

Robinsonnades

Publié

« La tentation critique. Les nouvelles robinsonnades de l'artiste. »

in Jean-Jacques Courtine & Georges Leroux (dir.), *Sédiments 1992, publication transatlantique*. « La responsabilité critique », Hurtubise HMH, 1993, p. 229-257.

Robinsonnades de l'artiste

« Ce monde visible est ce qu'il est, et notre action sur lui ne pourra faire qu'il soit absolument autre. On songe donc avec nostalgie à un univers où l'homme, au lieu d'agir aussi furieusement sur l'apparence visible, se serait employé à s'en défaire, non seulement à refuser toute action sur elle, mais à se dénuder assez pour découvrir ce lieu secret, en nous-mêmes, à partir de quoi eut été possible une aventure humaine toute différente. Plus précisément morale sans doute. »

Jean Genet,

*L'Atelier d'Alberto Giacometti*¹

« Wondering whether Giacometti's painful authenticity is culturally possible anymore. »

Robert Hughes²

Questionner la valeur de l'art

Notre conscience est saturée des reflets multiples et persistants des séductions dont nous sommes l'objet. Nos images ne sont que la reprise des séductions d'autrui dans une conscience qui se défie d'elle-même. Nous ne pouvons nous défaire d'un éblouissement provoqué en nous par les efforts persistant d'une élite politico-culturelle qui veut faire la preuve de sa propriété morale. Cette conscience ne croit plus jamais être sincère, elle s'est trop observée elle-même, elle a trop analysé chez les autres l'infléchissement du jugement. Nous soupçonnons notre bonne conscience, nous payons le prix d'une hyperconscience : nous sommes des Œdipes aveugles. Autant renoncer à la vue, se défaire du visible

« Que vaut l'art actuel? » — cette question s'adresse au milieu de l'art, pour peu que nous prendrions soin de décrire la fabrication des vedettes, les facéties mondaines, l'économie du prestige — en n'omettant pas de parler du pouvoir de l'indifférence dans les petits milieux. Avons nous besoin d'une nouvelle analyse brillante de la scène artistique, lorsque tout le monde sait qu'une comédie est une comédie, lorsque nous savons que la signification de l'art n'est tout au plus qu'un pli comme vérité dans le voile de la mystification? Quelle utilité il y a-t-il à poser la question de l'art? Remettre

en question l'authenticité de nos (rares) émotions esthétiques ? Décourager les tentatives isolées et marginales de faire l'expérience de la création? Mettre en doute la situation actuelle de l'art, situation difficile et précaire? A quoi bon analyser une telle scène, en démonter le mécanisme d'illusion puisque cela ne révèle tout au plus que notre présupposé moral. Nous nous croyons justifiés de mettre en pièce ce qui est mystification, parce que l'analyse se croit châtement : morcellement de ce qui est abject.

Poser la question de l'art, interroger la culture. N'est-ce pas encore l'attitude de ceux qui croient se protéger en morcelant, de ceux qui ne peuvent voir le mensonge en face et lui préfèrent une multitude de petits rouages mensongers? Peut-on dire à quel point nous avons développé notre capacité de vivre avec le mensonge dès lors que nous devons faire notre vie dans le milieu de l'art? C'est un glissement insensible, lorsque d'instant en instant nous cherchons à éviter la plus légère amertume : « Dire la vérité est souvent à peine plus désagréable que de mentir [...] Pourtant, même alors je suis enclin à choisir le mensonge³. »

Alors, périodiquement, nous posons de grandes questions (sur l'art, l'humanité, etc.) pour nous refaire la moralité que nous avons perdu dans les petites interrogations quotidiennes. Nous posons la question de l'art pour supporter le compromis, pour disperser devant soi et mettre à distance une culture dont le tissu est fait de nos expériences, de nos pensées et nos émotions les plus intimes. Ce qui fait proprement question c'est la forme de cette culture, et par conséquent la forme de notre vie. Est-ce rejoindre ces interrogations que de poser la question de l'art ? Paradoxalement, il semble que la portée du questionnement sera plus large d'autant que la question elle-même sera moins emphatique.

Le caractère emphatique de la question « Que vaut l'art ? » rejoint en fait le rôle social de l'art, dans son rôle d'intégration (et de récupération) des manifestations de la vie spontanée, des désirs de changement, des vitalités irrépressibles. C'est que la création artistique est tout à la fois un scénario de transgression (qui canalise toute les subversions) et une production d'images dans lesquelles la société veut se reconnaître (sans donner l'image de la société elle-même, ces images sont ce par quoi une société se représente). Ce qui a conduit au constat (formulé entre autres par Beckett et Duchamp) d'une impossibilité de la création.

Il semble que les artistes cherchent à concilier les deux, avec un art qui se produit à l'écart de la société et de ses représentations (comme sur une île déserte), un art qui retient néanmoins son pouvoir de subvertir la société. Une **robinsonnade** dont il faut toujours craindre les effets de retour. Cependant, le caractère « élitaire » de ces manifestations artistiques **sur la marge** ne saura être ignoré, quand les privilèges de ceux qui font l'épreuve de la richesse de l'expérience humaine (la création comme « liberté d'être »), contrastent avec le déni de la valeur de l'existence du plus grand nombre, avec le déni de leur courage pour mener cette existence.

Notre culture se met en abyme dans un spectacle-de-l'art. Lorsque je déplace la fiction, je parviens à me « défictionnaliser » et m'assurer que je repose, quant à moi,

sur le sol du réel. Alors c'est l'existence sans l'éclat de l'art qui devient irréalité tandis que l'art n'est plus qu'images d'une surenchère, inflation de toutes les valeurs dans un monde soumis à toutes les influences. Comme s'il suffisait de poser la question de l'art pour creuser un écart, maintenir une distance entre soi-même et ce monde. — Ceci lorsque les idées que l'on pourra évoquer au contact des œuvres sont justement celles qui ont été par avance « écrites » dans ces œuvres. Lorsque ces œuvres ne font qu'évoquer des valeurs, des grandes idées — lorsqu'elles ne sont que du vide rempli avec la plénitude passagère d'une idée qui connaît une bonne fortune auprès du public.

Une autre façon de poser la question de l'art c'est de définir pour soi et pour autrui, au devant de l'œuvre, ce qu'on attend de celle-ci. Quitte à être ensuite comblé au-delà de toute attente, surpris que certaines parties de nous-mêmes puissent être « touchées ». Serait-ce indécent d'admettre que l'on a une telle attente, fixée dans notre horizon culturel, quand il y a tant de gens qui ont tout simplement besoin d'être nourris et soignés? Une partie du problème tient au langage dont nous disposons pour parler de la demande éthique. Car il est difficile, dans un propos sur l'art, d'évoquer des valeurs morales et spirituelles, sans disqualifier l'entreprise artistique. Cependant, l'art doit nous mettre en contact avec des valeurs absolues, avec un monde qui s'accorde avec notre nature humaine (deux postulats pré-kantiens), lorsque ces absolus ne sont pas l'aboutissement de discours, ne sont pas les leurre d'une idéologie, — lorsque ces absolus sont révélés dans de brefs moments d'enchantement ou dans l'instant de l'horreur sacrée. Alors l'expérience esthétique, rendue possible par une vitalité profonde du spectateur, a pour effet d'en révéler la nature fondamentale. L'œil illuminé, qui donne toute leur vitalité aux formes et couleurs, conduit à l'expérience éthique du regard bienheureux sur le monde⁴.

L'art répond aux pseudo-questions que s'empressent de lui fournir, au fur et à mesure, ses auteurs : c'est par ce questionnement qu'il s'adresse au public, aux historiens et aux conservateurs du futur. Nous identifions la portée de ce questionnement et sa plus ou moins grande valeur : l'art le plus grand remettrait toutes choses en question — et se mettrait lui-même en question par la même occasion. Cet art questionnerait le quotidien, les objets usuels, les gestes simples : le banal est déjà transfiguré dès lors qu'il « fait question » — ou plutôt lorsqu'il est reconsidéré à partir de certains états limites, à partir de ces mêmes expériences de vie que l'on dit nécessaires à la compréhension de l'art. On est tenté de retrouver dans l'art le lien entre la conscience attiédie, anesthésiée par son ennui, et la vie inspirée, passionnée, illuminée. Ce qui justifierait, semble-t-il, le recours aux lieux communs : l'art c'est échapper à la **banalité** de la vie, c'est trouver une expression de **liberté**, en omettant à chaque fois de redéfinir ces termes dans un contexte esthétique et éthique.

Dans un premier temps, je voudrais mettre en évidence l'actualité de cette idée d'une **fin de la valeur de l'art** (déjà anticipée et annoncée chez Hegel) en la situant par rapport aux discours actuels sur la fin (de la nature, des arts, des idéologies, des grands récits, des représentations d'un monde meilleur, etc.). Afin d'évaluer, dans un deuxième temps, à partir de cette situation paradoxale de saturation médiatique et de

vide ontologique, comment apparaît la tendance, chez les artistes, à se retrancher dans une figure de sur-individualisation, que je décris comme **robinsonnade**.

En effet, le discours sur la saturation de notre monde par les images, sur la surdétermination du sujet par son histoire, sa culture, ses pulsions — tout cela tient déjà de la robinsonnade, puisque ce discours n'a de sens que de renvoyer à un degré zéro des images où le sujet saura héroïquement se redélimiter et construire un monde à partir de son imagination. Le discours de la fin donne son relief à ce beau commencement où l'individu surgit sans rien devoir à la mise en place historique des formes de l'individualité, où de surcroît l'artiste affirme sa créativité sans reconnaître l'art comme un présupposé.

Cette tendance rejoint les diverses tentatives de combler le vide ouvert par la fin des rêves idéologiques de la modernité, lorsque certains critiques proposent de remplacer les utopies du changement par une culture de la valeur thérapeutique et transformante de l'art comme retour vers un ressourcement primitif, vers un degré zéro. Nous avons pu constater un regain d'intérêt pour les questions esthétiques depuis le désengagement politique récent. L'art postmoderne serait effectivement un art ayant le contenu thérapeutique et la forme rituelle dont nous avons besoin, sauf que le discours de la critique échoue dans sa tentative de mettre cet art à portée du public -- dès lors que ce discours reste lui-même hermétique. Comme si ce discours n'était pas parvenu à se dégager des thèmes antérieurs (décomposition de tout en éléments structuraux, clivage qui doit faire apparaître des déterminants idéologiques, etc.) et n'était pas non plus parvenu à embrasser les valeurs de communauté et de communication. Comme si ce discours restait envoûté par des sirènes idéologiques, par la nostalgie d'une hypercodification de tous les aspects de la vie sociale. Aussi le discours critique resterait à mi-chemin, abandonnant l'artiste dans son avancée vers le ressourcement. Au pire, ce discours stériliserait le pouvoir créateur des artistes lorsque ceux-ci ont perdu de vue le pouvoir de ressourcement qui peut surgir de leur propre art. Alors ces artistes resteraient bloqués dans la haine des institutions que les discours antérieurs ont si bien su déconstruire. Ils sont habités par une pensée de la destruction qui les empêche de trouver dans la défondamentalisation une richesse de commencement.

L'océan médiatique et le discours des fins

Il y a aujourd'hui une préoccupation de la fin (de la nature, de l'histoire, de l'art, de la philosophie, etc.) qui se traduit dans des descriptions en direct du déclin, une préoccupation philosophique du néant ou encore une remise en question de l'art. Les médias qui dénoncent la décadence font partie de la décadence et pourtant nous donnent l'illusion de pouvoir prendre un recul par rapport à la situation pour mieux en juger. Il s'agit d'une "vendredisation" du public qui croit enfin se voir par les yeux du survivant, qui croit échapper à la barbarie des hommes qui s'entre-dévorent et trouver la paix en (contemplant) rejoignant la solitude de ses héros-Robinsons culturels. En fait, la seule préoccupation de la fin qui soit sérieuse est celle qui conduit à la question : qu'est-ce que la fin? En soupçonnant que cette négation n'est pas vide.

À partir du postulat qu'il n'y a pas de négation dans l'inconscient⁵, il a semblé qu'il suffisait de faire **une place** à cette négation pour s'assurer de ne plus être dans l'inconscience, pour devenir supra-conscients. Comme s'il suffisait de **désigner** de quel côté se situe le non-savoir, comme s'il suffisait de faire état de notre méconnaissance pour accéder à un plus de connaissance. C'est ainsi que les média entreprennent de **désigner** un néant par des images de la fin, c'est ainsi que nous croyons par ce retrait échapper à la décadence. Ce néant qui n'est d'abord qu'un point de fuite dans notre paysage intellectuel (point de fuite qui peut néanmoins organiser toute la perspective), ce néant que l'on cherche ainsi à représenter, ne serait-il pas un pseudo-néant par lequel on se donne l'illusion de prendre véritablement conscience de ce qui se passe ? Ou bien encore ce néant est-il autre chose : le vide que ressent l'individu en société, coupé de lui-même, privé de liens communautaires ? Pour notre part, ce néant n'est qu'une certaine idée — tout à fait insupportable — de la solitude. Une solitude que nous subissons dans une société inauthentique mais qui, paradoxalement, peut devenir un objet d'expérience, qui devient une forme d'héroïsme dès lors que la solitude ne serait plus l'effet de notre aliénation mais le prix de notre authenticité. Quand c'est par cette sortie de la société que l'artiste gagne la sincérité comme bénéfice de la solitude. Afin que le spectateur puisse par après déclarer aux artistes, selon les **Images à Crusoé** de Saint-John Perse, avoir été « nourri du sel de votre solitude »⁶.

L'artiste ne cherche pas uniquement sa propre rédemption : il veut donner à ses contemporains l'image d'une vie éthique, il veut leur prouver qu'il est possible de redevenir authentique et les convaincre qu'il est nécessaire d'être sincère. La « sortie » de l'artiste devient le moment fondateur et mystificateur de la sincérité. Cette sortie permet à la société de s'approprier par la suite cette sincérité (qu'elle a en quelque sorte générée), lui permet de se réclamer d'une sincérité attestée comme telle parce qu'elle vient du dehors. C'est ensuite la société qui fait la démonstration de son authenticité en admettant les exclus dans son espace culturel.

L'artiste moderne a bien voulu voir dans son impact sur la société une confirmation de son authenticité : plus l'impact de l'œuvre est grand plus l'artiste serait héroïque et vrai. La violence de son propos répercute la force de la vérité. Aujourd'hui cette vérité du modernisme s'est étiolée, le pessimisme postmoderne nous a conduit à douter de l'impact de la sincérité sur l'ordre des choses⁷ : l'authenticité — qu'est-ce que ça change ? Toute expérience n'est plus qu'un effet de la production culturelle et saurait être subjectivement validée. Cependant, un certain nombre de productions artistiques (parmi lesquelles le néo-conceptualisme) multiplient les énoncés sur le système de la production culturelle en adoptant un point de vue critique, ou plus précisément analytique : tandis que l'on décrit ce qui se passe dans la *camera obscura*, on se croit à l'abri des distorsions, subversions et autres Malins Génies. Ironiquement, ces productions ont massivement recours aux média — alors que ces derniers, en multipliant les images de la fin (du communisme, du siècle, du millénaire, de l'histoire, de la nature, de la philosophie, etc.), agissent comme s'ils voulaient nous faire accéder — en passant par un moment d'angoisse — à une conscience plus vaste de notre condition planétaire, à une supra-conscience du caractère complexe et rationalisé d'une

société construite sur le modèle médiatique. Lorsque la société est devenue en elle-même un ensemble de conditions institutionnelles de vérité.

Il y a d'autres figures de la production de l'authenticité. Ces figures reposent sur le postulat de la réussite la plus parfaite de la distribution (de messages, et originellement de marchandises) dans son déploiement illimité. Bien sûr, au pouvoir de diffusion illimité doit correspondre une universalité de la réceptivité. On croit que les médias comme distribution d'information et d'images — produisent en tous lieux le langage commun dans lequel seront reçus ces messages. Sans affirmer spécifiquement que nos valeurs culturelles sont persuasives à ce point qu'il suffit de les acheminer pour les imposer; sans affirmer non plus que les individus en tous lieux réorganisent leur sensibilité autour des objets que nous leur proposons afin de les goûter, les apprécier, les consommer — nous prétendons néanmoins que diffuser un message c'est produire un nouveau langage là où il sera reçu. Ce qui serait le véritable sens de l'**expansion médiatique** : les images contribuent à former une réceptivité et une adéquation parfaite entre cette réceptivité et ses objets — adéquation que nous tenons pour authenticité. Les médias contribuent à la vendredisation du public, tel un Robinson qui ne tolère un Vendredi que quasi-décapité⁸.

C'est ainsi qu'il suffit, dans une société dominée par les médias, de dénoncer l'inauthentique pour être authentique. La réflexion sur le néant ne s'amorce que dans la perspective d'un gain de « conscience médiatique ». La fiction du néant entretient le mythe de la créativité de l'espèce humaine, d'une technologie moderne qui serait créatrice d'énergies et de réalités. Et de toutes ces technologies, la plus créatrice de réalité serait par excellence le télévisuel, lorsque le monde d'images et d'idées créé par les médias se transforme jour après jour en monde réel. Quand la télévision serait le sursaut robotique de l'humanité devant le néant du monde!

La société médiatique offre le spectacle du génie social qui résiste au néant et construit un monde qui sera « le meilleur endroit pour vivre ». Ce qui est problématique c'est la nature de cette aspiration au monde meilleur dans sa forme individuelle. Ainsi, lorsque la création artistique offre le spectacle du pouvoir exoplasmique d'une société de se donner forme⁹, il s'agit de mettre en évidence le pouvoir de l'artiste de se façonner une existence. Au plus souvent, la création devient le moyen par lequel le désir le plus vif de liberté est transposé dans une image inerte de la liberté, c'est-à-dire dans une de ces images qui cautionnent la société comme espace de liberté, comme lieu idéal de la réalisation de soi. Le scénario « faire-de-l'art » a pour effet d'engouffrer tous les désirs de changements, de canaliser dans ses modes d'expression toutes les colères, les amertumes, les paniques, les désenchantements — tous les désarrois qui viennent se confondre avec l'expérience profonde de la vie. Parfois cependant ce désir n'est pas transposé dans des images *ready made*, parfois ce désir échoue sur une île iconoclaste.

En effet, la création artistique offre également le spectacle d'un autre pouvoir (eso)plasmique : la créativité humaine qui a donné sa forme à l'objet d'art et qui se laisse percevoir en celui-ci, cette créativité se donne comme la perception d'une autre immédiateté, celle du rapport à soi. Ceci lorsque la fétichisation de l'objet

s'accompagne de l'illusion que nous avons été créé par nous-mêmes, et pour nous-mêmes — tout comme l'objet semble s'adresser directement à nous, semble créé pour nous : selon la formule de Kuspit, « its creativity is one's own self-creation¹⁰. » Le désir a trouvé sa résonance la plus primitive comme *autopoïésis*, désir insulaire de qui se crée dans le monde qu'il a construit.

Si l'image de Crusoé permet de recentrer toutes les expériences de naufrages, de déperditions et d'abandons (et non pas de cynisme), — il devient un moyen de nier qu'il peut y avoir des déperditions plus insidieuses encore : qu'il y aurait une solitude qui ne se nomme pas solitude. Les haillons, le cri et la brutalité désespérée de Crusoé deviennent la façade de l'authenticité. Ainsi l'attrait du primitif sera déterminant dès l'origine du modernisme en art — à cette époque les fétiches ethnographiques ont été évalués comme « œuvres »; ainsi, avec les installations contemporaines, il faut considérer les œuvres comme les fétiches de notre ethnocentrisme. Le mimétisme du rituel offre un simulacre de vérité dont — il faut le dire — nous nous accommodons fort bien. Car tout ce qui a été mis en jeu comme marge, écart, intraductibilité, irréprésentable, etc. est absorbé dans la figure culturelle de l'artiste, le seul survivant de l'effondrement des signes.

Cela fait déjà un certain temps que nous avons cessé de nous composer une image du paradis (et de nous donner un modèle de la jouissance esthétique) au contact de la nature. L'esthétique se précise comme forme toujours réinventée de la jouissance individuelle dans un monde néantisé. Les spectateurs télévisuels ont maintenant une multitude de paradis fictifs en voie de se réaliser à tout instant dans la succession rapide des images, lorsque la beauté n'est plus qu'une icône de phosphore magnétisé ou de papier glacé, ou plutôt une multitude d'icônes que l'on peut intercaler dans la fuite du temps. Les média nous ont fait perdre l'habitude des images floues, de ces images sans contours (ce que Hegel appelle l'imprécision des représentations internes, d'autant moins précises qu'elles présentent une grande proximité avec l'expérience du divin) auxquelles les artistes parviennent à donner forme sans leur donner le statut de symbole, — images floues qui ont cependant le mérite de mettre en évidence les représentations dominantes de notre culture. Les média nous font perdre l'habitude du caractère insaisissable des interrogations philosophiques comme tentatives de dire des choses qui passent par une réflexion sur les limites du dire, comme volonté d'interroger le néant pour contrebalancer une propension à considérer toute chose dans une opposition déjà tracée entre ce qui est et ce qui n'est pas.

II — La tyrannie de l'ordinaire

C'est qu'avec les média, la culture de masse et la pratique la plus courante du langage ont bientôt raison de la philosophie (mais aussi des arts, de la poésie, de la réflexion esthétique) lorsqu'elles soumettent celle-ci à une exigence de communication qui épuise cet insaisissable qui en fait toute la richesse : « dans toute connaissance philosophique, ce n'est pas ce que celle-ci dit *expressis verbis* qui doit être décisif mais l'inexprimé qu'elle met sous les yeux en l'exprimant¹¹ ». En se cantonnant dans

l'univers de signification de l'usage ordinaire, la philosophie a adopté le comportement suicidaire de la littérature et des arts qui se sont détournés de la signification.¹² Ce qui évacue les tentatives philosophiques de mettre à jour ce qu'il en serait du néant¹³ à partir de l'insignifiance qui nous travaille, à partir du trouble de penser. Ce qui évacue aussi les tentatives artistiques de ritualisation de l'existence, qui sont également complètement « absorbées et digérées » par la culture de masse.

Les média ont absorbé les arts¹⁴, la pensée philosophique, etc., – tout ce qui n'a pas été absorbé est mort. Pour les téléspectateurs, l'art, la philosophie¹⁵, mais aussi la nature sont morts. Jour après jour, leur fin est précipitée par la fascination médiatique, ses contours précis, son « refresh » agréable, son rythme soutenu. Le téléspectateur veut rester chez lui, la télévision étant devenue le seul alibi pour ne pas être déclaré coupable de vandaliser la planète ou de terroriser nos semblables. Et lorsqu'il consent à se donner un aperçu de la réalité, il voit une nature souillée, il voit la philosophie comme bavardage révolu, il voit l'art comme exhibitionnisme d'une élite, il voit l'histoire comme les soubresauts des sociétés attardées. Le téléspectateur n'a pas d'objection à participer à un excès d'images puisqu'il semble qu'on ne parle d'excès médiatique (media overload) que par analogie avec l'excès technologique qui pervertit notre société. Comme si on ne pouvait jamais avoir assez d'images, dans un monde d'images qui ne cesse de déborder, qui se répand en tout lieu et - semble-t-il - ne saurait rien étouffer (media clutter). Il semble que ce monde d'images n'est qu'une création ininterrompue, qui ne transforme et ne dégrade rien — alors que même dans une production d'images on ne fait que dégrader et transformer). Il semble que les média ne sauraient aller trop loin : les téléspectateurs ne se demandent pas pourquoi n'apparaissent pas dans les média la hantise d'aller trop loin, la peur de la perte de contrôle, de l'*hubris* de l'humanité créatrice de réalités? Les téléspectateurs ne se demandent pas, à la façon de Leibniz encore une fois, « Pourquoi il y a-t-il plutôt la télévision que le néant?¹⁶ »

Notre pouvoir de création n'a jamais paru si grand (curieusement, c'est notre pouvoir de destruction — de créer le néant, de détruire la planète — qui en donne la mesure), nous apercevons à l'autre extrémité du spectre ce que le mythe de création devait occulter : le néant est en nous, nous sommes (comme la nature) un chaos à l'oeuvre. L'art et aussi la philosophie sont usage du désordre, le néant est inscrit dans le processus de création des biens sociaux et dans la production des jouissances individuelles. Le débordement des images c'est l'absorption du réel et le monde des images qui semble d'abord créé de rien, qui s'étale en tout lieu sans toucher à rien, apparaît bientôt comme un vide où tout s'engouffre, une implosion où tout réapparaît comme image. Maintenant que les média peuvent à leur tour créer des mythes — et par le fait même nier le réel, le néantiser — alors c'est la contrepossibilité au rien qui est devenue le pouvoir du négatif. L'artiste se perçoit comme un Robinson qui peut créer son propre mythe au milieu du désert (ou de l'océan) de la saturation médiatique. Il ne devient Robinson qu'à devenir une image, lorsque celle-ci ne renvoie mythiquement qu'à une seule réalité. Il ne devient un Robinson qu'à devenir un Nom propre, nom arrimé à sa réalité insulaire contre le pullulement des choses communes.

Les images de la fin semblent renforcer l'apathie du téléspectateur qui, depuis le sursaut énergétique des années soixante, n'a plus espoir de changer les choses. Comme s'il ne trouvera plus rien en lui-même, et rien non plus dehors : il ne vaut plus la peine d'aimer la nature¹⁷, il ne vaut pas non plus la peine de chercher à se donner une raison d'être, de défendre de grands idéaux, de poursuivre de grands desseins. Dès lors que nous avons quitté l'ère de l'expérimentation en art, l'expression de soi apparaît n'avoir toujours été qu'un leurre, l'authenticité est irrémédiablement perdue¹⁸ — ce n'est pas seulement que le Je de la réalisation personnelle est devenu dérisoire, il ne vaut plus la peine d'appeler les choses par leur nom.

Il semble ainsi que le langage des valeurs abstraites, avec son cortège de noms propres, aurait perdu son sens. Les conflits provoquent souvent une corruption de la langue, — lorsque tout le monde s'approprie les grands mots (comme Liberté, Nation, Droit, etc.) y compris les notions philosophiques. Ici, les mots ne sont pas déchirés en tous sens, ils sont vidés de sens. Et lorsque les mots ne valent plus rien, les images n'en valent pas davantage. Mais c'est le miracle médiatique d'une société où les images continuent à se substituer aux mots, lorsque la fin de l'idéalisme aura été provoquée par une société consumériste qui se totalise dans le spectacle. Le monde démocratique occidental qui aura permis l'avènement massif des média, a par ailleurs créé le monde d'image qui aura absorbé ses idéaux. Les images se substituent à toutes choses comme s'il n'y avait que ça qui en vaille la peine : que la représentation continue. Et quand il n'y a plus rien que le spectacle, que peut le spectacle présenter sinon qu'un spectacle de la fin?

En fait les média ne montrent la fin que dans une présentation du futur télé-orientante : ils prophétisent ce que l'opinion pensera. Les média disent le présent en prédisant le futur : les images de la fin sont des images de ce qui est maintenant. Voilà l'extraordinaire paradoxe auquel conduit un monde déréalisé par l'image : il nous représente le néant — fin de la nature avec les éco-catastrophes, fin de l'idéalisme, fin des recherches d'identité ethnique et nationaliste¹⁹, fin du rêve et de l'empire américain²⁰, fin de la libre disposition de son corps²¹, fin de la foi, fin du capital avec les effondrements boursiers, fin du consensus historique²², etc. — sans rien représenter. Pourtant la société s'emploie à la gestion d'une représentation vide, est devenu elle-même un musée²³ comme théâtre des fictions philosophiques.

L'occasion du néant

D'où un certain usage du néant : il suffit de le désigner comme tel. Ceci alors qu'à désigner un néant, d'en projeter les mille images secondes, les média manquent la négation qui les constitue, se détournent de leur insignifiance, de leur fermeture à tout ce qui n'est pas complaisance du public pour lui-même²⁴. Les média manquent cette négation et pourtant souscrivent au scénario qui fait de l'angoisse de la fin un passage nécessaire pour enfin comprendre. Ce qui est tout à fait remarquable, parce qu'inattendu, mais qui révèle la logique qui est en jeu ici c'est que cette supra-conscience n'est autre qu'une fascination médiatique d'un ordre supérieur. Comme si les anxiétés générées par les images de la fin pouvaient s'accumuler et s'intensifier pour

produire finalement une angoisse sans objet, où nous sommes laissés avec notre sentiment d'étrangeté devant un monde d'objets qui a perdu toute valeur à nos yeux. Cette régression narcissique n'est jamais complète, au sens où nous restons en suspens devant ces choses qui n'ont plus d'intérêt, et ceci dans un état que Heidegger a caractérisé comme « repos fasciné²⁵ ». Nous sommes ainsi abandonnés dans l'îlot étroit de nos conditions de vie individuelle — contemplant néanmoins avec une fascination passive la succession des désastres à l'échelle planétaire.

D'un côté les média (comme nous l'avons vu) souscrivent à un schéma philosophique de l'avènement de la conscience : la conscience survient avec l'intégration du négatif, avec la conscience du néant — voilà la signification ultime de la fin : produire rétroactivement la conscience. D'un autre côté on annonce la fin de l'idéalisme, on annonce une époque où l'on ne cherche plus à comprendre mais seulement à connaître pragmatiquement d'une part *ce qui est possible* et d'autre part *ce qu'on peut attendre* (de l'état, du système scolaire, de la police, de nos chaînes de vidéo-transmission — sinon de la philosophie). Il n'y a pas de signification ultime de la fin. Voilà ce qui expliquerait en partie l'émergence des images de la fin dans le champ médiatique : les média ont perdu au cours des années le contact avec le monde de nos expériences. Car c'est un monde, comme collection de faits micrologiques, que l'on ne peut ordonner avec des valeurs totalisantes, ou encore que l'on ne peut rattraper en multipliant les micro-récits. Les média voient le monde leur échapper comme innénarrable, c'est pour cela que pour les média le monde touche à sa fin.

Lorsque toutes les nouvelles (télévisées, actualités, ...) sont des fictions, ne sont qu'une vaste publicité pour la promotion de notre société, alors les accidents, les attentats, etc. — malgré les détails sordides — tout cela est bonne nouvelle, puisque c'est encore le flux médiatique qui se déploie, c'est l'expansion médiatique devenue irrépressible²⁶. Plus ça va, seules les mauvaises nouvelles sont de vraies nouvelles. Bientôt — ou plutôt déjà — la seule vraie nouvelle c'est la plus mauvaise : l'annonce de la fin. C'est dans l'annonce de la fin, qui reste malgré tout une dénégation, que l'événement **se dit**, que les faits nous assènent ce jugement négatif, et que paraît ce dont nous ne voulons rien savoir.

Par le biais du miroir médiatique, nous commençons à avoir la nostalgie de ce que nous sommes tandis que nous le sommes encore. Comme si nous n'étions déjà plus : nous étions en train d'oublier ce que nous étions, pour oublier finalement ce qu'est l'oubli — et se réfugier dans cet engourdissement que nous appelons « succession vertigineuse de l'actualité », lequel exprime l'essence la plus pure de l'oubli. Dès lors, l'art est mort parce qu'il se fond dans l'événementialité de la vie courante comme lieu d'émergence de toute nouveauté. Dès lors les choses n'ont d'existence que dans la pulsation médiatique — aux questions de l'art, de l'histoire, de l'être, succéderont des interrogations sur la mémoire puisque toute chose s'y confond et aussi sur la créativité humaine puisque tout en découle. Les images de la fin, au lieu de nous confirmer dans une vision nihiliste et les clichés apocalyptiques, peuvent nous découvrir la nécessité de se donner une mémoire et une créativité d'un genre différent, celles de l'homme qui — selon l'expression de Sophocle — « arrive au rien²⁷ ». La fin est l'occasion d'un

sursaut, d'un redressement, d'une mutation. Occasion : le mot à même racine qu'Occident, c'est-à-dire chuter. C'est l'Occident qui doit indéfiniment chuter, ou encore se reconnaître indéfiniment comme occasion pour le néant de s'imposer, occasion d'une nouvelle créativité. Après avoir pris acte de la démesure dans l'histoire humaine récente, il faut assumer le désarroi d'un « où allons-nous ? » — sans désespérer d'une nature humaine porteuse de traces — et aussi d'un message?

¹ Cf. L'atelier d'Alberto Giacometti, L'Arbalète, 1967.

² Cf. « Zen and Perceptual Hiccups », Time, march 12, 1990, p.82.

³ Ludwig Wittgenstein, Remarques mêlées, trad. G.Granel, Mauzevin, T.E.R., 1984, p.49.

⁴ Cf. notre « In Ictu Oculi. « Tous nous serons changés. Dans un coup d'œil. » », p.13-21, in L.Rosshandler, C.Mayrand, M.La Chance, Morsures, Louis-Pierre Bougie, Gravures et monotypes 1986-1990, Promotion des arts Lavalin, 1991, 40 p.

⁵ Selon Freud, c'est une pensée où ne prend place aucun jugement : Standart Edition, vol.VIII, p.175; où il n'y a pas de négation, ni doute ni mesure d'un degré de certitude : vol. XIV, p.186.

⁶ Saint-John Perse, « Images à Crusoé », in Œuvres complètes, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1972, p.20.

⁷ « The '80s represent the decisive end of modern art because during those years avant-garde art made a mockery and near shambles of the idea of sincerity, despite the professed sincerity of much of it. There are two basic kinds of '80s avant-garde art: one that argues, in effect, that today art can be almost instantaneously sincere, without great effort; and the other that sincerity is obsolete in art as well in society in general. » Donald Kuspit, « Sincere Cynicism. The Decadence of the 1980s », Arts Magazine, November 1990, p.63.

⁸ Cf. l'illustration « Robinson délivre Vendredi » pour la première édition française de Robinson Crusoé. Après avoir décapité un de ses semblables, Vendredi va placer sa tête sous le pied de Robinson. L'iconographie des éditions du roman de De Foe au XIXe siècle a toujours insisté sur cet épisode, digne avertissement.

⁹ Voir notre « Une mise en scène primitive de l'ère industrielle », SPIRALE, 102, décembre-janvier 1991, p.10.

¹⁰ Donald Kuspit, « The Narcissic Justification of Art Criticism », The New Subjectivism. Art in the 1980s, UMI Research Press, Ann Arbor, 1988, p.547.

¹¹ Martin Heidegger, Kant et le problème de la métaphysique (1929). E. Panofsky reprend ce propos de Heidegger pour caractériser toute interprétation. Cf. La perspective comme forme symbolique, trad. G.Balalrgé, Minuit, 1975, p. 248.

¹² Cf. Gianni Vattimo, La fin de la modernité : nihilisme et herméneutique dans la culture postmoderne, Seuil, 1987. Cf. « Mort ou déclin de l'art », p.55-87.

¹³ Carnap représente que la proposition « le néant néantise » (Das Nichts nichtet, la tournure heideggerienne n'est pas fortuite) n'a de sens que parce qu'une expression comme « la pluie pleut » a du sens dans le langage ordinaire. Les propositions philosophiques n'ont de sens que par leur parenté avec les expressions du langage courant, d'où la nécessité de s'y tenir.

¹⁴ Le critique Robert Hughes avait récemment cette image à propos de l'absorption des arts par les média : « Les arts visuels statiques ne sauraient offrir de substitut valable aux grands média, ou même tenter de les démystifier. Les artistes des années 80 sont à la culture de masse ce qu'une mouche vigoureuse est au papier tue-mouche. » À propos d'une exposition au Whitney Museum « Image World: Art and Media Culture », cf. « Mucking with Media », Time, January 22, 1990, p.50.

¹⁵ Il s'agit de la réduction de la philosophie à des lieux communs et finalement de la fin de la philosophie qui ne sert plus qu'à permettre à certains de « juger en toute universalité et objectivité, et d'acquiescer, ainsi, on ne sait quel droit au jugement vrai. » La philosophie a été réduite à devenir la base d'un discours de l'objectivité et comme telle « Il ne s'agit pas de sauver la philosophie. Elle est morte et il n'y a pas lieu de redonner vie à des figures de musée. » François Châtelet, La philosophie des professeurs, Ed. Bernard Grasset, 1970; coll. 10 | 18, 1972, p.17-18.

¹⁶ À la suite de Heidegger pour qui la philosophie doit approfondir le rien dans la question

leibnizienne du « pourquoi il y a-t-il quelque chose et non pas plutôt rien? » Cf. Leibniz, Principes de la nature et de la grâce fondés en raison, éd. Robinet, p.45; Martin Heidegger, Qu'est-ce que la métaphysique?, trad. R.Munier, 74b.

¹⁷ Bill McKibben déclare que c'est la fin de la nature, parce « There is no future in loving nature », il explique qu'on ne tombe pas amoureux d'un malade en phase terminale; cf. Bill McKibben, « The End of Nature », The New Yorker, september 1989.

¹⁸ À propos d'une exposition de R. Moskowitz au Museum of Modern Art de New York, R.Hughes fait remarquer l'élément nostalgique de cette exposition. lorsqu'on ne sera plus jamais authentique comme Giacometti a pu l'être - Time, March 12, 1990, p.57.

¹⁹ Elles renaissent à l'Est, mais - dit-on - il ne s'agit que de fragmentations et non de l'émergence et de l'affirmation de nouvelles identités.

²⁰ Cf. Lewis Lapham, « Is this the End of the American Empire? », diffusé au réseau PBS, octobre 1989.

²¹ Susan Sontag « the response to AIDS is more than reactive, more than a fearful and therefore appropriate response to a very real danger. It also expresses a positive desire, the desire for stricter limits in the conduct of personal life. There is a broad tendency in our culture, an end-of-an-era feeling, that AIDS is reinforcing; an exhaustion, for many, of purely secular ideals. » Susan Sontag, Illness as Metaphor, and AIDS and its Metaphors, Anchor/Doubleday, 1989.

²² L'histoire comme destin collectif est supplantée par la tyrannie d'une masse de consommateurs liés les uns aux autres non pas par le partage d'un *sens* commun à tous, mais par le partage des mêmes habitudes de consommation (consensualité minimale).

²³ Francis Fukuyama (deputy director of the U.S. State Department's policy planning staff) , « The End of History », The National Interest, summer 1989. « La fin de l'histoire s'annonce comme un période navrante. Les luttes pour la reconnaissance de l'identité culturelle, le désir de risquer sa vie pour une cause abstraite, les grands enjeux idéologiques où l'on devait faire preuve d'audace, de courage, d'imagination et d'idéalisme, tout cela sera remplacé par des stratégies économiques, la recherche interminable de solutions à des problèmes d'ordre techniques et écologiques, la nécessité de donner satisfaction à une masse de consommateur de plus en plus exigeante. Pendant cette période post-historique il n'y aura plus d'art ou de philosophie, il n'y aura plus que le fardeau d'entretenir perpétuellement le musée de l'histoire humaine » Cette annonce de la fin de l'histoire par Fukuyama a été mentionnée dans les journaux télévisés. Voir entre autres Lewis H. Lapham, « Endgames », Harper's Magazine, November 1989, p.10-13; Strobe Talbott, « The Beginning of Nonsense », Time, September 1989, p.37.

²⁴ C'est la dictature du public évoquée par Paul Kagan « The public dictates what they are going to watch and read. (...) If news sells, you put on news. If comedy sells, you put on comedy. The public (...) gets its own culture » Fortune, March 26, 1990, p.121.

²⁵ M.Heidegger, Qu'est-ce que la métaphysique, p.69 a.

²⁶ Cf. Marshall McLuhan, Mutations 1990, trad. F.Chesneau, Coll. médium, Mame, p.102-103.

²⁷ Dans l'interprétation de Heidegger du vers 360 de l'Antigone.