. » La terreur ne frappe pas aujourd'hui que les buildings géants de la nouvelle économie, elle sape plus largement les fondements du rapport à soi et aux autres impliqués dans le travail.

La modernité industrielle avait développé la production de désirs (désirs de biens toujours nouveaux, biens du désir toujours renouvelés) en même temps que la production de peurs (peurs de perdre ses biens comme de perdre sa vie) : on appelait cela aliénation, versant dysphorique de la sécurité sociale qui n'en est pas la négation, mais la gestion disciplinaire (comme dans l'exemple de Ford envoyant des équipes d'inspecteurs vérifier que ses ouvriers géraient correctement leurs salaires en achetant des biens utiles plutôt qu'en les dépensant au débit de boisson ou au bordel). À notre époque, l'insécurité sociale (du retrait de l'État-providence aux emplois précaires, aux temps partiels contraints, aux systèmes de santé problématiques et à la banalité de la violence jusque dans les écoles) est l'autre face d'une « libération » du travail pour bon nombre d'employés. Le développement du secteur tertiaire n'est pas seul à en témoigner, on la voit opérer aussi dans le passage du modèle industriel fordiste, qui spécialise le travailleur dans une fonction unique qui le dépossède de tout investissement et technique personnels, au mode de production « toyotiste », qui recherche des professionnels polyvalents investissant de leurs énergies et de leurs savoirs propres dans leur travail³. L'ouvrier vendait, autrefois, sa force de travail comme quelque chose qu'il possédait. L'homme de services doit, aujourd'hui, échanger ce qu'il est⁴.

Même l'échange de communication a ainsi son prix. Possède-t-il pour autant une valeur? Évoquant la générosité et le désintéressement des relations personnelles, Nicolas Grimaldi note ceci :

« Lorsque le langage de l'argent rend public le mépris de la société pour tout ce que nous admirons et son admiration pour tout ce que nous méprisons, lorsqu'il manifeste que tout ce qui l'intéresse ne nous intéresse pas et que tout ce qui nous obsède lui est indifférent, on ne peut qu'éprouver comme problématique une telle communauté⁵ ».

En faisant entrer les valeurs propres des personnes dans l'échange de services ou dans la production industrielle, augmente-t-on les prix des services et des marchandises ou accroît-on la valeur de la relation?

Mario Perniola se tourne vers les analyses extrêmement complexes de Pierre Klossowski pour comprendre comment le travailleur devient ainsi « monnaie vivante ». Et, à partir de là, il tâche de dégager la production bénéfique de l'admiration plutôt que les enjeux stériles du parasitisme. Mais qu'est-ce exactement que cette « monnaie vivante »? Comment en saisir l'historicité? En quoi l'admiration peut-elle ouvrir, aujourd'hui, les liens sociaux? Et de quelle façon le capital culturel s'inscrit-il dans l'économie capitaliste contemporaine?

Reprenons le statut du travailleur lorsqu'il devient monnaie vivante plutôt que producteur de plus-value : il représenterait lui-même la valeur qu'il échange. Court-circuitant les trajets fantasmagoriques de la marchandise comme les parcours échangistes de l'argent, la monnaie vivante déplacerait ainsi la valeur dans la production du sensible. Kant signalait : « La valeur de l'argent n'est qu'indirecte. On ne peut en jouir en lui-même ni en faire, en tant que tel, aucun usage immédiat⁶. » Or, la monnaie vivante suppose justement un usage immédiat et une jouissance. Loin de perdre le sens de soi-même dans l'aliénation de la marchandise, la monnaie vivante propose une immédiateté du sujet en ses usages. Est-ce un renversement récent des échanges économiques modernes? Le fait que Klossowski tâche d'élaborer ses réflexions à partir du libertinage sadien nous indique qu'il ne décrit pas simplement l'actualité de la société postindustrielle.

Paradoxalement, peut-être, il est possible de trouver le seuil de consistance de cette subjectivité immédiate dès le *cogito* de Descartes. Dans ses *Méditations*, le mouvement du doute amène Descartes à « conclure, et tenir pour constant, que cette proposition, 'je suis, j'existe', est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce, ou que je la conçois dans mon esprit⁷ ». Ce *quoties* (chaque fois, toutes les fois) suppose une situation éventuellement réitérable, mais « chaque fois une situation ». De même que le déictique « je », quand c'est moi qui l'emploie, désigne dans des circonstances indéfiniment variées le même individu, la proposition « je suis, j'existe » vaut de façon constante pour autant que je me la dise à moi-même ou que je la conçoive mentalement. On insiste généralement sur la constance en oubliant que c'est l'ancrage dans une situation « immédiate » qui fait le lien entre l'établissement d'une vérité propositionnelle et l'affirmation d'une existence actuelle. Le problème qui demeure est celui, justement, de l'itérabilité et de la temporalité de cet immédiat.

Descartes tâche d'en esquiver la difficulté en répondant que « La pensée est un attribut qui m'appartient. Elle seule ne peut être détachée de moi, 'je suis, j'existe', cela est certain; mais combien de temps? à savoir autant de temps que je pense⁸. » En fait, la traduction du duc de Luynes ne rend pas le latin elliptique de Descartes : « *Hic invenio : cogitatio est; haec sola a me divelli nequit. Ego sum, ego existo; certum est. Quandiu autem? Nempe quandiu cogito* », autrement dit, dans une traduction plus littérale : « Voici ce que je trouve : il y a un acte de pensée; lui seul ne peut être séparé de moi. Je suis, j'existe; c'est certain. Mais combien de temps? Aussi longtemps, n'est-ce pas? que je pense. » Descartes ne suggère pas ici que cette pensée soit une propriété, le bien propre de celui qui pense, mais un acte qui répond à une situation, réitérable chaque fois que cela est réclamé par la situation. La pensée n'est pas une possession une fois pour toutes, mais l'immédiateté d'un acte où l'énonciation et le référent ne peuvent, sur le moment, être sensiblement séparés l'un de l'autre. C'est l'« usage » de la pensée qui fait l'« échange » des positions.

Mais si l'on ne veut pas passer son temps, instant après instant, à réitérer la même posture mentale ou une identique situation d'énonciation, il faut trouver un moyen d'en assurer la répétition. Pour Descartes, Dieu est nécessaire dans la mesure où il est le garant de la durée des énoncés : « Mais après que j'ai reconnu qu'il y a un Dieu, pour ce qu'en même temps j'ai reconnu aussi que toutes choses dépendent de lui, et qu'il n'est point trompeur, et qu'en suite de cela j'ai jugé que tout ce que je conçois clairement et distinctement ne peut manquer d'être vrai; encore que je ne pense plus aux raisons pour lesquelles j'ai jugé cela être véritable, [...] j'en ai une vraie et certaine science⁹. » Dieu permet de ne plus penser sans cesse à l'existence que j'énonce ou aux idées claires et distinctes que j'ai découvertes. Au moment, donc, où Descartes définit la pensée et la vie humaines comme un plan d'immanence aux liens immédiats, il sent le besoin, néanmoins, de trouver une garantie transcendantale. Les modernes ne feront que développer les caractères de ce plan d'immanence en écartant de plus en plus soigneusement le besoin de légitimations transcendantales. Mais on voit bien chez Descartes l'ancrage, déjà, de cet agencement immédiat des événements.

Si l'on revient alors à l'interprétation de Pierre Klossowski, on s'aperçoit qu'il trouve chez Sade l'économie en acte de cet agencement immédiat. Comme l'énonciation de l'existence pour Descartes, l'émotion voluptueuse chez Sade n'est pas affaire de propriété ni de besoin; propriété et besoin sont des surcodages de la jouissance. Dans *La philosophie dans le boudoir*, Sade l'annonce nettement : « Je n'ai aucun

droit réel à la propriété de telle ou telle femme, mais j'en ai d'incontestables à sa jouissance¹⁰. » Il ne s'agit donc pas tant de s'approprier autrui que d'en assurer l'usufruit : jouir de son « usage », non satisfaire un besoin ou accroître ses biens. Pour Sade, l'individu est constitué par ses « goûts ». Du coup, hors de la nécessité sociale de recourir à des contrats où les libertés de chacun sont aliénées de peur des conséquences du désir de possession de tous, jouir de mon goût ou jouir du goût des autres, telle est la liberté du libertinage. Que cela se fasse au détriment de ceux qui mettent la propriété et la loi au-dessus de la jouissance et du goût (ceux qu'on nomme les « vertueux ») indique simplement que ceux-ci ont renversé les valeurs en besoins et les usages en biens d'équipement. Le libertin est ainsi celui qui prend des libertés avec la loi, afin de retrouver l'émotion voluptueuse de l'usage sous la production des corps. Vocation de singularités, plaisir des multitudes : le goût est le sens le plus intime et le plus public, il est constitutif de ma subjectivité et éminemment communicable. L'économie libidinale débouche en fait sur une esthétique – non seulement au sens de théories ou de pratiques artistiques, mais aussi au sens large d'agencements sensibles.

Le développement industriel peut certes « anesthésier » les émotions des travailleurs dans la production des marchandises, le plan d'immanence par où la société moderne se définit permet toujours de déployer un agencement des sensations qui exhibe les goûts et communique les émotions de chacun. Ce que l'économie classique nomme « travail improductif » intègre, pour une large part, la circulation et la gestion du sensible. Or, son développement par rapport aux formes classiques de travail matériel renforce encore le plan d'immanence de la société dans son ensemble :

Le travail immatériel implique immédiatement interaction et coopération sociales. Autrement dit, l'aspect coopératif du travail immatériel n'est pas imposé ou organisé de l'extérieur – comme il l'était dans les formes antérieures de travail – mais « la coopération est complètement immanente à l'activité de travail elle-même ». [...] De nos jours, la productivité, la richesse et la création de surplus sociaux prennent la forme d'interactivité coopératrice par l'intermédiaire de réseaux linguistiques, communicationnels et affectifs. Dans l'expression de sa propre énergie créatrice, le travail immatériel semble ainsi fournir le potentiel pour une sorte de communisme spontané et élémentaire¹¹.

Verrions-nous alors dans l'essor des pratiques de services et du travail immatériel, dans la dissémination des connaissances et de l'affectivité nécessaires à la bonne marche du système de l'information, des manières de libérer les travailleurs de l'aliénation de la production

industrielle et les consommateurs du spectacle quantitatif de la marchandise? L'ingénierie des relations humaines permettrait-elle de trouver dans le développement des personnes elles-mêmes les moyens de production d'informations aussi bien que de marchandises? Il ne faut pas confondre le néolibéralisme et de nouveaux libertinages. Le « potentiel » dont parlent Antonio Negri et Michael Hardt existe « en puissance ». Il n'est pas acquis ni joué d'avance. Il ne suffit pas de réseaux informatiques, de nomadismes fonctionnels et de différences moléculaires pour que les monopoles (du genre Microsoft) disparaissent purement et simplement. Que les bureaucraties des États-nations soient traversées par ces nouveaux régimes de communication n'empêche pas les contrôles et les opérations financières d'accroître le gouffre financier entre riches et pauvres (que ce soit dans l'opposition Nord-Sud ou à l'intérieur même des sociétés occidentales). Il faut savoir créer des conditions où le potentiel du travail immatériel permette aux personnes d'augmenter effectivement leurs puissances (ce qui ne signifie pas seulement leurs possessions).

Tout savoir suppose une éducation, qu'elle soit de contenu empirique (j'apprends ceci ou cela) ou de forme logique (j'apprends à apprendre) – les deux étant toujours entrelacés. La modernité n'a pas simplement élaboré son plan d'immanence à partir du travail des sujets mais également selon le jeu des subjectivités : les valeurs sociales aussi bien que technologiques du travail et du jeu apparaissent ensemble au cours des XVII^e et XVIII^e siècles¹². Pour Schiller, qui en couronne l'évolution politique, l'éducation esthétique s'édifie autant par le travail sur soi qui s'évanouit dans la grâce que par le jeu avec chacun qui s'épanouit dans la libre communication¹³. La puissance du sujet immédiat tient ainsi à l'usage de soi comme relation. Mais l'émotion voluptueuse dont parle Pierre Klossowski ne se ramène pas simplement à l'oubli de soi dans l'instantanéité de la communication (que ce soit dans la vitesse informatique ou dans la communion des *raves*).

Dans ces derniers cas, l'émotion s'inscrit seulement dans le pathétique de la vie postmoderne. Et ce pathétique a sa pathologie correspondante : la perte de l'immédiateté des personnes : ceux qui produisent sont éloignés des marchandises qu'ils ont produites, ceux qui communiquent ne connaissent que des hommes standard, des personnes types, des cases sociopsychologiques à cocher. On discerne bien cette pathologie dans le caractère résolument impersonnel des actes les plus sanglants : par exemple, les meurtres de femmes à l'École polytechnique à Montréal ou, sur une autre échelle, les attentats antiaméricains du World Trade Center à New York. La terreur ne touche pas des adversaires, mais des images types.

Ne faut-il pas alors valoriser les différences culturelles, les postures locales, les trajets éphémères, les césures singulières afin de revitaliser les rencontres, les services, les gratitudes et les réciprocités? Plutôt que le parasitisme généralisé, l'admiration ciblée? Mario Perniola prend bien garde de ne pas tomber dans un émerveillement naïf par rapport au concept d'admiration. Car admiration renvoie autant à l'heureuse surprise et à la grâce qu'à l'envie et à la rivalité. Il est important ici que le niveau d'analyse se situe sur le plan classique de la psychologie, au plus près du mouvement des subjectivités. Mais qu'en est-il du capital culturel et des valeurs sociales? Comment la dynamique du recyclage déploie-t-elle un autre tour de la relation esthétique?

La dissémination de la culture dans des sphères locales et son image juridico-politique avec le multiculturalisme tend à effacer, d'une part, la discipline des corps et des esprits que la culture des temps modernes a largement alimenté, d'autre part, les conflits sociaux et politiques qui passent, désormais, pour d'intouchables différences culturelles. La valorisation béate des flux, des altérités, des hybridations, des métissages, bref, de tout ce qui bouge plus vite que son ombre ou de tout ce qui semble résister au supercontrôle d'un inaccessible Big Brother, débouche plus facilement sur le spectacle intégré des différences et le grand marché des clichés que sur les enrichissements hétéroclites et les inclinations pour le non-semblable. Le cybercapital ne trouve pas ses plus-values dans l'homogénéisation mondiale, mais dans les productions du local et de l'hétérogène, dans l'artisanat à grande échelle des cultures et des traditions qui pavent d'autant mieux la voie à la « fabrication du consensus » (pour reprendre la notion de Noam Chomsky¹⁴) qu'elles paraissent y résister. Il ne faut donc pas s'égarer sur le capital culturel : il n'ouvre pas si fréquemment sur les singularités des héritages, des goûts et des jouissances, il n'« augmente » pas souvent ceux qui échangent ce qu'ils sont, car il ne leur permet pas de faire en même temps « usage » d'eux-mêmes et des autres.

Le travail immatériel rend, certes, plus immédiate l'inscription de chacun dans ses productions; il facilite la fluidité des échanges; il ne libère pas automatiquement de l'aliénation de la marchandise et du prix ni de la bêtise consensuelle. Au mieux, le travail immatériel ne se limite pas à la vente de services et d'affects, « il projette du temps dans la matière » – là où le travail productif stockait du temps dans la marchandise. En sortant de la mesure transcendante du temps (selon le processus linéaire de l'avant et de l'après, comme disait déjà Aristote), le plan d'immanence des sociétés modernes échappe, peut-être, à son ultime ancrage transcendantal. Car le temps ainsi projeté dans la matière est un « temps lacunaire, intensif », épousant les règles des systèmes

dynamiques non linéaires (pour emprunter cette référence aux mathématiciens) et non une temporalité continue, extensive et linéaire que l'on peut aisément réfrigérer dans les marchandises.

Est-ce que les pratiques de recyclage culturel, de plus en plus évidentes aujourd'hui, bloquent ou alimentent le juste usage du travail immatériel? Au premier abord, il semble que le recyclage aille à l'encontre de la dynamique de l'immatériel, dans la mesure où le principe du recyclage est toujours de travailler de la matière : c'est la forme qui est déplacée, bouleversée et recomposée. En fait, le recyclage culturel exhibe justement le travail du temps non linéaire dans la matière : il en affine le caractère intensif. Le recyclage, par l'usage immédiat de produits déjà fabriqués, fait circuler les valeurs en même temps qu'il présente une valeur : il agence ainsi les immédiatetés sensibles en leurs singularités, en leurs styles plus qu'en leurs consensualités.

Mais qu'en est-il du rapport à la culture elle-même? Dans nos temps qui paraissent faire, une fois de plus, de la crise leur outil existentiel, la culture n'est pas en crise seulement comme mode de production de valeurs sociales, mais aussi dans son principe de production et de reproduction, dans sa propre valeur en tant que culture. Si la mémoire occupe à nouveau une position enviable au sein des productions de notre temps, c'est que le passé nous obsède, certes, et surtout que la culture et l'écriture de l'histoire ne parviennent plus à le « contenir » (au double sens du terme). La vogue récente du recyclage fonctionne à la fois comme un symptôme et comme une réponse à ces dislocations. Tout se passe comme si le recyclage était, en définitive, un deuil heureux de la culture.

Du coup, il remet en jeu le sort culturel et matériel de l'esthétique, puisque, historiquement, l'invention de la culture est concomitante de l'élaboration de l'esthétique. Les raffinements de celle-ci servent les socialisations de celle-là. Mais par esthétique, il faut entendre autant les théories de l'art que tout événement sensible assigné de valeur. Car, plus généralement, c'est la mise en place du plan d'immanence des sociétés modernes qui permet, et même entraîne, cette valorisation de la culture du sensible – l'admiration joue certainement à ce niveau, avec l'envie et la rivalité. Leur source, toujours problématique et provisoire, réside dans la nécessité de pousser à bout la logique de l'immédiateté sans cesse recouverte et déguisée par les médiations du marché. Le recyclage propose alors un libertinage de l'immatériel et une « perversion » du capital.

Notes

1. On pourrait rapprocher ce double régime – culture d'élite ou de masse, d'un côté; culture de bande, de l'autre – des différences notées par Elias Canetti entre masse et meute dans *Masse et puissance* (1960), trad. Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1986.
2. J. B. Schor a bien montré la croissance volontaire du temps de travail chez les salariés américains depuis les années 1960 (J. B. Schor, *The Overworked American : The Unexpected Decline of Leisure*, New York, Basic Books, 1991). À un autre niveau, Nicolas Grimaldi (*Le travail : communion et excommunication*, Paris, PUF, 1998) a insisté sur la valeur fondamentale et l'usage général du travail dans toutes nos occupations (y compris de « loisir »). Il ne faut pas systématiquement rabattre le travail sur l'emploi.
3. Voir Taichi Ohno, *L'esprit Toyota*, Paris, Masson, 1989. De même que l'agriculture n'a pas disparu ou n'a pas conservé les modes traditionnels de production, mais s'est industrialisée avec la domination du secteur industriel; de même, la production industrielle a intégré les nouveaux agencements impliqués par l'informatisation et la communication des services lorsque ceux-ci prennent une position dominante. On ne peut, comme le fait Pierre Lévy, ramener la domination nouvelle des productions de services et de savoirs à un simple échange entre une industrie qui se tertiarise et un secteur tertiaire qui s'industrialise (*L'intelligence collective : pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1997, p. 18). Pour user de machines et de nouvelles technologies, la production des services n'en devient pas pour autant industrielle.
4. Les jeux télévisés sont toujours un excellent symptôme de ce qui, apparemment, doit amuser les foules et qui, en fait, les inquiète. On peut ainsi remarquer que les jeux de savoirs ou de forces ont cédé le pas, récemment, à des jeux (*Loft story* en a été le plus grand succès, à côté du *Maillon faible* par exemple) qui mettent en scène l'« exclusion » par les participants eux-mêmes de certains d'entre eux. Cela permet non seulement de vivre de l'extérieur le spectacle traumatisant de l'exclusion, mais aussi d'oublier que cette exclusion est programmée et vient d'en haut.
5. Nicolas Grimaldi, *Le travail*, op. cit., p. 262.
6. Emmanuel Kant, *Métaphysique des mœurs*, dans *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 1986, p. 287.
7. René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Édition Geneviève Rodis-Lewis, Paris, Vrin, 1970, p. 25.
8. René Descartes, *Méditations métaphysiques*, op. cit., p. 27.
9. René Descartes, *Méditations métaphysiques*, op. cit., p. 69.
10. D. A. F. de Sade, *La philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 222.
11. Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, trad. Denis-Armand Canal, Paris, Exils, 2000, p. 359.
12. Voir Colas Duflo, *Le jeu de Pascal à Schiller*, Paris, PUF, 1997; François Vatin, *Le travail, économie et physique, 1780-1830*, Paris, PUF, 1993;

Michel Freyssenet, « Historicité et centralité du travail », dans *La crise du travail*, Jacques Bidet et Jacques Texier (dir.), Paris, PUF, 1995, p. 227-244.

13. Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Édition et trad. Robert Leroux, Paris, Aubier, 1992.
14. Noam Chomsky, Edward S. Hermann, *Manufacturing Consent*, New York, Pantheon Books, 1988. On peut aussi suivre les analyses polémiques de Gilles Châtelet qui ironise sur « les Turbo-Bécassines et les Cyber-Gédéons [qui] se comptent désormais par dizaines de millions, convoitant une place au Grand Banquet de la société tertiaire. Ils sont impatients de se gorger « de biens et de services intellectuels » en puisant à loisir dans un Grand Marché des idées », *Vivre et penser comme des porcs : de l'incitation à l'envie et à l'ennui dans les démocraties-marchés*, Paris, Gallimard, 1998, p. 125.

LES AUTEURS DE CE VOLUME

Olivier Asselin enseigne l'histoire de l'art à l'Université de Montréal. Ses publications récentes portent sur l'art contemporain. Il est l'auteur de *Dédales : parcours de l'œuvre de Roland Poulin* (2002) et il a co-dirigé un numéro de la revue *Parachute* sur les « autofictions » (2002). Il a aussi co-dirigé le catalogue pour une exposition de l'artiste Charles Gagnon (2001).

Karlheinz Barck est chercheur au Zentrum für Literaturforschung à Berlin. Il dirige la rédaction du dictionnaire historique des concepts d'esthétique *Ästhetische Grundbegriffe*, en voie de publication chez J.B. Metzler, en sept volumes. Il est l'auteur de *Poesie und Imagination: Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne* (1993).

Esther Cohen enseigne la théorie littéraire à la faculté de philosophie et de lettres de l'UNAM, à Mexico. Elle a publié *La palabra inconclusa: Ensayos sobre cabala* (1991) et *El silencio del nombre : interpretación y pensamiento judío* (1999) et *Con el diablo en el cuerpo: filósofos y brujas en el renacimiento* (2003).

Peter de Bolla enseigne en études anglaises au King's College, Cambridge University. Il est l'auteur de *Discourse of the Sublime: History, Aesthetics & the Subject*, (1989), *Art Matters* (2001) et *The Education of the Eye : Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain* (2003).

Rita De Grandis enseigne au département d'études françaises, hispaniques et italiennes de la University of British Columbia. Ses recherches portent sur l'identité culturelle. Elle a publié *Polémica y estrategias narrativas en América Latina* (1993). Elle a co-dirigé *Unforeseeable Americas: Questioning Cultural Hybridity in the Americas* (1999).

Daniel Dumouchel enseigne la philosophie à l'Université de Montréal. Il est l'auteur de *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique* (1999). Il a contribué à la *Encyclopedia of Aesthetics* (1998) publiée aux Presses de l'Université Oxford.

Brunella Eruli enseigne au département des sciences humaines de l'Università per Stranieri de Sienna. Elle a publié de nombreux articles sur le théâtre d'avant-garde. Elle a participé à l'édition des *Œuvres* d'Alfred Jarry chez Laffont en 2004. Elle a rédigé l'entrée « Kantor » pour le *Dictionnaire de la contestation au XX^e siècle*, chez Larousse en 2004.

Néstor García Canclini est professeur au département d'anthropologie de l'Université Autonome Métropolitaine de Mexico. Parmi ses publications on trouve *Hybrid Cultures, Strategies for Entering and Leaving Modernity* (1995), *La globalización imaginada* (1999) et *Consumers and Citizens : Globalization and Multicultural Conflicts* (2001).

Jean Klucinkas est diplômé en philosophie de l'Université de Montréal. De 1999 à 2001, il a été coordonnateur du groupe de recherche sur les Recyclages culturels à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur les théories de la création littéraire et artistique au XVIII^e siècle.

Karim Larose est chercheur post-doctoral à l'Université Laval. Il a fait son doctorat en études françaises à l'Université de Montréal avec une thèse intitulée *Au pied de la lettre. Imitation et identité dans la modernité culturelle québécoise*. Il a publié des articles sur la poésie et l'essai québécois, sur la modernité et la problématique des littératures mineures.

Éric Méchoulan enseigne au département d'études françaises à l'Université de Montréal. Spécialiste du XVII^e siècle, il a publié *Le corps imprimé : essai sur le silence en littérature* (1999) et *De l'immédiateté* (2003). Il dirige la revue *Intermédialités*.

Ginette Michaud enseigne au département d'études françaises à l'Université de Montréal. Elle est l'auteur de *Lire le fragment* (1989) et de deux essais sur Jacques Ferron : *L'Autre Ferron* (1995) et *Papiers intimes* (1997). Elle a dirigé un numéro double de la revue *Études françaises* sur le thème « Derrida lecteur » (2002). Elle prépare un livre sur Jacques Derrida.

Walter Moser est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en Transferts littéraires et culturels à l'Université d'Ottawa. De 1993 à 2001, il a dirigé le groupe de recherche sur les Recyclages culturels à l'Université de Montréal. En 2001 il a co-édité *Résurgences Baroques*.

Timothy Murray est professeur au département d'anglais à Cornell University, il est l'auteur de *Drama Trauma : Specters of Race and Sexuality in Performance, Video and Art* (1997). Il a dirigé le volume *Mimesis, Masochism and Mime: the Politics of Theatricality in Contemporary French Thought* (1997).

Mario Perniola est professeur d'esthétique à l'Université de Rome Tor Vergata. Depuis 2001 il dirige la revue d'esthétique *Àgalma, Rivista di studi culturali e di estetica*. Parmi ses publications les plus récentes on trouve *Énigmes: le moment égyptien dans la société et l'art* (1995), *Ritual Thinking : Sexuality, Death*, (2001) et *Le Sex-Appeal de l'inorganique* (2003).

Régine Robin enseigne la sociologie à l'Université du Québec à Montréal. Elle a publié plus de vingt-cinq monographies, essais et romans, dont *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible* (1986), plus récemment *Berlin chantiers : essai sur les passés fragiles* (2001), et de *La mémoire saturée* (2003).

Richard Shusterman enseigne la philosophie à Temple University à Philadelphie et il est directeur de programme au Collège international de philosophie à Paris. Il a récemment publié *La Fin de l'Expérience esthétique* (1999), *Performing Live* (2000) et *Surface & Depth: Dialectics of Criticism and Culture* (2002).

Richard A. Young enseigne au département de langues modernes et d'études culturelles de l'Université d'Alberta. Il a publié plusieurs essais sur la littérature et la culture hispaniques des Amériques. Il a dirigé la publication de *Latin American Postmodernisms* (1997) et *Music, Popular Culture, Identities* (2002).

Index des noms et des sujets

A

Abaroa, Eduardo, 1-3
Portable Broken Obelisk, 1, 2
absence, 98-100, 108
accumulation, 34, 70, 71, 126, 154, 223
action, 125, 133-137, 153, 154, 157, 158
admiration, 208, 217-219, 221, 226, 232-233, 237, 238
Adorno, Theodor, 76, 88, 172
affect, 136, 138, 169, 174, 175, 177, 179-183, 185, 187, 193, 197, 231, 235, 237
Albanie, 65
Alberti, Leon Battista, 23
Albinoni, Tomaso, 35, 36
ALÉNA, 38, 46, 49
Allemagne, 6, 87-89
Amérique latine, 55
amnésique, 80, 95
anachronisme, 69, 70, 73, 83, 90, 92
anesthésiques, 11, 157, 194
Angus, Ian, 59, 61
anthropologie, 7, 11
anthropophagie culturelle, 54
antiesthétique, 10, 15, 25, 145
Antiquité, 91, 127, 217
Antonioni, Michelangelo, 75
appropriation, 25, 34, 35, 42, 53, 55-57, 90, 119, 154-156, 169, 181, 234, 235, 227
architecture, 33, 79, 80
archive, 17, 111, 112
Arendt, Hannah, 227-229
La crise dans la culture, 212, 229
Argentine, 35, 58
Aristote, 125, 128, 135, 137, 138, 140, 143, 153, 159, 217
La Poétique, 139, 140, 153, 159, 175-176, 178-180, 185-187, 192-195, 197-200, 202, 205, 209, 216, 221-222, 227
voir aussi avant-garde, expérience
autonomie, 92, 131, 132

caractère d' (*artness*), 161, 166, 170, 176-177, 179, 181, 190, 193, 197
composante d', 176, 181, 185, 186, 194
contemporain, 53, 56-57, 126, 132
définition de l', 125, 128, 132-135, 137, 167, 179, 193-194, 199, 200, 202
histoire de l', 7, 161, 189
idée de l', 43, 56, 57, 133-134, 138
moderne, 194, 196, 202
philosophie de l', 165, 172
théorie de l', 165, 196, 238
valeur, 29, 33, 165, 172, 180, 182
Artaud, Antonin, 117, 119
Asselin, Olivier, 162
Assoun, Paul-Laurent, 73, 77
aura, 17, 57
Auschwitz, 84, 104
authenticité, 18, 56, 73, 85, 103, 104, 126, 153, 161, 213
autonomie, 35, 36
avant-garde, 3, 6, 20, 30, 33-35, 37, 43, 46, 48-52, 56-58, 92, 118

B

Bach, Johann Sebastian, 39
Badiou, Alain, 26
Balkans, 65, 81
Barck, Karlheinz, 25, 64
Ästhetische Grundbegriffe, 9, 25
Barthes, Roland, 72, 77, 162
La chambre claire, 77
Sade, Fourier, Loyola, 77
Bataille, Georges, 217
Baudelaire, Charles, 119, 186, 218, 220
Salon de 1859, 220
Baudrillard, Jean, 12, 13, 15, 22, 26, 45, 207, 216, 217, 220, 228
L'Échange impossible, 220, 228
L'Échange symbolique et la mort, 228
L'illusion de la fin ou la grève des événements, 26
Bauman, Zygmunt, 30
Baumgarten, Alexander Gottlieb, 5, 8, 9, 22, 164, 198
Esthétique, 24, 25

- Beardsley, Monroe, 179, 180, 185, 187
beau, 25, 165, 191, 193, 198, 199, 218
beauté, 127, 129, 131, 132, 164, 165,
194, 196, 198, 199, 202, 225
beaux-arts, 6, 130, 131, 152, 155, 164,
166
Beck, Ulrich, 44
Becker, Gary S., 213, 215, 220
Human Capital, 215, 220
Beethoven, Ludwig, 175, 192
Troisième concerto pour piano,
175, 192
Benayoun, Maurice, 148, 149
*World Skin: A Photo-Safari in the
Land of War*, 148, 149
Benjamin, Walter, 11-13, 23, 26, 77,
90, 92, 93, 218, 220
Charles Baudelaire, 77
«L'oeuvre d'art à l'ère de sa
reproductibilité technique», 26,
220
Le livre des passages, 76, 82, 92,
93
*Sens unique. Précédé de : Une
enfance berlinoise*, 77
Bennett, Tony, 25
Bergman, Ingmar, 153
Berlin, I., 64, 66-69, 79, 80, 83, 84, 89,
90
biographie, 95, 96, 98, 106, 122
Blanqui, Louis Auguste, 74
Bloch, Ernst, 70, 74, 76, 90
Bloch, Marc, 70
Blok, Aleksandr A., 100
La baraque foraine, 100
Boltanski, Luc et Ève Chiapello, 220
Bolter, David Jay et Grusin, Richard,
22-24
*Remediation. Understanding New
Media*, 23
Bourdieu, Pierre, 131, 132, 139, 209,
210, 211, 213, 220
Homo academicus, 209, 220
*La genèse historique de
l'esthétique pure*, 139
*Les règles de l'art. Genèse et
structure du champ littéraire*, 139
Brecht, Bertold, 87, 88, 91, 93
Antigonemodell 1948, 91, 93
Theatermodelle, 93
Brésil, 35
Britten, Benjamin, 127
Buck-Morss, Susan, 26
Burke, Edmund, 175,
Burroughs, William, 20
C
Cabanne, Pierre, 204
cadre, 99, 108, 132-134, 136, 137,
142, 144, 154, 157
formel, 134-136
social, 132, 133
Camfield, William A., 205
Canaletto, Giovanni Antonio, 189
Canetti, Elias, 239
cannibalisme culturel, 15, 156
Canova, Antonio, 189
capitalisme, 34-36, 42, 49, 56, 81, 217
culturel, 209, 212
Cardiff, Janet, 20
catharsis, 137, 142
Cerny, Charlene et Seriff, Suzanne, 44
Cézanne, Paul, 189
Chambers 21st Century Dictionary,
133, 139
Charbonnier, Georges, 204
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon, 189
Châtelet, Gilles, 240
Chiapello, Ève, 220
voir aussi Boltanski, Luc
chiffonnier, 70-71, 82, 91
choc, 218, 219
Chomsky, Noam, 237, 240
Manufacturing Consent, 240
chose, 120, 169, 176, 216, 218, 221,
222, 224-226
chosalité, 225
chosification, 156, 208, 222-225
Cinéma Paradiso, 20
circulation, 4, 29, 30, 55, 207, 208,
221, 225, 231
Cohen, Esther, 63-64
Cohen, Ted, 203, 205
collectionneur, 70, 71, 91
colonisation, 2, 34
commémorer, 44, 47
communauté, 142, 143, 145, 146, 153,
155, 161, 174, 176, 183, 184,

- 201, 202, 204,
231, 232
- communicabilité, 202, 235
- communication, 194, 201, 212, 231,
232, 236, 239
médiatiques, 55, 219
- connaissance, 169, 175, 180, 181, 184,
197, 198, 202, 203, 214, 235
- consommation, 36, 214, 219, 221, 227.
236
- contemplation, 12, 194, 199
- contemporain, 74, 125 151-153, 209,
216, 221, 223, 224
- copie, 14, 16, 17, 56, 74, 104-106,
146,
- copy-art*, 13, 24
- corps, 10, 96, 105, 111, 114, 117, 121,
126, 157-159, 198, 215, 226, 235,
237
- Courbet, Gustave, 189
- Cracovie, 98, 105
- Craig, Edward Gordon, 114, 119
- création, 47, 98, 120, 154, 156, 226,
235
artistique, 16, 47, 53, 57,
- créativité, 42, 45, 57, 156
- crise, 7-8
- Croce, Benedetto, 25
- Ctheory Multimedia*, 142
- culture 4, 13, 34-37, 54, 57-59, 84,
92, 104, 128-129, 131, 151-152,
155, 205, 208, 210-213, 215, 221,
222, 231, 237, 238
études culturelles, 7-8, 201
de masse, 4, 7, 231
hégémonique, 35, 36 populaire,
35, 56, 57, 58
culturel, 207, 210-214, 221, 231,
233, 237
- D**
- Danto, Arthur, 132, 187
- de Bolla, Peter, 161, 162, 179-187,
190, 192-195, 197, 201, 202
Art Matters, 178, 187
- De Duve, Thierry, 194, 205
- De Grandis, Rita, 30
- Debord, Guy, 4, 228
La société du spectacle, 228
- déchets, 14, 71, 76, 81, 82, 85, 156,
221, 222, 224
- Déculot, Élisabeth, 25
- Dee, John, 143, 149
- Deleuze, Gilles, 146, 149, 192, 205
Différence et répétition, 146, 149
Logique du sens, 205
- Delor, Jacques, 213
- déplacement, 154, 200, 225
- Derrida, Jacques, 63, 75, 104, 111,
113, 123
Mal d'archive, 111
Résistances de la psychanalyse,
113, 121
Spectres de Marx, 72, 75, 77, 80,
81, 82, 123
- Descartes, René, 217, 220, 233, 234,
239
Les passions de l'âme, 220
Méditations métaphysiques, 233,
239
- désir, 128, 155, 208, 222, 232, 234
- dévalorisation, 208, 216, 217, 221
- Dewey, John, 129-131, 139, 179, 182,
155, 156, 159
Art as Experience, 129, 139, 155,
159
Experience and Nature, 139
- Diaz, Mauricio, 38
- Dickie, George, 132, 185
- Didi-Huberman, Georges, 70, 77
Devant le temps, 77
- différend, 194, 202
- Diogène, 192
- Dionysos, 129, 135
- dislocation, 154, 209, 225, 238
- disparition, 99, 119
- divertissement, 152, 153
- dramatique, , 73, 89, 100 126, 136,
137, 141, 143, 152, 153, 154, 160
- dramatisation, 125-128, 133-134, 139-
141, 148, 151-154, 158
- drame, 74, 91, 127, 129, 133-137,
151-154, 158
- Dresde, 67
- Dubos, Jean-Baptiste, 187
- Duchamp, Marcel, 104, 190, 192, 193,
195, 196, 204
La roue de bicyclette, 189, 190,

- 192, 196, 199,
202, 203, 204
- Duflo, Colas, 239
- Dufrenne, Mikel, 171, 179
- Dumouchel, Daniel, 162, 179
- E**
- Eagleton, Terry, 8, 25
- Ebert, Friedrich, 67
- échange, 35, 47, 48, 50, 51, 56, 172,
207, 208, 211, 215-217, 224-227,
232-234, 237
- École de Francfort, 152, 231
- économie, 29, 35, 36, 142, 170, 171,
174, 194, 210, 213, 216, 217, 219
222, 224, 225, 231
culturelle 205, 210, 211, 219,
221, 227
nouvelle, 207, 209, 214-217, 231
- écran, 97, 98
- effacement, 80, 95, 112, 113
effet, 125-126, 142, 152-153, 155,
172, 225
virtuel, 173, 174
- Égypte, 2
- Eisenman, Peter, 67
- Eliot, T. S., 89, 127, 138
- emballage, 97, 99
- Emerson, Ralph Waldo, 130, 131, 139
- émotion, 134, 136, 141, 148, 158, 197,
215, 216, 217, 218, 219, 234,
235, 236
- émulation, 56, 208
- encadrement, 136, 137, 141
- énergie psychique, 15, 147, 148
- énigme, 208, 224, 225, 226, 227, 228
- Ensikat, Peter, 68
- entre-deux, 141, 142, 145, 148
- environnement, 130, 148
- éphémère, 118, 156, 237
- Eruli, Brunella, 95, 96, 121, 123
- espace, 18-19, 40, 43-47, 49, 51, 60,
79-80, 82-83, 98, 101, 103, 122,
125-126, 134, 137, 147, 154, 190,
196, 217, 222-225, 227
frontalier, 29, 40, 41
scénique, 102, 134
social, 47-52, 132,
- 58, 60, 70, 76, 87, 92, 93, 95,
103-104, 106, 113, 116-117, 125,
129, 130, 137, 141-145, 148, 155,
156, 158, 161, 163-168, 171-172,
174-177, 179-183, 189-190, 193-
199, 201, 203, 206, 207, 212,
216, 225, 235-238
aïsthésis, 9, 10-12
anesthésiques, 11, 157, 194, 235
appréciation, 142-143, 145
contemplation, 12, 189
conduite, 10, 184
esthétique, 10, 11
inesthétique, 10, 194, 200,
jugement, 167, 176, 184, 195,
198,
philosophique, 125, 161, 162,
164, 186,
plaisir, 10, 125-126, 128-129,
131, 151-152, 157, 161
recyclage, 2, 3, 12, 19-20, 95,
144, 164, 173
réponse, 171, 174-177, 181-182,
185-186, 193, 194
- État, 55, 143, 211, 212, 213, 236
- État-Unis, 33, 34, 55
- éternel retour, 21, 74
- Euripide, 135
- Europe, 34, 55, 73, 84
- événement, 70, 73, 74, 75, 81, 82, 84,
90, 100, 101, 106, 117, 126, 133,
151, 153, 154, 157, 158, 214,
222, 223, 234
- expérience, 98, 111-112, 114, 119,
122, 128, 130, 132-135, 137-138,
151, 153-155, 159, 162-170, 172-
173, 175-177, 179-184, 186, 190-
194, 196-197, 199, 201, 203, 206,
209, 214, 215, 227
affective, 167, 168, 170-173, 175,
179-185, 195, 197
esthétique, 3, 12, 96, 128-129,
131-133, 137-138, 141-142, 151-
152, 154, 156-158, 161-163, 167-
170, 172-187, 190, 192-195, 197,
199-203, 207-208
de l'art, 137, 162, 172, 176, 179,
181, 184, 193, 194, 197, 199, 201
évidence de l', 167, 172, 173, 193
personnelle, 101, 151
- Esthétique, 3-13, 18, 20, 30, 35, 57-

exposition, 1, 142, 145, 196, 199, 200, 214

expression, 128, 129, 157

F

fantôme, 70, 75, 79, 80, 91, 112, 115, 119, 120, 185

Febvre, Lucien, 69, 77, 90

Ferry, Luc. 7, 22, 25

fiction, 127, 154, 158

figure, 70, 71, 72, 73, 75, 80, 92, 96

fin, 13, 189

Ford, Henry, 232

Foster, Hal, 25, 218, 220

The Anti-Æsthetic, 25

The Return of the Real, 220

Foucault, Michel, 87, 106, 109

L'ordre du discours, 106, 109

Fourier, Charles, 72

Fox, Claire F., 44

fragment, 69, 71, 80, 160,

France, 93,

Freud, Sigmund, 73, 114, 146, 147, 155, 159

Au-delà du principe de plaisir, 114, 159

Freyssenet, Michel, 240

frontière, 29, 30, 33, 37-40, 43, 45, 53, 57-60, 92 107, 112

Fusco, Filomeno, 66, 67

G

Gadamer, Hans Georg, 171, 182, 187

García Canclini, Néstor, 19, 29, 33-44, 45-49, 52-58, 60, 61, 96

La globalización imaginada, 53, 54, 61

Culturas híbridas, 61

Genette, Gérard, 171, 184

géographie, 46, 154

Gernet, Louis, 220

Gervais, André, 204

Gesamtkunstwerk, 88

Giedion, Sigfried, 92, 93

globalisation, 52, 60

globalité, 56, 99

Gombrowicz, Witold, 11

Goodman, Nelson, 187

Gordon, Douglas, 159, 160

Gould, Glenn, 178, 192

Variations Goldberg, 178

gourmets multiculturels, 42, 53, 54

goût, 5, 152, 166, 193, 198, 199, 201, 202, 204, 234, 235, 237

Gracian, Baldasar, 211, 228

Graffunder, Heinz, 68

Grass, Günter, 64, 80, 81, 84

Mon siècle, 64, 80

Greenaway, Peter, 125, 143, 145-146

Prospero's Books, 143, 145

Grimaldi, Nicolas, 232

Le travail, communion et excommunication, 239

Grusin, Richard, 22-24

Guardi, Francesco, 189

H

Hamilton, Richard, 190

Hamlet, 120

happening, 101, 136

Hardt, Michael et Negri, Antonio, 236, 239

Harvey, David, 45

Haus der Kulturen der Welt, 3

Heartfield, John, 20

Hegel, G.W.F., 15, 25, 73, 211

Cours d'esthétique, 6, 8, 25

Heidegger, Martin, 90, 91, 93, 143, 182, 191, 205

Introduction à la métaphysique, 205

Parménides, 90, 93

Heininger, Jörg, 25, 22, 23

Helmut Pfeiffer, 24

Héraclite, 189, 204

héritage, 75, 80, 88, 95, 111, 118, 143, 144, 218, 237

herméneutique, 154, 162, 180, 182-187

hétérogénéité, 54, 74, 75, 237

histoire, 15, 70-73, 75, 76, 79, 81, 82, 90, 96, 98, 131-133, 141, 144, 189, 208, 222-225, 238

historicisme, 128, 131, 132, 142-145

historicité, 70, 75, 76, 82, 166, 233

historique, 79, 82, 83, 87, 90, 91, 125, 131, 132, 137, 166, 202, 203,

222

Hitchcock, Alfred, 160
 Hitler, Adolphe, 87, 88
 Hobsbawm, Eric, 92, 93
Behind the Times : The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes, 93
 Höch, Hannah, 20
 Honneth, Axel, 220
 Horace, 218
 humanisme, 206, 207, 208
 Hume, David, 187
 Huygue, Pierre, 158, 159
The Third Memory, 158, 159
 Huysen, Andreas, 44
 hybridité, 35, 53, 54, 56, 237

I

illusion, 98, 112, 201
 image, 16, 156, 219, 236
 imagination, 5, 98, 102, 103, 105, 106, 198, 199, 218
 imitation, 56, 73, 75, 129, 139, 200
 in situ, 29, 46
 incorporation, 53, 54, 119, 181, 225
 industrialisation, 16, 55
 industrie culturelle, 50, 51, 92, 152, 209, 231
 industriel, 209, 227, 232, 235
 influence, 53-54,
 innovation, 30, 33-35, 37, 56-57, 212, 217, 226
 InSITE, 29, 37-39, 43-52, 57-58
 installation, 29, 37, 38, 42, 45-47, 57, 66, 75, 79, 89, 99, 148, 160
 institution, 131, 132, 137, 141, 144, 145, 209-212
 intellectuel, 207, 208, 210
 intensification, 30, 125, 137, 145, 154
 intensité, 125, 126, 129, 131, 133-137, 141, 144, 145, 151-154, 157, 158
 dramatique, 126, 151, 157-160
 expérience de l', 135, 136, 153, 158
 sublime, 130, 141
 interculturel, 29, 30, 33, 34, 38, 40-42, 47-53, 55, 57-59, 60, 96
 invention, 56, 57, 95, 102

Italie, 99, 211
 Ithaque, 104-106

J

Jaar, Alfredo, 39, 47
Janus, 48
Le nuage, 39, 47
 James, Henry, 127, 136, 138, 153
 James, William, 137, 140
Principles of Psychology, 140
 Jameson, Fredric, 23, 26, 45
Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism, 26
 Janis, Sidney, 190
 Janitzki, (les jumeaux), 105
 Janus, 21
 Jarema, Maris, 107
 Jarman, Derek, 143
 Jauss, Hans Robert, 24, 187
 jouissance, 208, 234, 235, 237
voir aussi usufruit

K

Kadaré, Ismaïl, 65, 76
Trois chants funèbres pour le Kosovo, 76,
 Kant, Emmanuel, 5, 6, 22, 25, 159, 162, 164-165, 167, 169, 176, 181, 183-184, 187, 195, 198, 201-202, 204-205, 210, 218, 220, 233, 239
Critique de la faculté de juger, 159, 165, 167, 198, 205
Critique de la Raison pure, 25
Métaphysique des moeurs, 239
 sensus communis, 162, 177, 183-184, 187, 201-202
 Kantor, Tadeusz, 87-93, 95-109, 111-122
Aujourd'hui c'est mon anniversaire, 87, 97, 99, 103, 106, 108, 109 113, 120
Je ne reviendrai jamais, 99, 100, 103-106, 111, 113, 115
 La classe morte, 98-101, 111, 113
Qu'ils crèvent, les artistes !, 99, 100, 103, 105, 106, 113
Théâtre Cricot, 2, 97, 101, 107, 112, 120

- Wielopole-Wielopole*, 99-103, 106, 113
 Kar-Wai, Wong, 157
In the Mood for Love, 157-158
 Kégli, Victor, 66, 67,
 Kelly, Michael, 25
 Kerényi, Karl, 220
 Khabakov, Ilya, 20
 Klein, Melanie, 218, 220
 Kliche, Dieter, 22, 23, 25
 Klossowski, Pierre, 207, 215, 217, 220, 227, 233, 234, 236
La monnaie vivante, 211, 220, 227, 234
 Klucinskas, Jean, 126
 Konrad, György et Szelényi, Iván, 210, 220
La marche au pouvoir des intellectuels, 210, 220
 Koons, Jeff, 194
 Kosuth, Joseph, 194
 Kracauer, Siegfried, 71, 75, 76
Les employés, 71
History : the last things before the last, 77
 Kristeller, Paul O., 139
 Kroker, Arthur, 142
 Kroker, Marilouise, 142
 Kruder&Dorfmeister, 26
 Krzysztofory (Galerie d'art), 101
 Kunst-Werke Berlin, 1, 3
L
 La Rochefoucauld, 218, 220
 Lacoue-Labarthe, Philippe, 88, 93
 Laplanche, Jean, 147, 149
 Larose, Karim, 208
 Lefebvre, Henri, 26, 45, 46, 52
La production de l'espace, 45
La fin de l'histoire, 26
L'emploi du temps, (film), 231
 Lévy, Pierre, 239
 libertinage, 208, 233-235, 238
 libre échange, 47-49
 lieu, 80, 125-126, 134-135, 154, 157, 200, 225
 Limon, Victor Hugo
 Linde, Ulf, 190
 Lipsitz, George, 50, 52
 local, 29, 53, 56, 222, 237
 Loft Story, 239
 Love parade, 80, 81
 Loyola, Ignace, 72
 Luginbühl, Bernard, 20
 Luther, Martin, 73,
 Luynes, Duc de, 234
 Lyotard, Jean-François, 148, 149, 173, 177, 178
L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory, 178
L'inhumain. causeries sur le temps, 149
M
 Maag, George, 26
 Maeterlinck, Maurice, 114
 Maffesoli, Michel, 18, 27
 Mahler, Gustav, 20
 Major, René, 115, 121, 122
Au commencement: la vie, la mort, 121
 Malczewski, Antoni, 103
 Mallarmé, Stéphane, 119
 manifestation, 125, 130, 151, 155, 156, 186
 Mann, Thomas, 89
 mannequin, 100, 104, 106, 112, 115
 marchandise, 29, 82, 161, 208, 213-215, 217, 233, 236, 237, 238
 culturelle, 217, 219
 marché, 203, 213
 Margolles, Teresa, 3, 20
 Marx, Karl, 73, 74, 77
Le 18 brumaire de Louis Napoléon Bonaparte, 73, 77
Le manifeste du Parti communiste, 77
 masochisme, 141, 144, 145
 matérialité, 10, 74, 92, 185, 221
 matériau, 19, 33, 55, 56, 58, 95, 98, 102, 117, 127, 156, 157, 194, 199, 208, 221, 222, 224, 226, 227
 culturels, 30, 95, 156, 223
 matériel, 98, 105
Matrix, The 153
 McLuhan, Marshall. 11, 23, 26, 93
Understanding Media, 26,

- Méchoulan, Éric, 208
 média, 4, 8, 10, 11-13, 17, 22, 83, 84, 148, 211, 212
 audiovisuels, 34, 58
 de masse, 44
 nouveau, 19, 21, 22, 30
 Médina, Cuauhtémoc, 40, 44
 médium, 112, 127
 mémoire, 63-64, 66-67, 79, 80-85, 87, 90, 96, 98, 101-104, 106, 112, 114, 115, 118, 120, 147, 154, 238
 collective, 65, 87, 114, 222
 commémorer, 67, 74, 84
 culturelle, 71
 exercice de, 79, 80, 83, 84
 lieu de, 89
 post-mémoire, 80
 remémoration, 80, 81, 82
 saturée, 72, 81
 Menke, Christoph, 187
 Merleau-Ponty, Maurice, 171
 métamorphose, 2, 79, 155
 métaphore, 31, 54, 55, 57, 67, 70, 90, 100, 102, 143, 147, 225
 Mexico, 1, 64, 83-84
 Mexique, 1, 2, 33, 35, 38
 Michaud, Ginette, 95, 96
 migrants, 44, 45, 47
 migrations, 37, 41, 47
 Millot, Lorraine, 76
 mimésis, 74, 128, 143, 144
 Mise en scène, 42, 92, 95, 97, 117, 125, 126, 133-137, 141, 153, 154, 157, 158
 Mitteleuropa, 114
 modernisme, 37, 43, 186
 modernité, 35, 55, 56, 118, 123, 131, 132, 141-143, 208, 224, 225, 236
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin, 100, 119
 mondialisation, 29, 34, 36, 41, 53-56, 59, 207
 monnaie vivante, 207, 208, 212, 215-217, 221, 233
 montage, 2, 76, 117
 monument, 2, 41, 42, 57, 66
 monumentalisation, 41, 42, 44, 112
 Moser, Walter, 93, 227
 « La toupie mémoire-oubli et le recyclage des matériaux baroques », 227
 Müller, Heiner, 64, 89, 93
 Fatzer+Keuner, 93
 Gesammelte Irrtümer 2, 93
 L'homme qui casse les salaires, 89, 93
 multiculturel, 29, 30, 33, 34, 37, 53, , 237
 multimédias, 17, 142, 144
 Murray, Timothy, 126, 141
 « The Mise-en-Scène of the Cultural », 142
 Mimesis, Masochism, and Mime, 142, 144
 musée, 57, 84, 132, 161, 163, 177, 192, 194, 199, 202
 musique, 156, 187
 N
 naturalisme, 128-132, 141, 142, 152
 Negri, Antonio, 236, 239
 voir aussi Hardt, M.
 Neher, Caspar, 88
 New York, 2, 190
 Newman, Barnett, 1-3, 182
 Broken Obelisk, 1, 2
 Vir Heroicus Sublimis, 187
 Nietzsche, Friedrich, 74, 83, 127, 129, 130, 131, 135, 139, 144
 Considérations inactuelles, 83, 138
 La naissance de la tragédie, 139
 Richard Wagner à Bayreuth, 138
 non-contemporanéité, 70, 71, 74, 90
 nouveau, 57, 69, 106, 218
 numérique, 16, 17, 145-148, 177
 O
 objet, 146-147, 162, 169, 170, 174, 179, 181, 189, 191, 193-196, 198-201, 218, 221-225, 227-229
 culturel, 191, 221
 industriel, 200, 202, 203, 205
 trouvé, 20, 132,
 œuvre, 3, 56, 57, 105, 108, 125, 130-132, 135-137, 146, 151, 152,

- 155, 161, 162, 164-166, 168-171, 173-176, 179-186, 193-197, 200-203, 205, 218, 219
 ontologie de l', 161, 162, 167, 168, 179, 187, 225, 227
- Ohno, Taichi, 239
- Olalquiaga, Celeste, 18
- ontologie, 190-192
- opéra, 129, 144
- originalité, 14, 16, 18, 25, 30, 33, 35, 42, 43, 56, 57, 60, 74, 156, 199
- origine, 147, 166
- Ortiz, Fernando, 55
- oubli, 22, 82, 91, 153, 223
- P**
- parasitisme culturel, 215-217, 219, 221, 227, 233, 237
- Paris, 2, 190
- parodie, 13, 33, 74, 75
- passé, 26, 65, 69, 73, 75, 80, 81, 87, 90, 95, 104, 115-117, 120, 154-158, 208, 225, 238
 lessivage du, 65, 69, 87
- passion, 137, 138, 142, 144, 153, 217, 219
- patrimoine, 33, 36, 37, 41
- Paz, Octavio, 205
- Pénélope, 69, 100
- perception, 5, 6, 12, 131, 143, 147, 174, 192, 200
 sensorielle, 5, 10, 11, 161, 164
- performance, 37-39, 42, 45-47, 51, 95, 119, 127, 133-134, 145, 146, 148
- Perniola, Mario, 207, 208, 220, 222-227, 229, 233, 237
Del sentir, 220
Énigmes, 222, 227
- Pessoa, Fernando, 227
- phénoménologique, 147, 162, 168, 179, 180, 182, 183, 185, 186, 191, 193
- philosophie, 5, 6, 129, 143, 152, 165, 190, 192, 210, 217, 222
 contemporaine, 165
 analytique, 132, 165
 philosophie de l'art, 12, 165
- Piano, Renzo, 79
- plaisir, 5, 10, 126, 129, 130, 131, 154
- Platon, 4, 104, 143, 190, 192, 217
Cratyle, 104
- politique, 8, 174, 194, 211-213, 224, 225
- position fixiste, 66, 87
- posthistoire, 65
- postindustriel, 205, 208, 209, 211, 221, 224, 233
- postmoderne, 32, 57, 81, 205, 209, 236
- postmodernisme, 156, 209, 221
- postmodernité, 14, 80, 116
- poubelle, 98, 121
- pragmatisme, 10, 128, 141, 152, 155
- Pranchère, Jean-Yves, 24
- Prassuelo, Franco, et Marengo, Mafalda, 220
- pratique, 31, 132, 151, 155, 158, 159, 219, 226
 artistique, 132, 235
 corporelle, 158, 159
 du détournement, 225, 228
 du recyclage, 56, 221, 223, 224, 238
 sociale, 54, 176
- présence, 97-100, 104-106, 108, 111, 112, 135, 227
 sur scène, 98, 99, 101, 102, 108
- présent, 80, 81, 90, 115-117, 222
- production, 125, 181, 211, 214, 231, 232
 industrielle, 229, 233, 235, 239
 culturelle, 1, 3, 16, 53, 54, 63, 151, 155, 208,
 cycle de, 221, 223
- progrès, 21, 34, 57
- propriété, 234, 235
- Proust, Françoise, 75, 77
- P.S. 1. Contemporary Art Center, (New York), 24
- psychanalyse, 15, 96, 113-115, 126, 143, 196, 201
- psychologie, 7, 137, 200
- psychologie, 7, 237
- public, 34, 40, 101, 127, 152, 157, 212, 214, 235

Q

Qin Shi Huangdi, 26

R

Rabelais, François, 69, 70, 77

Racine, Jean, 119

Rama, Angel, 55, 58, 61

Ramirez Erre, Marcos, 40, 59

Cheval de Troie à deux têtes, 40,
41, 43, 59

Rancière, Jacques, 70, 90, 114, 121,
224, 228

La nuit des prolétaires, 70

La parole muette, 224, 228

Le Partage du sensible, 228

L'inconscient esthétique, 121

ready-made, 98, 102-104, 106, 108,
113, 117, 132, 162, 189-190,
192-193, 195-197, 202-205

réappropriation, 14, 95, 116, 156-157,
182

rebuts, 205, 206

reconnaissance, 153, 159, 218

reconstitution, 126, 157

reconversion, 13, 34, 53-54
culturelle, 53-54, 56

recréation, 13, 117, 157, 158

récupération, 120, 145, 221, 225, 227,
228

réurrence, 154-157

recyclage, 2, 3, 12, 15, 18-21, 23, 24,
29, 30, 33-35, 37, 41-43, 47, 50,
53-60, 63-65, 80, 82, 88, 90, 91,
95, 96, 98, 112, 113, 116, 126,
141, 146, 157, 161, 162, 177,
186, 200, 207, 208, 219, 221-
223, 225, 227, 237, 238
amnésique, 81, 82
citationnel, 65
culturel, 19, 21-23, 55-57, 82,
93, 141, 145-146, 151, 154-155,
177, 207-209, 219, 221-224,
227, 238

recycler, 3, 36, 43, 57, 82, 225

reenactment, 126, 157-158

réévaluation, 222, 224

réification, 208, 215, 221-222, 224-
226

réitérer, 208, 233, 234

remake, 13, 126, 158, 159

Rembrandt, Van Rijn, 195

remediation, 23-24, 27

répétition, 21, 96, 99, 103, 104, 108,
113, 117, 126, 147, 151, 154-
160, 197, 234

compulsive, 112, 113, 117

représentation, 10, 11, 55, 100, 101,
103-106, 108, 111, 118, 120,
126, 129, 132, 143, 146, 151-
154, 157, 223, 224

culturelle, 12, 155

reprise, 20, 21, 117,

reproduction, 57, 104, 156, 158, 238
mécanique, 16, 17, 56

réseaux informatique, 40, 236

résistance, 29, 45, 96, 113, 208, 210,
226

retour, 74, 75, 103-106, 112, 115, 116

réutilisation, 20, 53, 56, 155, 156

revenant, 72, 104

Richard, I.A., 171, 178

Richter, Gerhard, 72

Riedweg, Walter, 38

Riegl, Alois, 26

Rifkin, Jeremy, 220

Ritter, Joachim, 9, 25

*Dictionnaire historique des
concepts philosophiques*, 9, 25

rituel, 39, 131, 176

Robin, Régine, 63-64, 76, 79-82, 84,
87, 89-93, 96

*Berlin Chantiers, essai sur les
passés fragiles*, 76, 80, 92-93

Rochlitz, Rainer, 25

Rome, 40

Rosolato, Guy, 146, 147, 149

Rotari, Pietro, 189

Roth, Dieter, 20

Rothko, Mark, 164

Rousseau, Jean-Jacques, 21

ruine, 72, 82, 88, 145

Russell, Bertrand, 169

S

Sade, D.A.F. Marquis de, 72, 234,
235, 239

La philosophie dans le boudoir, 234,
239

- sampling*, 13, 20, 155
 San Diego, 33
 savoir, 179-182, 214, 224
 Scarpetta, Guy, 27, 111-113, , 115-123,
Kantor au présent : une longue conversation, 111, 114, 116, 121
L'impureté, 27
 scène, 51, 52, 74, 90, 92, 96-98, 103, 104, 106, 107, 112, 114, 117, 119, 122, 127, 130, 134-136, 146, 153, 154, 157-159, 208, 224
 Schaeffer, Jean-Marie. 8, 25
Adieu à l'esthétique, 8, 25
 Schaper, Eva, 205
 Schiller, Friedrich, 236, 240
 Schneider, Manfred, 21-23
 Schor, J.B., 239
 Schröder, Gerhard, 66, 68
 Schulz, Bruno, 119
 Schwarz (galerie d'art), 190
 Schwitters, Kurt, 20, 104
 Scott, Ridley, 27
Blade Runner, 18
 Seel, Martin, 179, 182, 187
 sensation, 137, 147, 184, 194, 198, 201
 sensible, 136, 156, 184, 207, 208, 224, 233, 235
 sentiment, 136, 137, 165, 171, 175, 176, 183, 184, 193-195, 197-199, 201, 203, 207, 215
 Shakespeare, 63, 120, 141, 143, 145, 146
La Tempête, 141, 142
 Shields, Rob, 46, 52
 Shiva Nataraja, 204
 Shusterman, Richard. 8, 25, 125-127, 141-145, 148, 151-160, 171, 179
La fin de l'expérience esthétique, 8, 25
L'art à l'état vif, 139, 154
Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art, 160
Pragmatist Aesthetics, Living Beauty, Rethinking Art, 139
 signification, 151-154, 156, 208
 simulacre, 146, 156, 158
 simulation, 126, 157, 158
 site, 29, 46, 47, 79, 88, 126, 135, 154
 situation, 74, 100, 104, 134, 151, 222, 223, 233, 234
 Snow, Cecil Percy, 92, 93
 sociologie, 7, 201
 Socrate, 191
 Sophocle, 88, 91
 Souriau, Étienne, 25
 souvenir, 102, 103, 105
 spectacle, 4, 83, 99, 100, 101, 102, 105, 107, 108, 111, 120, 122, 237, 239
 spectateur, 97, 99, 100-102, 120, 142, 153, 155, 157, 158, 160, 162, 195, 199, 203
 spectre, 87, 88, 91
 Spinoza, Baruch, 218
 Staline, Josef, 88, 107
 Stellarc, 148
 Stern, Jonasz, 107
 Stoss, Veitt, 105, 106
 Mejerhold, 107
 sublimation, 146, 147
 sujet, 195, 198, 208, 222, 226, 233, 235, 236
 Syberberg, Hans Jürgen, 64, 69, 87, 88, 93
La société sans joie, 69, 93
Hitler. Un film d'Allemagne, 87
 symbole, 56, 82, 83, 104, 130, 131, 147, 200
 syncrétisme, 35, 54
 Szelényi, Ivàn, 210, 220
voir aussi Konrád, György
- T**
 Tanenbaum (collection), 204
 technologie, 16, 156, 158
 nouvelle, 12, 19, 20, 30
 temporalité, 70, 72, 73, 76, 90, 91, 106, 154, 208, 222, 225, 233, 238
 hétérogène, 69, 70, 73, 74, 76
 temps, 69, 70, 74, 83, 91, 102, 103, 119, 222-225, 227, 228, 237, 238
 Terray, Emmanuel, 72, 76

théâtralisation, 144, 145
 théâtre, 96, 127, 134, 135, 153, 154, 157
 Todorov, Tzvetan, 84
 Toulouse, 99
 Tourmier, Michel, 14, 23
Les Météores, 14, 15, 26
 trace, 79, 80, 116, 117
 tradition, 33, 53-56, 80, 92, 95, 131, 132, 151, 152, 164, 165, 186, 194, 218, 237
 tragédie, 129, 144
 transculturation, 54, 55
 Transfert, 2, 6, 7, 216
 transformation, 2, 132
 transmission, 54, 90, 96, 111, 117-119
 traumatique, 89, 126, 147, 148, 218, 231
 traumatophilie, 147, 148
 travail, 209, 212, 213, 215, 217, 232, 235
 immatériel, 231, 235, 236, 237
 intellectuel, 208, 209

U

Ulysse, 69, 104-106
 universalité, 200-204
 universitaire, 210-212, 214
 usage, 234, 235
 usufruit, 208, 235

V

Valéry, Paul, 93
 valeur, 3, 13, 15, 29, 132, 152, 170, 172, 180, 207-209, 215-217, 219, 221, 225, 227, 233, 237, 238
 culturelle, 171, 207-209, 217, 219, 226
 d'échange, 202, 215
 économique, 55, 213, 214, 219
 esthétique, 127, 207, 208
 marchande, 55, 207, 208, 224

valorisation, 37, 207, 208, 216, 217, 221, 237, 238
Variations Goldberg, 161
 Vatin, François, 239
 Vico, Giambattista, 21
 video, 38, 44, 57
 Vignal, Philippe de, 120
 Villiers de l'Isle-Adam, 114
 Virilio, Paul, 45
 virtuel, 142, 145-148
 effet virtuel, 162, 168, 183, 200, 201
 vitesse, 29, 153
 voix, 71, 79, 103, 106, 108, 144

W

Wagner, Monika, 27
 Wagner, Richard, 127
 Warburg, Aby, 71
 Warhol, Andy, 27
 Weitz, Morris, 128, 138, 168
 « The Role of Theory in Aesthetics », 138
 Welsch, Wolfgang, 8, 25-26
Undoing Aesthetics, 8, 25
 Wenders, Wim, 80
 Wielopole, 101, 103
 Witkiewicz, Stanislaw, Ignacy, 119, 123
 Wittgenstein, Ludwig, 172
 Wordsworth, William, 187
 World Trade Center, (New York) 236
 Wyspianski, Stanislaw, 104
Le retour d'Ulysse, 104, 105, 115

Y

Young, Richard, 30
 Yeats, William Butler, 152, 159

Z

Zimmerman, Robert, 25