

Transcendance (risque)

Risque (transcendance)

Publié

« Risquer la transcendance » in Yves Boisvert & Lawrence Olivier (dir.) *A Chacun sa quête. Essais sur les nouveaux visages de la transcendance*. Presses de l'Université du Québec, 2000. 117-134.

Titre : Risquer la transcendance

« l'expérience du transcendant : cela semble contradictoire et pourtant le transcendant ne peut être connu que par le contact, puisque nos facultés ne peuvent pas le fabriquer »  
Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*.

## Le privilège archaïque de la figure

On ne saurait proposer une réflexion sur la transcendance sans évoquer brièvement le pouvoir archaïque des figures, tant littéraires que visuelles, quand celles-ci devaient accomplir l'œuvre des dieux. Sous la poussée sémiurgique des dieux, la figure fait comparaître les choses et les corps, mais surtout elle convoque des réalités de la vie morale et spirituelle. Ainsi, ce n'est pas tant les figures qui captent les entités spirituelles, dans la captation imaginaire ce sont les entités spirituelles elles-mêmes qui dictent l'apparence qu'elles auront : elles font irruption dans l'imagination des hommes pour que ceux-ci leur prêtent une apparence. Alors la Présence détermine la forme de la représentation, alors la chose elle-même suggère comment il faudra la dire. C'est ainsi que l'art écoutait le monde, que l'écriture recueillait les voix. Le poète, en cultivant son enthousiasme, en prêtant un corps à ses figures poétiques, exacerbait sa réceptivité aux figures de l'invisible. Quand les entités spirituelles inauguraient la représentation, quand elles mobilisaient notre imagination afin que nous puissions les habiller d'une apparence.

Ce privilège de la figure comme médiation entre le monde humain et le monde invisible, a été contesté par crainte que la médiation ne devienne trop lourde et aussi par crainte que la figure ne soit bientôt qu'un dispositif vide, une coquille creuse. On croyait faire jaillir une étincelle divine mais on ne faisait que manipuler des fétiches éteints. Selon cette contestation iconoclaste, le sacré s'est retiré, les dieux ont déserté leur manifestation. Désormais, toute manifestation d'une transcendance semble improbable. Resterait la donation symbolique elle-même, quand le sacré se perpétue dans l'acte de représenter lui-même, dans la possibilité qui nous est laissée de figurer et de signifier. Irréductible à toute symbolique il y a une théurgie. Ce que nous retrouvons dans la dispersion des signes, dans la distribution des figures : dans cette latitude nouvellement ouverte c'est tout le mode d'être du symbolique qui advient.

Cette profanation de la figure abandonne le monde à l'infigurable. En premier lieu il détermine un nouveau statut du symbolique et nous soumet à l'exigence de la lettre. On ne

conçoit plus notre culture comme une configuration lumineuse et souveraine ayant une relation organique et privilégiée au réel. La culture se soumet à une littéralité dont tous les traits, avant toute signification, tissent une trame de relations réciproques et définissent, dans l'épaisseur même de cette trame, le monde comme mise en présence des choses les unes aux autres. Bref, le langage en se disant lui-même crée l'illusion d'un monde, — tandis que le monde au-delà s'enferme dans l'infigurable. C'est pourquoi l'événement fondationnel où le langage **fait monde**, reconduit toujours à l'illusion que le réel est au-delà du langage, au-delà de tout langage. Posture inédite et contradictoire de qui croit et ne croit pas à la réalité de sa fiction, quand il s'agit de la fiction du réel.

Alors que l'acte de représenter devient évident, une expérience du langage devient possible quand il s'agit de laisser se **montrer** la littéralité constitutive du sens, — de la laisser s'accomplir plus avant dans ce qu'elle constitue. Là où l'on ne saurait guère dire, on peut encore montrer : quelque chose prend figure, peut être envisagé. Alors nous pouvons dire les choses et, les disant, laisser la cardinalité du langage se montrer dans son accomplissement même : le langage tout entier semble habité par le contour d'une figure, comme événement physique d'un assemblage de mots sur la page, comme épreuve charnelle d'un côtoiement de la signification. On voit ici que l'expérience du langage comme figuration vide renvoie à l'épreuve d'un monde tant abrupte qu'irreprésentable. Cette expérience du langage, comme on le sait, se répercutera dans de nombreux registres d'expression : en peinture, en cinéma, en performance, en vidéo, etc. Il s'agit à chaque fois de l'épreuve paradoxale où l'éblouissement de voir la lumière elle-même, comme face-à-face de la clarté, se superpose à l'obscurité des corps : obscurité insondable du corps humain.

On sait l'importance que prendra, au début du siècle, le procès de la figuration. Kandinski avait fait le pari que, malgré l'effacement de la figure dans une stylisation toujours plus poussée, celle-ci conservera sa signification spirituelle, comme elle l'avait toujours fait. Comme si la figure, devenue invisible, cachée derrière quelques motifs abstraits, parvenait encore à nous faire parvenir des signes de l'au-delà. En effet, ce langage qui ne dit rien et qui se montre, c'est une littéralité qui fait figure. Cette figure qui ne dit rien mais qui ouvre l'espace d'une figuration, un espace où le langage vient figurer le monde — n'est-ce pas une in-figuration en acte ? Certes, le langage ne disant que lui-même, reconduit toujours le leurre qu'il est le monde, le monde n'apparaît que d'emblée emporté dans le mouvement de cette in-figuration. Plus encore, le fait même de mettre en évidence comment fonctionne ce langage, comme littéralité illimitée, mais aussi comme figuration vide, ce fait même apparaît comme une ouverture sur un au-delà du monde. Quand l'effondrement des figures provoquerait une exacerbation de notre besoin de transcendance.

C'est en ces termes que, à l'occasion d'une réflexion sur l'infigurable, nous voulons rencontrer notre finitude symbolique : on ne peut dire le langage lui-même, on ne peut exprimer la culture qui soutient l'expression. Pourtant, lorsque le langage ne serait plus la figure théurgique du monde, lorsqu'il ne serait plus qu'un ensemble de traits matériels, il offre une dispersion dans laquelle on croit encore deviner une figure parlante : la divinité du Verbe sous-jacent à tout langage, la mythologie d'un sens transmissible à l'infini. Mais le sens vacille sous l'arbitraire, les énoncés rejoignent leur dispersion, — c'est dans cette dispersion même que se laisse apercevoir par instant le tissu symbolique qui nous constitue, parce que tout à la fois ce tissu se déchire : c'est la dispersion des identités, le morcellement des

individus, la fragmentation de la société<sup>i</sup>. Ce que donne à lire la poésie : que le langage humain est l'ombre du divin parce que nous apercevons du même coup que les dieux nous ont désertés. Alors comment dire le divin sinon qu'à mettre en scène comment la signification advient — ou plutôt **comment elle disparaît**. C'est encore ce que l'art donne à voir, lorsque les figures composent une scène dans un théâtre sans transcendance.

Si le divin rend possible la signification, l'avènement de la signification instaure le divin : le vrai miracle c'est que le monde fait signe dans la poéticité du langage. L'objet éclairé laisse se montrer la lumière, l'énoncé laisse se dire l'énonciation. Inversement, le défaut d'inspiration, la fatigue du sens, est éprouvée comme retrait du divin, perte de la transcendance<sup>ii</sup>. Pourtant, en se disant lui-même, le langage ne réalise pas un sens supérieur, il s'accomplit dans ce qui le définit comme langage. **Plus la figure sera chargée d'une attente de transcendance, y compris dans le déploiement trait pour trait d'une figuration vide, — plus l'intolérable et l'horreur exigeront l'infigurable**. Alors, il n'y aura pas de figuration de l'horreur, mais une horribilisation de la figure : ce que Jean Clair appelait la « médusation », une immobilisation subite qui survient dans la méditation de l'horreur absolue<sup>iii</sup>. On peut se demander si toute vision du monde ne relève pas de cette immobilisation horrifiée : contre l'infini, contre le sans-fond, contre l'impossible il n'y a de réunification d'un sens, il n'y a de recomposition d'un tableau que figée dans l'horreur, — avec cette réalisation ultime qu'il n'y a de sacré que dans l'horreur.

Ayant évoqué l'ancienne théurgie des figures, nous pouvons revenir à notre interrogation sur l'art : il y a-t-il une valeur transcendantale de l'art ? En fait la question est la suivante : l'art saura-t-il absorber toutes nos expériences ? Quand l'art serait l'héritage de l'humanité, l'enrichissement de l'expérience pour les générations futures, l'accomplissement du destin de l'homme, la mise évidence de sa nature profonde, — aussi profonde que le souffle sacré. Ou plutôt, est-ce que l'art n'est qu'un ensemble d'objets de croyance que nous appelons œuvres<sup>iv</sup>, soit la collection de tout ce qui peut être désigné, d'autorité, comme étant ce qui peut figurer d'art ? En cette époque dé-figurée, nous persistons à considérer l'art comme un pont vers nos absolus. Pourtant, il est clair aujourd'hui que l'absolu ne repose plus dans une manifestation figurale, ou dans un fondement textuel du sacré. L'ancrage dans l'absolu se joue plutôt là où la représentation se ressaisit et échappe à elle-même comme subterfuge de la trace. Au cœur de la représentation, en son noyau le plus dense, le sacré correspond à un phénomène de sur-représentation, — simultanément d'un repli de la représentation sur elle-même, en son centre, là même où elle s'appréhende comme représentation, — là même où ressurgissent les marges de la représentation, son extériorité infâme : la sous-représentation, l'imprésentable, l'immonde.

## L'écheveau des mystifications

Nous ne remettons pas en doute notre capacité d'accueillir l'irreprésentable et d'en faire la manifestation d'un absolu. Mais nous ne soupçonnons pas assez en quoi l'absolu ne sera plus (n'a jamais été) qu'un point de fuite dans la représentation. Certes, dans l'incitation de l'œuvre, nous nous avouons à nous-même notre désir de transcendance. Mais nous savons par ailleurs que la valeur de l'art n'est plus évidente. Qu'est-ce qui justifie la considération que reçoit l'œuvre d'art dans notre société ? Est-ce parce que les gens d'affaire, la classe politique,

etc., — tout ce beau monde s'accorderait unanimement à reconnaître la valeur de l'art, quand même celui-ci serait improductif, erratique, hermétique ? Il semble plutôt que cette visibilité accordée à l'art constituerait une *fonction symbolique* à laquelle nous resterions tous aveugles.

Posons la question autrement. L'art est-il un lieu et une pratique où je découvre, j'éprouve ma **liberté** ? Ou bien est-ce la production d'un simulacre de liberté, dans une société qui a besoin de se désigner comme lieu d'émancipation ? Quand cette société aurait le souci d'opposer l'épanouissement individuel contre l'aliénation généralisée : valorise la signature chez quelques individus d'autant qu'elle promeut le travail aliéné pour le plus grand nombre ? La plupart des artistes conçoivent la création comme origine absolue de l'art, il se plaisent à considérer que tout le reste est parasite et commentaires. Un tel point de vue est réducteur : c'est considérer le champ artistique comme l'espace bien délimité de tous les épanchements lyriques. Mais l'œuvre d'art tient de l'improbable, c'est la chose que personne n'aurait pu faire, c'est aussi la chose que tout le monde aurait pu faire et que personne n'a jamais faite. Il s'agit de composer l'improbable et le banal dans une façon de faire de l'art, ou plutôt dans un champ de l'art qui se laisse définir par une diversité de façons de faire de l'art, lorsque certaines de celles-ci sont plus « gagnantes » que d'autres : lorsque l'artiste use de moyens dans une connaissance des effets, lorsque tous les moyens sont bons pourvus qu'ils permettent de réaliser ses fin : le succès, le prestige et l'enrichissement.

On tend à considérer le problème par les extrêmes : ou bien l'artiste produit à partir d'une nécessité intérieure, alors **son authenticité est la garantie d'une ouverture sur la transcendance**. Ou bien l'artiste se consacre à des façons de faire de l'art qu'il juge gagnantes (il juge que ces formes ne sont pas éphémères, que les place de choix ne sont pas toutes occupées, etc. ). Le marchand, chez qui tout est calcul du gain, compromis avec la masse consumériste et idolâtrie du succès, — expie son adhésion servile aux valeurs économiques en cultivant un contre-fétiche culturel. Quant à l'artiste, il joue le hors-norme pour être mieux récupéré, il doit nécessairement croire dans son jeu pour mieux le jouer. Car le marchand repère très vite toute surévaluation. Jackson Pollock était un tel enfant terrible, incorrigible et alcoolique il croyait dans sa propre tragi-comédie, et à la fin sa comédie le tue.

L'art vous paraissait une chose simple ? Il ne l'est pas. Pour parler de transcendance, il faut d'abord en donner une contre-définition : celle-ci ne serait que denrée culturelle monnayable, elle repose sur un écheveau de mystifications. L'artiste doit **rejouer** les mystifications qui aménagent la place de l'art dans notre société, sans quoi il ne saurait acquérir quelque visibilité, il ne saurait non plus se donner la possibilité de les déjouer. Il doit se prêter à la mystification d'une valeur intrinsèque, comme l'œuvre apparaît comme paradigme d'une conception de l'art, ou comme relais d'une transférabilité symbolique. C'est en répétant quelques mensonges que l'on rassemble les mots pour dire une vérité. Les systèmes de la valeur nous apparaissent alors comme autant de **faisceaux d'œuvrement**.

En premier lieu l'œuvre est considérée comme telle si sa valeur marchande, apparaît comme le **reflet** d'une autre valeur, soient des valeurs morales et spirituelles intrinsèques. Alors l'héritage des générations assure la continuité de ce que nous sommes. Alors le trésor de l'humanité exhibe le meilleur de nous-même et nous rend meilleur. L'œuvre d'art, comme hyper-fétiche, prolonge le fétichisme marchand au cœur de la culture et, en même temps,

renforce cette croyance essentielle à l'économie que la valeur est intrinsèque. C'est ainsi qu'une minorité d'individus peut revendiquer une relation organique au produit de son travail, dans l'équivalence entre leurs états internes (le vécu, l'état d'âme, ...) et le potentiel d'expérience proposé par l'œuvre. L'œuvre, comme extension de notre vie, relais essentiel de notre démarche, résurgence de notre enfance, etc. — apparaît comme une « ipséisation », qui sert à contrebalancer l'aliénation. Le travail incommensurable peut être reconnu, les conditions du travail sont niées : dans la création il n'y aurait pas de travail mais une signature, un abandon, une empreinte.

Il semble que tout objet peut devenir marchandise, que tout objet peut être affublé d'un sens, — celui-ci prendra place dans notre encyclopédie du réel — notre « capital sémiotique » le mieux partagé. Par contre on ne saurait donner à tout objet une valeur de civilisation. L'œuvre requiert cette symétrie où la transcendance, comme connexion immédiate à l'au-delà, offre une image en miroir de la mystification intrinsèque. A l'époque de la perte de sens, le recours à l'autorité sémio-thétique est néanmoins maintenu. Le recours à **l'autorité** est constant pour déterminer le statut de l'œuvre. Le sens ne fait plus sens et pourtant il ne cesse de relancer la valeur : c'est un supplément statutaire qui situe l'œuvre dans une lutte pour la définition de l'art, — il est remplacé par des élaborations théoriques et thématiques qui absorbent l'œuvre dans un récit de la Culture.

L'injection d'une valeur sémiotique produit une complétude de l'objet, elle impose l'objet mais ne permet pas de le fragmenter et de s'en emparer. L'œuvre demeure inaccessible, le monde reste insensible, c'est seulement pour ceux qui souffrent que le sens a encore du sens, — car, dans leur sacrifice, ils fondent leur vérité. Pour les autres, qui n'éprouvent pas un besoin si fondamental de justification, ce recours à une justice transcendante, le recours aux significations ultimes se fait moins sentir. Alors rien n'a de sens sinon dans un projet de soi, lorsque cela contribue à la constitution de soi, à la découverte de notre monde, à l'accomplissement de nos possibilités. Avons-nous le temps de lire, penser, créer ? Lire, penser, créer, sont des projets de longue haleine, c'est déjà notre temps de vie qui passe.

Bientôt le musée-panthéon de l'art éclate et les œuvres n'ont de valeur plastique, sensible, intime, — qu'à faire connaître la conception de l'art qu'elles revendiquent. Les luttes intra-disciplinaires se superposent aux luttes identitaires. Le poème n'attend plus d'écoute, le tableau ne se propose pas à l'œil, ils signalent de quel lieu on parle, de quel groupe on est le porte-parole, de quelle valeur d'authenticité on se réclame. Quand l'œuvre d'art ne sera vue qu'à prendre le relais de luttes pour la visibilité, elle n'est plus l'expression de la subjectivité individuelle. Elle sera plutôt l'expression du pathos de la dette spécifique d'un groupe sexuel, ethnique, linguistique, ... qui réclame un droit à l'identité (visibilité) et au respect (visibilité redoublée).

La prépondérance des luttes identitaires dans l'art aujourd'hui fait de l'œuvre une expression quasi officielle d'un groupe. Comme pouvons-nous recentrer sur cette œuvre des valeurs de révolte et de spontanéité, de transgression et d'altérité ? L'œuvre ne sera subversion que si elle subvertit l'autre, si elle marque le Dehors pour l'autre, — et non pas pour nous-mêmes ? En fait, il faut tirer ici la leçon de la perte de transcendance : aucune valeur (économique, sémiotique, morale, ...) n'est fondée dans le registre qui lui est propre. Toute valeur n'est reconnue que lorsqu'elle peut s'échanger ou favoriser des transferts symboliques.

Aujourd'hui, l'œuvre peut apparaître authentique parce que cette caractéristique est transférable, permet une transfusion d'authenticité dans la valeur marchande ou dans le prestige corporatiste. C'est la nouvelle fonction mythique de l'art, quand celui-ci se donne comme réservoir moderne d'authenticité, promesse qui semble inépuisable, source dans lequel il faut puiser tant qu'elle n'est pas épuisée.

On a longtemps reconnu dans l'art la nécessité d'une catharsis individuelle : ce n'était pas tenir compte du rôle que l'art a été amené à jouer en regard de notre besoin d'expiation collective, de notre exigence de réversion symbolique. Ce qui doit être réfléchi c'est comment la dénégation-sublimation de la société par elle-même inscrit une valeur qui sera ni intrinsèque (le sens, le prix) ni exotérique (la transcendance), mais qui relève d'une appartenance de l'objet aux circuits de la rationalité, à un enchevêtrement des systèmes de valeur. Il importe de risquer la transcendance au cœur même de ces déterminations, de la risquer de nouveau. Car on veut posséder les œuvres pour **posséder** l'authenticité, pour encager la liberté, pour consommer le refus du compromis, pour encapsuler la transcendance — comme si on pouvait monter sur son mur, en un beau trophée, l'individualité de l'artiste, en prenant le risque que l'œuvre ne soit qu'une marginalité achetée, qu'une révolte louée, qu'une transcendance empruntée.

## Passer par le risque

On a vu que la notion de transcendance est devenue difficile à reconduire, qu'elle apparaît liée de trop près aux mystifications de la valeur. Je voudrais lui substituer la notion de risque : ne pas dire que l'art transcende la culture, mais parler de ce que risque l'art.

Le risque c'est en premier lieu sortir des circuits de la rationalité, de l'enchevêtrement des codes. La pensée a voulu se construire des refuges tautologiques et à les consolider en se donnant un table de vérité. Dans une **tautologie**, par l'auto-validation de l'énoncé, on ne prend pas le risque d'être contredit, mais néanmoins on ne dit rien. Pour qu'un énoncé soit significatif, il faut qu'il y ait un **risque** qu'il soit faux<sup>v</sup>. Le rationaliste cartésien quand je mange je mange, quand je pense je pense. Il se maintient dans le bunker tautologique. Le risque c'est d'engager une pensée dans laquelle on ne peut être sûr : parfois on croit penser mais en fait on ne pense pas. Une pensée qui pense parfois sans se savoir penser. Tout le monde veut une pensée de laquelle on sait à tout moment que c'est une pensée chaque fois que ça pense et seulement quand ça pense. Ainsi on veut un art tel qu'on sait que c'est de l'art quand on le voit. On ne veut pas prendre le risque d'un art qu'on ne peut reconnaître comme tel, ou d'un art qu'on pourrait confondre avec ce qui n'en est pas. L'art à risque c'est faire de l'art sans faire de l'art, comme lorsque certains d'entre nous pourraient déclarer : « je fais de la peinture sans faire de la peinture ». C'est un art qui risque de ne pas être reconnu, d'être confondu avec de l'obscénité, de la barbarie, de la délinquance, de la transe, du crime, de l'idolâtrie, du sectarisme.

L'art contemporain semble avoir installé une circularité tautologique entre l'idée de l'art et l'art, quand « l'œuvre d'art est une tautologie parce qu'elle est la présentation de l'intention de l'artiste, c'est-à-dire qu'il dit qu'une œuvre est une définition de l'art<sup>vi</sup> » Introduire le

risque en art c'est s'accorder en premier lieu sur le fait qu'il y a des choses en ce monde plus périlleuses et plus urgentes que de savoir ce qui est art et ce qui ne l'est pas, — on encore de savoir ce qui est philosophique et ce qui ne l'est pas. Il faut risquer un art en recherche de définition, qui s'ingénie à rester étranger aux intentions de l'artiste. Le risque c'est sortir la pensée de sa circularité tautologique, c'est sortir la création de ses circuits d'auto-légitimation. Travailler sans concept, c'est créer ou parler sans idée préalable (*concetto*) de ce qu'on veut dire et de comment le dire, avant de le dire. Quand nous entreprendrons de découvrir ce que nous voulions dire quant nous aurons déjà commencé à parler. Mais que dire alors pour commencer ? Faut-il dire n'importe quoi pour découvrir les choses pour lesquelles il y a une nécessité de les dire ? Parler sans savoir ce qu'on dit, c'est risquer de paraître idiot. Inversement, n'est-ce pas idiot de ne discourir et ne créer que dans un projet de maîtrise et de domination de son sujet ?

Prendre le risque de sortir du cercle : l'acte de circonscrire c'est le premier acte de pensée, quand il s'agit — d'un contour — d'instaurer la chose dans son autonomie et son identité. Ce qui a pour effet de rendre significatif — et clos sur lui-même — un monde devenu régime des identités. Mais en même temps la signification n'est plus un partage du monde, elle est tantôt enfermée dans les mots, tantôt dans les choses. Peut-on risquer une absence de signification, jusqu'où peut-on la tolérer ? Nous ne recevons les choses que dans une saturation d'explications, d'illustrations, — mais le savoir qui ne voit que ses propres catégories est-il un vrai savoir ? C'est dans l'exposition de notre savoir que nous pouvons nous exposer à notre non-savoir, éprouver notre fébrilité devant l'absolu. Voilà ce que nous devons risquer : soupçonner qu'on est un imposteur (même si on a un beau bureau, un bel atelier, ...). Autrement nous continuerons à croire que, notre savoir ayant une valeur en soi, nous pouvons le répéter éternellement et l'assener avec autorité.

Nous avons tenté de **circonscrire** tout ce qui est dicible (car réductible à des propositions vérifiables). Nous avons voulu laisser le reste à l'artiste. Quand il y a au cœur du langage et au-delà du langage quelque chose (une substance éthique, une sphère esthétique, un ciel mystique, — quand ce ne serait pas une in-figuration vide), une chose qui ne se dit pas mais qui se montre d'elle-même, **parce qu'elle fait de toute chose langage**. C'est pour cela qu'il faut se risquer : commencer à parler sans trop savoir ce qu'on va dire, tenter de dire les choses au-delà de ce qu'on peut dire. Mettez des mots de l'avant, quelque chose viendra s'en emparer. Mais nous ne laissons tomber une phrase de notre plume que lorsqu'elle semble déjà parfaite, — nous refusons ainsi tout rapport dispersé au langage, au savoir et au réel. Il faudrait se rendre capable de son propre chaos, plutôt que de s'imposer un idéal de contrôle, d'efficacité, de cohérence. Il nous faut, dans le constat le plus accablant de toutes les **déterminations** qui pèsent sur nous, simuler une liberté que nous n'avons pas vraiment, ensuite faire de cette liberté un jeu, pour débusquer dans le sens, dans la forme, dans la lumière, ... les contraintes qui rendent le sens, la forme, la lumière, ... possibles. Serions-nous le résultat d'un conditionnement et rien d'autre que cela ? Est-ce que je peux dire n'importe quoi ? Est-ce que je peux faire n'importe quoi ? A notre insu, nous subissons une détermination culturelle, nous sommes soumis à une contrainte symbolique et nous projetons cette aliénation dans l'idée que l'on se fait de la réalité. Prendre un risque : à concentrer en soi toutes les contraintes, à rendre visible l'emprise du social sur nous, nous pouvons libérer le réel.

Ce que je dis, ce que je fais. Tout cela ne prend place, à chaque fois, que dans une **situation** donnée : l'époque qui est la mienne, le lieu où je me trouve, la société à laquelle j'appartiens. Et dans cette situation il appert que j'ai une maîtrise plus ou moins grande des outils culturels, une appartenance plus ou moins assurée au milieu de l'art, un enjeu plus ou moins explicite dans les luttes définitionnelles : pour la définition de l'art, de la société, etc. Tout ça détermine plus que je ne le crois ce qui va se déposer comme œuvre, ce qui va occuper un silence. Car au fond il n'y a pas de silence. mais la sourde clameur de l'échange humain. Il n'y a pas d'atelier vide mais la densité extrême de l'espace culturel dans lequel l'artiste se met à pied d'œuvre. Il faut envisager un instant qu'on n'en sort jamais et quand même créer, parler, ... quand bien même qu'on ne fait qu'actualiser des conditions de possibilité (d'intelligibilité, de visibilité, ...) déjà instaurée, quand on ne serait jamais qu'un artisan anonyme dans une façon de faire de l'art arbitraire et éphémère. Je crois parfois pouvoir échapper aux déterminations, que je saurais me déterminer moi-même, que je pourrais m'auto-valider : retour au blockhaus tautologique. Ou bien, au contraire, je me place au lieu de toutes les contradictions et ce faisant je rends transparent le tissu de déterminations qui me constitue. En effet, le réel n'est pas cohérent et la conformité au réel n'est pas une garantie de cohérence. L'être déterminé est tiré de tous côtés par des déterminations incompatibles.

Prendre le risque d'être anonyme, plus que cela, d'être improbable : contre la tautologie cartésienne, contre la casemate du cogito, envisager la contradiction de l'auto-implication : — Quand je dis « je mens », alors si c'est vrai, je mens en le disant et je ne mens pas<sup>vii</sup>. — Quand je dis « je suis fou », je ne suis pas si fou que cela puisque je peux le dire, ou bien encore je suis très gravement fou. — Quand je dis « je suis une fiction », sur quel socle de réalité je me place pour le dire ? — Je suis un usurpateur **et** que je suis authentique<sup>viii</sup>. — je suis vivant **et** je suis mort. — Je suis artiste **et** je ne suis pas artiste. Celui qui ne prend pas le risque de paraître idiot, de paraître fou, — ne sait pas ce qu'il perd. Celui qui ne risque pas l'échec, ne sait pas ce qu'il perd à toujours réussir selon des critères de réussites qui lui sont suggérés. Pourtant, on ne manquera pas, un jour où l'autre de se désavouer soi-même. Car on ne peut empêcher longtemps la contradiction d'éclater. Prendre un risque : faire quelque chose comme si on n'était un autre, sentir tout le poids de ses contraintes, pour finalement découvrir quelle marge de liberté — depuis toujours — nous semblait due, à quel point cette liberté nous apparaissait comme un privilège personnel. Se détacher de son nom, envisager qu'on est totalement interchangeable, anonyme, insignifiant, — et quand même agir pour la beauté du geste, pour la pureté de l'événement, pour l'envol de l'idée. Parce que les idées, lorsqu'elles sont accélérées et précipitées les unes contre les autres, ne manquent pas de s'enchaîner dans de nouveaux faisceaux.

La parole risquée, à la limite de l'intelligible, aura tenté de dire l'ineffable, pour finalement ne rien dire du tout. L'œuvre risquée excède son enveloppe culturelle, met en jeu les outils symboliques qui la constituent, elle-même prise dans une conjoncture psycho-politique, elle-même prise dans une enveloppe neuro-cognitive, elle-même prise dans une enveloppe biophysique, elle-même prise dans une structure transcendantale. Nous voudrions remonter la chaîne des déterminations, remonter jusqu'à la structure (que l'on peut appeler Dieu ou la Bête, Moloch ou les ailes de l'Ange, etc.) qui rend possible à la fois la pensée et le monde, telle que c'est cette chose qui se pense elle-même quand je la pense, — Quand cette structure

ne manquait pas de se loger, s'emboîter, ... dans une enveloppe X qui est au-delà de ce que la pensée peut projeter pour rendre compte d'elle-même. Cela semble le risque extrême, cette tension vers l'extrême limite. Mais il y a un risque tout aussi grand à tenter de dire ici-même les contraintes génératrices de liberté, à avouer les mensonges qui portent sur leur dos la vérité. Contre l'emboîtement à l'infini des déterminations, contre l'enchâssement infini des miroirs, l'homme tente de remonter jusqu'à la détermination première et de subsumer celle-ci. L'histoire nous laisse des exemples où l'homme a tenté de faire de lui-même un absolu inconditionné, qui n'est pas déterminé par ce qui l'enveloppe, qui détermine tout ce qu'il voit, ce qu'il fait, ce qu'il pense.

Auparavant, notre monde présentait un emboîtement trop parfait où chaque élément « transcendait » à rebours l'élément qui le contient. Exemple d'un tel emboîtement : mon art est fonction du monde de représentation (culture) qui le rend possible, mes représentations sont fonction du monde de volonté (économie, politique) sous-jacent, la volonté est fonction du genre de crispation qui nous aura saisis devant le vide. Le problème se déplace dès lors qu'il ne s'agit pas pour l'art de transcender la culture, pour la culture de transcender l'économie, etc. Un déboîtement est survenu qui a eu pour effet de disjoindre les éléments, lesquels sont dorénavant disposés en archipel. Alors l'auto-réflexivité n'est plus fonction de la nature de notre pensée, alors la nature de la pensée n'est plus fonction de la nature de nos sensations et de nos perceptions, alors notre enveloppe sensori-perceptuelle n'est plus fonction du genre de corps que l'on a, alors notre corps n'est plus fonction du genre de réalité auquel on appartient : l'un n'est plus fonction de l'autre et pourtant ne transcende pas l'autre.

Quand nous voudrions que la forme de notre esprit conditionne tout mais qu'elle reste elle-même inconditionnée, nous préférons renoncer à une Origine absolue pour cultiver une origine mitoyenne, — vers la glorification d'un auto-conditionnement de l'homme qui se crée lui-même dans son univers auto-poïétique, mais qui s'enferme aussitôt dans son bunker tautologique. A ceux qui croient que nous étions faits pour ce monde, le monde apparaît comme un paysage solennel. A ceux qui font état d'un dépaysement, — quand il semble que leur esprit aurait été plus adapté à un autre monde, plus seyant sur une autre planète, — ce monde leur paraît illusion. Il leur reste à prendre le risque d'éprouver la réalité de l'illusion.

Pouvons-nous dire dans quel genre de monde nous vivons ? Il y a une impossibilité à dire la clôture ontologique, — on peut néanmoins faire en sorte que cette impossibilité puisse se **laisser voir** comme telle. Alors cette limite n'apparaît plus comme échec individuel, comme une carence de nos moyens, — nous avons la révélation que c'est cette limite qui permet qu'il y ait des significations, des formes, des images, ... C'est par la fermeture en périphérie que quelque chose se tient ouvert au centre. Bien que nous prenions le risque que tout cela paraisse n'avoir jamais été autre chose qu'un échec personnel. On fait semblant d'avoir une liberté, on fait semblant de dire n'importe quoi (bien que nous sachions que nous sommes à tout moment soumis et soutenus par des contraintes) : nous simulons cette liberté afin de laisser apparaître comme telles les contraintes auxquelles nous sommes soumis, — et aussi, dans un enthousiasme soutenu, pour prendre le risque que nous la possédions à notre insu.

## Une nouvelle solitude

« Ils ont sauté du toit ! vers la solitude ! gesticulant ! portant des fleurs !<sup>ix</sup> »

Nous évoquons ici une fonction essentielle de l'art : montrer une chose pour montrer qu'on ne la voit pas. Pourtant on se croit **expert en réalité** : capable à tout moment de reconnaître ce qui est réel. Les experts en réel sont assurés de savoir ce qu'ils ont en face d'eux, et trouvent là confirmation de leur savoir puisque chaque chose définit tautologiquement ce qu'est le réel. Mais l'art nous invite à une reconnaissance piégée : dans le moment même où on le voit, on aperçoit qu'on ne sait pas de quoi il s'agit. L'art à risque provoque l'irruption rare d'un non-savoir : tel le psychiatre qui prend la fuite lorsqu'il voit la folie, tel le philosophe qui se réfugie quand il aperçoit l'étendue du réel. Nous avons évoqué le projet poétique de montrer la lumière dans la chose éclairée, de montrer l'apparaître dans la chose apparente, ou encore de montrer la donation dans la chose donnée. Bien sûr, ça risque de tomber à plat. Plus ce qu'on désigne est fondamental, plus grande est la hauteur de vue, plus cela risque de s'engloutir instantanément dans la banalité. C'est le risque de la poésie mais aussi de toute œuvre, quand « toute œuvre instaure un monde dans une terre<sup>x</sup> ». Comment apercevoir un instant — dans une chose donnée — comment le monde s'y donne comme monde (dans une vibration de l'être, dans un jaillissement de l'apparaître) sans qu'immédiatement on risque de n'avoir que cela devant les yeux : une chose toute simple qu'on désigne du doigt, on se demande pourquoi. On n'ébranle pas si facilement les experts en réalité qui, ou bien ne voient rien du tout, ou bien croient voir tout ce qu'il y a à voir.

Plus que jamais les experts en réalité nous rappellent à l'ordre, nous rappellent qu'il faut se comporter de façon conforme à la réalité. Mais cette réalité c'est celle qu'on a (dé)formée, (contre)façonnée, (dé)figurée. Ce monde issu de la séparation entre la *tekhnè* et la *phusis*, c'est déjà un carcan bio-informatique, c'est un bunker physico-technique, et comme tel c'est la **négation** de quelque chose auquel nous n'avons plus accès, sinon à en trouver l'indice dans cette négation. Nous ne pouvons dire (en poésie, en art, en philosophie) la nature, le corps, le cosmos, ... mais seulement évoquer la négation de ces choses par la société, par les technologies. Et, en même temps, le monde-ci **est** le seul langage dans lequel peut se dire le monde qui aurait été autrement. Il faut donc regarder du côté des usines vitrioleuses, des terrains vagues, des forêts décapitées ... pour voir comment se joue là une façon de se faire les choses, pour éprouver — dans notre dépaysement même — comment elles se font. Car ce monde, en se mettant en lumière, révèle en même temps qu'il est occultant : ironiquement, ce qui disparaît c'est l'humanité, alors que l'humanité de compte pour rien, qu'elle n'est plus qu'un relais dans ce qu'elle a créé : un étais de bois pour édifier la cathédrale de pierre, une cheminée de cire pour couler le bronze, une courroie de cuir dans la machine de fer, un semi-conducteur dans un réseau signalétique, une victime dans « Moloch dont la pensée est mécanique pure ! Moloch dont le sang est de l'argent qui coule !<sup>xi</sup> »

La poésie ne dit pas la nature ou les sentiments, elle tente de faire de la nature et des sentiments un langage. Mais aujourd'hui le monde humain dépasse toutes les analogies, ce qui entraîne une crise de la poésie et de l'art. Car nous vivons dans un monde où les choses de la nature et du corps avaient au préalable une valeur métaphorique. Mais les choses ne figurent plus rien, le cœur ne veut plus dire la franchise, la peau ne veut plus dire la tendresse, le regard ne veut plus dire l'appel, la main ne veut plus dire le partage, etc. On découvre à quel point notre monde était un théâtre poétique, a longtemps été ce théâtre dont la poésie rappelait

une scène ça et là. Aujourd'hui tout est devenu silencieusement obscène, désespérément littéral, dans une dictature du détail. L'indifférence est devenue l'égotisme de tous. Comme si Auschwitz n'avait été qu'une répétition générale, car nous savons que ce qui a fait irruption comme tragédie reviendra comme comédie, pour nous amuser à mort.

Pourtant, à renoncer à dire (poétiquement) ce monde, on ne saurait aussi renoncer à dire la place que l'homme devrait y occuper. Évoquer l'homme comme expert en réalité, ou invoquer la réalité elle-même : on ne sait lequel des deux est la Bête immonde, le Roi cruel, le Moloch dévorant qui se nourrit de vies humaines. Autrefois nous avons fait du fer avec les corps, maintenant nous faisons des nombres. Les chiffres paraissaient magiques lorsqu'ils composent l'univers à la faveur d'une nuit matérielle, ils sont bientôt effroyables lorsqu'ils composent un bunker numérique dans laquelle on s'est enfermé, alors que nous avons tout pulvérisé alentour. En fait, il nous semble parfois que les chiffres sont devenus notre inpensé, d'autant qu'ils font langage de tout, quand nous pourrions tout traduire en décimales, tout réduire en binaire ! Sauf  $\pi$ . Les idolâtres de Canaan enfermaient leurs victimes dans une statue de bronze sous laquelle ils allumaient un brasier. Nous nous sommes précipités dans cette arche de fer pour fuir le déluge de feu que nous avons répandu dans le monde anti-solaire, où l'horizon se replie sur lui-même après mille battements, se replie 180 degrés sous l'horizon. C'est le monde du « risque absolu<sup>xii</sup> », dans lequel la bonne conscience ne peut s'installer.

Il n'est plus possible de porter un regard direct sur la Nature, de retrouver un paysage où l'homme a sa place. Toute expérience est par avance confisquée par une visée globale de maîtrise et contrôle de notre réalité, visée qui s'appelle aujourd'hui mondialisation : au sens de faire-monde. Un monde où il y a le même restaurant à tous les coins de rue, la même université dans toutes les villes, le même musée dans tous les pays, les mêmes produits à consommer partout et une seule compagnie pour les produire : *Monde Inc.* Dans un tel monoréalisme, le plus beau risque c'est se donner à soi-même ses critères de réussite. C'est déterminer par soi-même ce qu'on veut accomplir dans notre situation, dans notre institution, dans notre milieu. Car il y a une faillite des intellectuels et des artistes, qui se font dicter des critères de réussites qui ne leur sont pas spécifiques. Des critères valables dans certains domaines : la science, la gestion, ... sont imposées dans tous les domaines (les arts, la philosophie, la littérature, ...). Et ces intellectuels, ces artistes ne réussissent finalement qu'à devenir des gestionnaires de pensées fragmentées, des archivistes de figures pulvérisées. Ils ne savent qu'adopter la parole blanche (« speak white ») de la performance et de l'efficacité en situation de compétition dans le registre de la pensée et de la création. C'est ainsi que ces artistes et ces intellectuels succombent presque tous à la fascination de l'international, lorsqu'ils voudraient tous entrer dans l'aura scintillante de cette fiction.

Il est louable de porter son regard sur ce qui se fait ailleurs. Mais lorsqu'il s'agit de réunir des gens de partout dans le monde parce qu'ils disent la même chose, lorsqu'il s'agit de légitimer une répétition affligeante en la faisant dire par des gens qui n'ont pas les mêmes passeports, ... alors il vaut mieux se rendre indisponible, échapper à la tabulation d'un monde où tout est mis à disposition. Pour nombre d'entre nous, la partition à une élite internationale serait une forme de transcendance. Ils croient que ce groupe imaginaire existe comme lieu d'une parole, partage des intelligibilités, — ils éprouvent une solitude plus grande à ne pas en faire partie, plus ils éprouvent un dépit profond de ne pas avoir été invité. Voilà **la nouvelle solitude**, — à

laquelle on ne peut répliquer qu'en accélérant notre solitude dans des initiatives locales, dans des ressources topiques, — mais aussi dans des ouvertures sur l'ailleurs où l'on prend le risque de l'altérité, de l'affrontement, de la remise en cause. C'est pour rejoindre cette internationalité que nous rejoignons les nouvelles technologies, quand celles-ci ouvriraient tous les jours de nouvelles tribunes. Nous croyons que tout ce que nous disons, écrivons, créons sera indéfiniment démultiplié et diffusé partout sur le globe, que le monde entier sera à l'écoute. Nous nous plaignons qu'il n'y a plus de lecteur, plus de spectateur, ... alors que nous négligeons de méditer ce qu'on dit nous-mêmes, de lire ce qu'on a écrit, de contempler ce qu'on accomplit. Quand nous saurions ainsi capter un spectateur, un lecteur, dans la boucle dynamique par laquelle on se rapporte à soi-même de se porter vers l'autre, — afin de le projeter vers d'autres boucles plus rapides, nombreuses, transversales. Afin de se projeter soi-même sur des boucles vertigineuses, incessantes, frénétiques et mortelles.

A l'accélérateur de particules, avec sa chambre à bulles, je veux comparer la chambre des illusions (*camera obscura*) dans laquelle nous sommes tous enfermés. Certaines illusions sont reconnues comme telles, d'autres ne le sont pas, et sont même perçues comme ayant une valeur de vérité, — comme reflet du dehors perdu, comme éclat d'un soleil disparu. Mais, qu'est-ce qui nous empêche de reconnaître cette illusion ? Au fondement de la croyance en une vision partagée, il y a un aveuglement sélectif. En effet, tout comme la circulation des marchandises a pour effet de créer l'illusion nécessaire de la valeur économique, ainsi le cercle des interprétants crée l'illusion que la signification est la garantie, le moyen, la médiation la plus courte, transparente, saisissante pour se rapporter aux choses du monde.

Est-il nécessaire de donner du sens aux choses pour s'assurer d'une cohérence du monde ? Une chambre sans espoir du dehors, une chambre où les images ne sont que des surfaces. Pouvons-nous supporter l'idée que la vérité est d'abord un effet de la parole, un produit de la communication, un avatar de l'interaction sociale, une résonance dans la chambre des illusions. Si elle est scintillance inépuisable au cœur du regard humain, elle en est tout à la fois le point aveugle, car on ne questionne pas le désir de vérité, que l'on croit aussi naturel que le désir d'être riche. Cette chambre d'illusions est déjà le lieu d'un déploiement, et c'est dans un tel déploiement, selon l'articulation qui lui est propre, qu'un monde plus ou moins riche et diversifié (en tout cas le nôtre, sans présumer qu'il y aurait une réalité « dernière ») advient. Alors la vérité n'est pas une irruption du dehors, ni un effet du dedans, mais c'est le déploiement comme tel : d'un monde, d'un langage, d'un risque. C'est la fuite frénétique des illusions sur les murs de la chambre obscure.

Il faut alors, dans un ébranlement du corps physique, cesser de prendre le réel pour un déjà-là. Il faut laisser ce réel remonter en nous dans son évidence métamorphique : comme quoi il est à tout instant en train de se faire, qu'il est toujours à refaire. Quand nous sommes le langage dans lequel il se dit comme monde ? Certes, on voit les choses éclairées mais pas la lumière. Certes, on voit les choses dans lesquelles le monde se fait, mais pas le monde comme tel. Ça, on ne peut le dire, mais le laisser se montrer comme ce qui se fait, dans ce moment où il se fait. Car nous voulons par ce moyen retrouver cette expérience que le réel n'est pas avant, au dehors de nous, mais qu'il advient dans le moment où nous nous occupons de nous façonner nous-mêmes. L'art ne fabrique pas des objets mais nous rappelle que nous sommes des créateurs de mondes, des faiseurs de réalité. Car c'est à édifier des réalités que nous nous

donnons consistance. Et c'est à pulvériser ces réalités que nous échappons à nous-mêmes. C'est notre nouvelle transcendance.

<sup>i</sup>. Anne Cauquelin, Court traité du fragment : usages de l'œuvre d'art, Aubier, 1986, p. 7-15.

<sup>ii</sup>. C'est une expérience décrite par Schreber, lequel décrit comment le « parler fondamental » des dieux vient infiltrer le langage, comme multiplicité de messages qui ont pour objet le code lui-même. La présence divine se manifeste à usurper les facultés humaines, pour lui dérober son existence en se retirant. Le langage lui-même est ainsi « miraculé » pour que les hommes en perdent la faculté. Dans un langage abandonné à sa figuration vide, les hommes ne sauront plus interpeler Dieu.

<sup>iii</sup>. Jean Clair, Méduse, Gallimard, 1989, p. 126.

<sup>iv</sup>. Les trois paramètres de la croyance sont, rappelons-le : 1- Le texte (— et la figure) ayant la faculté de se constituer comme lieu d'une transcendance. 2- L'autorité : dans les arts la fonction d'autorité est exercée par le critique éminent, le galeriste influent, le directeur de musée convaincu, ... 3- La communauté des croyants : les artistes entre eux, le milieu de l'art, le public cible de l'industrie culturelle.

<sup>v</sup>. VVVV - « Lorsqu'il est mort il est mort » Énoncé toujours vrai, insignifiant.

VVVF - « Il est mort. » C'est parfois faux : risque d'être faux.

VVFF - « Il est mort. » Avec une probabilité égale que ce soit vrai ou faux. VFFF - « Il est mort. » C'est parfois vrai.

FFFF - « Lorsqu'il est mort il n'est pas mort. » Énoncé toujours faux et insignifiant.

<sup>vi</sup>. Kosuth Joseph, Art after Philosophy and after, Collected Writngs, 1966-1990, The MIT Press, Massachusetts, 1991.

<sup>vii</sup>. Ce qu'aurait déclaré Épiménide le Crétois, après un long sommeil.

<sup>viii</sup>. Christian Boltanski se crée des biographies fictives : plus il ment, plus il découvre que ce qu'il croyait être son passé réel est une fiction qu'il s'était racontée, mais aussi, et surtout, il voit que son mensonge se nourrit d'un matériel « vrai » dont il n'avait pas idée, qu'il se nourrit d'un tissu de la vie qui est le sien, qu'il avait sous les yeux sans jamais le voir.

<sup>ix</sup>. Allen Ginsberg, Howl and other poems, trad. R.Cordier et J.-J. Lebel, Christian Bourgois éd, 1993, p. 25.

<sup>x</sup>. Michel Haar, Le chant de la terre. Heidegger et les assises de l'histoire de l'être. L'Herne, Biblioth. de philosophie et d'esthétique, 1985, p. 215.

<sup>xi</sup>. Allen Ginsberg, Howl and other poems, trad. R.Cordier et J.-J. Lebel, Christian Bourgois éd, 1993, p. 23.

<sup>xii</sup>. « la bonne conscience comme certitude subjective est incompatible avec le risque absolu que doit encourir tout gage, tout engagement, toute décision responsable — s'il y en a » Jacques Derrida, Apories, Galilée 1996, p. 42.