

David Lapoujade

## Forces de l'art, forces dans l'art<sup>1</sup>

### Abstract

*Starting from a reflection on Benjamin, Bergson and Greenberg, the article questions the kind of contemplation we reserve for the art and, conversely, the power that is proper to the work of art. Through some key concepts of Nietzsche and Deleuze, art is presented as a promise connected to the belief in this world. In other words, the power of art is its power of justification: art is able to justify itself (and to justify us) as no other form of reality can.*

### Keywords

*Power of art, Joy, Justification*

The Author of this article has been invited for his internationally relevant work on the topic of the issue.

Received: 09/11/2020

Editing by: Serena Massimo

© 2020 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.

David.Lapoujade@univ-paris1.fr

<sup>1</sup> Ce texte est la reprise – ici largement modifiée et transformée – d'une conférence prononcée à l'institut Tomie Ohtake (Sao Paulo) le 21 mai 2019.

### 1. Benjamin

Je voudrais partir d'abord de l'article de Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, rédigé en pleine montée du fascisme (1935 et 1939) parce qu'il témoigne d'une profonde mutation dans la perception des œuvres d'art liée à l'irruption de nouvelles forces dans le champ social. Benjamin distingue deux types de perception qui sont comme deux moments d'une histoire ou le signe d'une mutation<sup>2</sup>. Selon le premier type, l'œuvre d'art est objet de contemplation; elle est inséparable d'une "aura" telle qu'elle subsiste toujours dans un lointain, si proche soit-elle<sup>3</sup>. L'œuvre se donne immédiatement à distance, à la manière d'un objet de culte intouchable, signe de son pouvoir sur nous: *noli me tangere*. Cette première approche se définit comme "théologique", non pas au sens où elle implique une transcendance ou un sentiment religieux, mais au sens où elle renvoie à la valeur cultuelle de l'œuvre d'art<sup>4</sup>.

Mais cette première approche s'effondre au fur et à mesure que l'œuvre d'art devient reproductible, d'abord avec l'imprimerie, la lithographie, puis avec la photographie et enfin surtout avec le cinéma. Avec la reproductibilité (industrielle), l'art acquiert une nouvelle force et sa valeur change. L'important n'est plus sa valeur cultuelle, mais ce que Benjamin appelle sa "valeur d'exposition". Si la valeur cultuelle est intimement liée au secret, à la dissimulation, à la pratique de rituels, la valeur d'exposition est au contraire liée à la publicité, à la propagation d'images dans le champ social. Surtout elle impose un nouveau type de perception. Benjamin dit au sujet du cinéma:

Sa fonction est de soumettre l'homme à un entraînement; il s'agit de lui apprendre et les perceptions et les réactions que requiert l'usage d'un appareillage dont le rôle s'accroît presque tous les jours. Faire de l'immense appareillage tech-

<sup>2</sup> "La manière dont la perception opère – le médium dans lequel elle s'effectue – ne dépend pas seulement de la nature humaine, mais aussi de l'histoire" (Benjamin 2000: 74).

<sup>3</sup> "Qu'est-ce à vrai dire que l'aura? Une singulière trame d'espace et de temps: l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il" (Benjamin 2000: 75). Voir l'analyse de Didi-Huberman (Didi-Huberman 1992: 103).

<sup>4</sup> "La valeur unique de l'œuvre d'art 'authentique' a toujours un fondement théologique" (Benjamin 2000: 77).

nique de notre époque l'objet de l'innervation humaine, telle est la tâche historique au service de laquelle le cinéma trouve son sens véritable. (Benjamin 2000: 81)

Bien évidemment Benjamin souligne à quel point, en tant qu'industrie, le cinéma développe des moyens techniques de grande ampleur pour favoriser cet "entraînement", auquel s'associent magazines, photos-reportages, affiches publicitaires. Se développe une désirabilité de l'image qui en augmente la valeur marchande et permet d'instaurer un système de vente et d'échange des images et des regards: un véritable *marché de la perception*. Il va de soi qu'aujourd'hui, ce n'est pas seulement l'image cinématographique, mais toutes les espèces d'images, toutes les perceptions qui constituent un immense marché, un "supermarché du visible" selon une formule de Peter Szendy, un entraînement permanent.

Cette question est inséparable d'une profonde transformation de la perception. Le cinéma possède un pouvoir de pénétration d'une ampleur nouvelle. Tandis que le premier type de perception est fondé sur la distance imposée par l'aura, le second type obéit au mouvement inverse. Benjamin compare de ce point de vue le peintre et le cinéaste. Le peintre est comme un mage qui préserve une distance avec son patient. S'il la diminue par l'imposition des mains, il l'augmente par son autorité (à la manière d'un magnétiseur). Au contraire, le cinéaste est comme un chirurgien; ce dernier abolit toute distance puisqu'il intervient à l'intérieur même du corps malade. De même, le cinéma "pénètre en profondeur dans la trame même du donné" à travers les plans de détails, les gros plans et tout ce qu'il capte dans chaque image. Comme la psychanalyse, le cinéma permet un *approfondissement* de la perception. Il peut analyser la réalité, la manipuler, la recomposer à la manière du chirurgien; par là même, il peut pénétrer dans l'esprit du spectateur. Benjamin cite la célèbre phrase de Georges Duhamel à propos du cinéma: "je ne peux déjà plus penser ce que je veux. Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées". En même temps que le cinéma pénètre profondément la réalité, il fait intrusion dans les cerveaux.

De quelle manière? Comme le dit Peter Szendy dans *Le supermarché du visible*, "l'œil ne s'immerge plus dans une contemplation où il se repose, il attend déjà d'autres images. Il s'apprête d'avance à voir encore et encore, à changer de vues en permanence" (Szendy 2017: 94). C'est une forme de distraction permanente qui se confond bientôt avec le divertissement, l'*entertainment*. De l'entraînement à l'*entertainment*. L'œil est enchaîné à l'enchaînement des images. Voilà une force inédite, celle que

poursuivait déjà le mouvement Dada selon Benjamin, en dépit de ses moyens limités. À l'opposé de la doctrine de “l'art pour l'art”, les Dada produisaient des effets que le public a ensuite attendu du cinéma. Ils ne cherchaient plus la distance, mais la confrontation, le choc<sup>5</sup>. Ils voulaient scandaliser, provoquer l'outrage public, faire intrusion, manière de dire qu'ils utilisaient de nouvelles forces. Avec les Dada, l'art devient “projectile”.

Projectile signifie que l'œuvre acquiert une “qualité tactile”, précise Benjamin. Au premier abord, cette qualité est assez mystérieuse. Que faut-il entendre par “qualité tactile”? C'est qu'il faut distinguer deux types de réceptivité. Une première réceptivité où les valeurs tactiles sont subordonnées aux repères visuels, comme c'est le cas dans la perception attentive. C'est ce qui se produit dans le recueillement, lorsque l'on entre dans un rapport de contemplation avec l'œuvre, dans la relation de distance instaurée par l’“aura” de l'œuvre. Toujours le *Noli me tangere*, comme si la vue s'affranchissait de toute familiarité tactile.

Mais il y a une autre forme de réceptivité qui subordonne le visuel au tactile; en cela, elle est moins affaire de perception que d'*usage* (au sens de maniement, de pratique). L'*usage*, c'est précisément la connaissance, même intuitive ou approximative, d'enchaînements. C'est notamment le cas de l'art architectural selon Benjamin, qui, pour ses usagers, est affaire d'accoutumance et de distraction. L'art architectural a moins affaire à des spectateurs qu'à des usagers. Le tactile suppose une distraction qui est, dit Benjamin, l'affaire des masses. “La réception tactile se fait moins par voie d'attention que d'accoutumance” (Benjamin 2000: 108), comme lorsqu'on circule quotidiennement à travers les bâtiments et les monuments d'une ville qu'on ne “voit” plus, mais à travers laquelle on s'oriente et on se déplace. Toute distance est abolie au sens où l'on perçoit moins qu'on ne “pratique”.

Contre ceux qui voient dans le cinéma un art exclusivement visuel, Benjamin place le cinéma du côté de la réceptivité tactile. L'industrie cinématographique subordonne le visuel au tactile. En un sens, elle crée moins un art visuel qu'un art d’“usage”, ce qui se conçoit facilement si l'acte de voir est essentiellement défini comme “contemplation”. Le cinéma empêche la contemplation. Il nous fait enchaîner les images

<sup>5</sup> “Tout récemment encore on a vu le dadaïsme produire à satiété de telles manifestations barbares. Nous comprenons aujourd’hui seulement à quoi tendait cet effort: *le dadaïsme cherchait à produire par les moyens de la peinture (ou de la littérature), les effets que le public demande maintenant au cinéma*” (Benjamin 2000: 105).

comme on circule entre les bâtiments d'une ville. Ce n'est pas un art pour spectateurs, mais pour usagers. La tendance s'est aujourd'hui renforcée puisque, non seulement nous sommes beaucoup moins spectateurs qu'usagers de l'image, mais nous produisons sans cesse des images et des images d'images. Une chose est sûre: pour Benjamin, la force nouvelle de l'art, ce n'est plus d'arrêter et de faire contempler des individus singuliers, c'est d'enchaîner, d'entraîner et de distraire des masses. On devine à la fois la crainte et l'espoir d'une telle mutation. Il y a donc comme deux forces qui s'exercent sur la réceptivité même, l'une qui arrête la perception, l'autre qui l'entraîne.

Benjamin est un témoin de cette mutation, compte tenu des nouvelles forces qui envahissent le champ social. D'un côté, des forces anciennes qui arrêtent la perception, la retranchent et la disposent dans un lieu spécial afin de capter l'attention et la conduire vers un point culminant, essentiel (en fonction d'un primat du visuel); de l'autre, des forces nouvelles qui, au contraire, entraînent la perception [*entertainment*], l'enchaînent à des enchaînements, comme le fait le film, mais aussi le feuilleton ou, aujourd'hui, la nouvelle industrie des séries télévisées (en fonction d'un primat du tactile).

## 2. Bergson

Or, cette mutation de la perception se retrouve également chez Bergson quoique sous une autre forme. Il s'agit moins de distinguer entre des perceptions qu'entre des mouvements de l'esprit: un *premier* mouvement de nature superficielle qui enchaîne des images toutes situées sur un même plan en passant d'un objet à l'autre. Ce premier type renvoie au schéma classique de l'association d'idées. Une chose en évoque une autre, qui en évoque une autre, etc. de manière quasi-automatique, comme dans une conversation entre amis. Bergson parle même d'une "promenade parmi les images" (Bergson 2017: 167) proche de la pratique de l'usager chez Benjamin. C'est comme si nous étions de simples usagers de la pensée, enchaînée à elle par le train de ses associations.

Et un *second* type de mouvement qui n'opère plus en surface, mais en profondeur; la pensée ne change pas d'objet, au contraire. Elle se fixe sur le même objet, y revient sans cesse; ce qui change alors, ce sont les niveaux ou les plans de signification depuis lesquels l'objet est perçu. L'objet s'enrichit des retours incessants que la pensée opère sur lui si bien

qu'il conquiert une profondeur; il s'approfondit. Il devient un feuilletté de significations<sup>6</sup>. L'objet réel se double alors d'un "objet virtuel" qui condense l'ensemble de ces significations (Bergson 2012: II, 114 sq). Ce n'est plus la *ligne* déambulatoire d'une promenade, mais un cercle ou, mieux, un *circuit* dans lequel objet et pensée s'enrichissent mutuellement, en profondeur.

On comprend alors que, chez Bergson, la subjectivité se scinde en deux moi distincts, un "moi de surface" qui enchaîne les perceptions les unes aux autres sur un même plan horizontal et un "moi des profondeurs" qui revient sans cesse sur la même perception pour l'approfondir selon un feuilletté de plans étagés verticalement<sup>7</sup>. C'est comme si les forces de l'art scindaient la subjectivité selon deux niveaux: un niveau profond, essentiel et un niveau superficiel qui n'exigent pas le même type de réceptivité: circuit de concentration d'un côté, ligne de distraction de l'autre. Dans un cas, on se libère des automatismes pour accéder aux essences ou à une réalité plus profonde; dans l'autre, on est enchaîné aux automatismes de l'*entertainment* d'une réalité superficielle qui s'empare des cerveaux pour y installer ses montages réflexes.

### 3. Greenberg

Enfin, troisième repère, l'article de Greenberg, écrit presque à la même époque que celui de Benjamin (dans un contexte très différent), qui s'intitule *Avant-garde et kitsch*. On retrouve une scission analogue avec *d'un côté*, les œuvres d'avant-garde qui s'adressent à un amateur d'art authentique, capable d'opérer "une réflexion sur l'impression immédiate

<sup>6</sup> "Si dans le premier cas, associant des images à des images, nous nous mouvions d'un mouvement que nous appellerons par exemple horizontal, sur un plan unique, il faudra dire que dans le second cas le mouvement est vertical, et qu'il nous fait passer d'un plan à l'autre. On retrouve une lointaine analogie avec la distinction de Schopenhauer dans *Le monde comme volonté et représentation*, III, § 36: 'Nous pouvons en conséquence définir l'art: la contemplation des choses, indépendante du principe de raison; il s'oppose ainsi au mode de connaissance [...] qui conduit à l'expérience et à la science. On peut comparer ce dernier mode de connaissance à une ligne horizontale qui court indéfiniment; quant à l'art, c'est une ligne perpendiculaire qui coupe facultativement la première en un point ou en un autre'" (Bergson 2017: 166).

<sup>7</sup> Il ne s'agit pas toutefois du même approfondissement que celui de l'image cinématographique chez Benjamin. Dans un cas, on approfondit analytiquement la perception du réel; dans l'autre on approfondit synthétiquement sa signification.

laissée par les seules qualités plastiques” de l’œuvre mais parce que l’artiste lui-même a délaissé le contenu de ses œuvres pour faire valoir les seules formes. C’est que, pour Greenberg, depuis Manet, l’art est devenu réflexif: il a détourné son attention du contenu de l’expérience commune pour l’orienter vers les moyens de sa pratique: “Ce qui anime leur œuvre par-dessus tout, c’est le souci essentiel d’inventer et d’ordonner des espaces, des surfaces, des formes, des couleurs, etc., à l’exclusion de tout ce qui ne leur est pas intrinsèquement lié” (C. Greenberg 1988: 13)<sup>8</sup>. Pour Greenberg, le spectateur “moderne” est une sorte de kantien dont l’activité principale consiste à *réfléchir* les formes de l’œuvre. D'où l’insistance chez Greenberg d’un formalisme puisque le travail de réflexion ne porte que sur les formes.

*De l’autre côté*, le kitsch, avec ses images publicitaires, ses bandes dessinées, ses films hollywoodiens qui s’adressent à un public “insensible aux valeurs culturelles authentiques” mais avide de divertissement. Ce qui caractérise le kitsch, c’est que l’effet réfléchi est déjà inclus dans l’œuvre, tout prêt pour le plaisir irréfléchi du spectateur. C’est la raison pour laquelle le kitsch est essentiellement un art de reprise et de *récupération*. Il reprend des effets déjà existants qu’il ne fait qu’amplifier et codifier. Ainsi l’œuvre kitsch est “expressive”, mais en un sens trivial, comme ces films où le cadrage, la musique indiquent à quel moment le spectateur doit éprouver telle ou telle émotion. La réflexion est incluse dans le produit tandis que l’œuvre d’art authentique exige du spectateur qu’il opère pour son compte cette réflexion à partir des seules qualités plastiques, compte tenu de sa culture, de son éducation, etc. Greenberg est bien conscient que cette distinction renvoie en même temps à un clivage social entre élite et classes populaires, et l’on voit bien comment elle recoupe à sa façon les scissions précédentes, même si Greenberg la simplifie considérablement.

On sait que la distinction de Greenberg a eu une influence considérable sur l’art des Etats-Unis d’après-guerre qui a rejoué cette scission, mais sous une forme accentuée: *d’un côté*, les minimalistes qui veulent rejoindre l’essence de leur art, réduit à sa plus stricte littéralité. “*What you see is what you see*”. Une peinture n’est rien d’autre qu’une surface

<sup>8</sup> On se souvient que, pour Greenberg, Manet est le Kant de la peinture. Il est celui qui pratique une sorte d’“autocritique” de la peinture afin qu’elle accède aux limites qui lui sont propres: “Manet est le premier peintre moderne par sa franchise à laisser apparaître la surface qui supporte ses tableaux”. Il est à l’image de Kant, “ce philosophe ayant été le premier à critiquer la méthode critique elle-même” (Greenberg 1997).

peinte, un *objet* recouvert de peinture. Contre “l’illusionnisme européen”, on expose une peinture qui n’est rien d’autre que peinture, une sculpture qui n’est rien d’autre que ce qu’elle est, sans subjectivité, sans contenu, sans signification. Ce serait comme une vérité ultime, la quintessence même de l’art, réduite à son expression élémentaire.

*De l’autre côté*, presque au même moment, le Pop Art qui reproduit, avec la même exigence de littéralité, toutes les figures de l’art populaire, affiches de films hollywoodiens, bandes dessinées, fétiches de la culture populaire, produits de grande consommation. Il partage avec le minimalisme l’absence totale de subjectivité, de contenu ou d’expressivité. La subjectivité est d’autant moins présente que la plupart des œuvres sont produites en série selon des procédés industriels ou techniques qui font appel à des ateliers de reproduction ou des entreprises spécialisées<sup>9</sup>. Il s’agit moins de produire des “objets” à la manière des minimalistes que de reproduire des stéréotypes déjà existants, des produits industriels standardisés, comme une sorte de récupération inversée. Si le minimalisme produit des *objets*, le Pop produit des *images*, clichés ou stéréotypes qui contiennent déjà leur “effet” et qu’il s’agit seulement de renforcer ou de désamorcer dans un vaste mouvement de récupération. D’un côté, un art pur qui vise des essences; de l’autre, un art impur, à la frontière entre art et non-art qui n’est que la reproduction à grande échelle de la culture populaire et qui vise à faire communiquer l’art avec la culture de masse<sup>10</sup>.

Pour faciliter la terminologie, on nous dit que l’art en quête de sa propre essence est “moderniste” (selon la terminologie de Greenberg)

<sup>9</sup> Cfr. la déclaration de Warhol dans un entretien en 1963: “Je peins de cette manière [*la sérigraphie*] parce que je veux être une machine, et je sens que tout ce que je fais, je le fais comme une machine, et c'est cela que je désire” (Warhol: 1963).

<sup>10</sup> Cfr. la déclaration de Claes Oldenburg à propos d’un magasin qu’il présente en 1961, une vitrine avec des sculptures de gâteaux, de hamburgers, de produits consommables – considéré comme l’une des premières œuvres Pop: “Je suis contre l’idée selon laquelle il y aurait un monde de l’art et un monde du réel [...]. La beauté du magasin tenait au fait qu’il était presque un vrai magasin, vous voyez, mais que n’était pourtant pas vraiment un magasin, et que cette confusion même impliquait que les gens, en ressortant, avaient vu des choses réelles tout en ayant vu, de manière diffuse et dans une certaine mesure, mes propres choses. Bon maintenant, ça marche dans les deux sens. Des artistes peuvent venir et dire que ceci n’est pas de l’art, mais un hamburger. Puis d’autres peuvent aussi bien entrer et déclarer que ce n’est pas un hamburger mais de l’art. C’est du domaine de l’entre-deux, et c’est bien là que j’entends me placer” (Francis 2001).

tandis que l'art qui renonce à cette quête serait devenu "postmoderne". On ne sort pas des dualismes. Après les grands dualismes modernistes de Benjamin, Bergson, Greenberg – parmi tant d'autres – est venu le grand dualisme postmoderne. Serait postmoderne la fin des essences, la fin des grands récits relatifs à l'essence de l'art; autrement dit, le fait de venir à la fin ou après la fin. Mais que signifie venir "après"? Le modernisme s'est construit sur l'idée que la fin était inséparable d'un profond renouveau dont témoignaient justement les avant-gardes. Si des possibilités mouraient, d'autres possibilités inouïes apparaissaient. Le postmodernisme part au contraire de la supposition qu'il n'y a plus de nouveaux possibles; ils ont disparu (cfr. par exemple Arthur Danto (1981) qui reprend le thème hégélien de la "mort de l'art"). Il ne peut plus y avoir d'avant-garde, rien que des récupérations et du recyclage. Les nouveaux possibles ne font que récupérer les anciens possibles dans une sorte de kitsch inévitable, à la manière dont la mode revisite en permanence ses classiques.

S'il fallait prolonger ce que dit Benjamin, nous voyons bien qu'aujourd'hui la perception contemplative est sanctuarisée dans des lieux précis, musées, salles d'expositions, fondations tandis que l'art "populaire" a littéralement envahi le champ social tout entier. Nous vivons entourés d'images, d'objets conçus comme des images "tactiles" qui s'enchaînent et font la promotion d'univers préfabriqués. Le design, la publicité, toute la sphère commerciale a développé une esthétique qui nous "enchaîne" par distraction, propagande (avec des effets politiques parfois puissants), si bien que nous sommes entourés d'objets "esthétiques"; c'est une invasion permanente alimentée par cette incessante déambulation tactile, un usage déchaîné. Benjamin avait raison en ce sens: nous circulons au milieu d'images qui nous enchaînent comme nous circulions auparavant parmi les devantures de magasins des espaces urbains. Comment ne pas être alors gagné par la "mélancolie critique" de Benjamin et dire que nous avons perdu toute distance, tout "aura" et que la reproductibilité a tout envahi – même si les arts ne cessent justement de lutter contre ces forces?

N'est-ce pas ce qu'on observe lorsqu'on visite une exposition ou un musée aujourd'hui dans l'attitude de beaucoup de visiteurs? Il est frappant d'observer que beaucoup de visiteurs ne regardent ni ne contemplent plus les tableaux, les sculptures ou les installations, comme si ça n'avait plus aucun intérêt. On sait bien ce qu'ils font; ils les photographient avec leur téléphone. Ils passent d'un tableau à l'autre, filment les

installations ou les performances avec peut-être l'intention de les contempler plus tard, mais aussi avec l'intention de les poster sur les réseaux comme des épisodes de vie, pour les transmettre, les proposer aux commentaires, les insérer dans un flux d'image, bref les arracher à leur circuit. La démarche est double: d'un côté, on les fait entrer dans le présent incessant des flux des images; de l'autre, on les soustrait au présent de la contemplation pour les stocker dans la mémoire d'un appareil (sous la forme d'un présent *différé*), mais surtout pour les reterritorialiser sur le vécu de chacun: mes voyages, mes goûts, mes choix, etc.

Que signifie alors *contempler*, cette vieille manière de faire? Contempler, c'est être contemporain, partager le même temps dans un lieu dédié (*templum*). On partage le même temps dans un lieu séparé au lieu d'être dans un lieu commun et dans des temps séparés. Autrement dit, cela suppose l'impossibilité du *post* du postmodernisme. On ne peut plus être *post*, on est *néo* en tant que l'on s'efforce de retrouver en quoi les œuvres passées sont encore contemporaines. Ce n'est plus une pensée de la fin, au contraire. C'est une pensée de l'éternité ou de la continuité: quelque chose survit à son propre présent et à sa propre fin annoncée. Autrement dit, être contemporain suppose d'entrer dans une autre temporalité, parallèle au présent, dans laquelle une œuvre passée retrouve son éternelle charge d'avenir, son caractère intempestif en tant que "nuée non historique"<sup>11</sup>. La force de l'intempestif est d'arracher l'œuvre à son passé historique pour la rendre à un futur anhistorique, "ce qui est prêt à être"<sup>12</sup>. C'est là sa *force* propre. C'est quelque chose dont Nietzsche a eu le pressentiment très tôt. Dès ses premiers textes en effet, il définit l'art comme une "espérance" (et plus tard, il le définira comme une "promesse")<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Cfr. Agamben (Agamben 2008). Dans cette conférence, Agamben définit le contemporain par trois traits, en partie inspirés de Nietzsche: on adhère au présent par le "déphasage et l'anachronisme"; on ne perçoit pas l'évidence du temps présent, mais ses potentialités enfouies comme des archaïsmes qui percent obscurément dans le présent, renvoyant à une archéologie du présent. Ce qu'il faut ajouter à cette description, c'est l'ouverture sur l'avenir, comme troisième dimension, présente chez Nietzsche et Deleuze.

<sup>12</sup> "Nul artiste ne réalisera son œuvre, nul général sa victoire, nul peuple sa liberté, sans les avoir désirées et y avoir aspiré préalablement dans une semblable condition non historique. [Celui qui agit] est injuste envers ce qui est derrière lui et il ne connaît qu'un seul droit, le droit de ce qui est prêt à être" (Nietzsche 1990: 82).

<sup>13</sup> Cfr. le fragment posthume: "L'existence empirique est quelque chose qui ne devrait pas être. La joie est possible dans l'espérance de cette restauration [la restauration de l'unité de Dionysos, divisée par l'individuation apollinienne]. L'art est une espérance de cette sorte". (Nietzsche 1977: 272). Sur l'art comme " promesse de bonheur", cfr.

Est-ce que cela ne nous renvoie pas du côté d'une approche "théologique", voisine de celle que décrit Benjamin: une expérience esthétique qui ouvre à une espérance ou une promesse? C'est tout le contraire, en réalité. Dans *Naissance de la tragédie*, les deux divinités, Dionysos et Apollon sont deux forces, les deux forces de et pour l'art selon Nietzsche. Dionysos est le dieu de l'ivresse, de la démesure, de l'excès, de la dissolution de toutes les formes individuelles dans une sorte de transe collective. En nous faisant éprouver le fond terrible de la réalité, la réalité sensible ne nous apparaît plus que comme un voile d'illusion destiné à dissimuler ce fond terrifiant. Comment ne pas éprouver une forme de dégoût puisque le dieu nous plonge dans les profondeurs d'un désordre où toutes les apparences ont perdu leur justification ("l'existence empirique est quelque chose qui ne devrait pas être")?

Apollon est, au contraire, le dieu de la belle apparence, de la limite, de la mesure, de la forme individuelle parfaite, d'une réalité close sur elle-même. C'est la force qui s'empare de nous dans le rêve ou le fantasme, lorsqu'on rêve de perfection, de beauté parfaite. Malgré leur profond antagonisme, les deux dieux forment une étrange alliance dans la tragédie: Dionysos endure l'acte d'individuation apollinien comme une limite dont il souffre, lui le dieu de l'illimité; il passe dans la forme imposée par Apollon. Mais en même temps qu'il se soumet à cette limitation, quelque chose de sa force traverse la réalité individuelle. L'illimité se fait sentir à travers la forme individuelle. Voilà donc qu'une espérance traverse la forme et l'œuvre sur une forme de promesse. Si Apollon joue un rôle contricteur (en tant qu'il impose une limite à Dionysos), Dionysos joue un rôle dilatateur (en tant qu'il ouvre la forme à l'illimité); il altère la vision qui devient alors espérance. Il ouvre l'œuvre sur une espérance.

Mais de quelle nature est cette espérance ou cette promesse si elle n'est pas d'ordre religieux ou théologique? Deux aspects se complètent ici. Il y a *d'abord* "quelque chose" qui déborde le monde sensible, mais qui n'est donné qu'à travers lui, une sorte de puissance qui insiste au sein même du sensible. C'est ce que donne par exemple à ressentir la joie. La joie est précisément ce sentiment de saisir une puissance immanente qui nous dépasse, mais dont nous sentons la présence, ici et maintenant. Et l'on voit bien qu'il s'agit d'une forme de promesse, mais c'est une promesse que *n'accompagne aucune attente*. Cela serait une définition de la

*Généalogie de la morale*, III, § 6 (Nietzsche 1985). Nous ajoutons la remarque entre crochets.

joie: non pas sentir en nous la promesse d'une puissance, mais sentir la puissance sous forme d'une promesse – mais une promesse sans contenu. Comment se fait-il que nous n'attendions rien d'une telle promesse? Parce que justement elle nous donne la puissance qui dispense d'attendre mieux ou autre chose. Autrement dit, le paradoxe c'est que cette promesse nous comble. *On a affaire à une espérance sans attente et une promesse sans contenu.* Il en va de même pour l'art: il ne peut pas faire plus que promettre, mais cette promesse nous comble.

Comment appeler autrement cette promesse? Il me semble qu'on peut l'appeler "croyance" et prendre le risque d'approcher encore davantage du théologique. Mais plus on s'en approche dans la formulation, plus on s'en éloigne en réalité. Car cette croyance, pour reprendre une formule de Deleuze, est une croyance dans *ce monde-ci*, rien d'autre que ce monde-ci. Or c'est peut-être cela le double constat précédent: la dimension cultuelle dégagée par Benjamin supposait encore comme la possibilité d'un autre monde, comme si l'on s'élevait vers un monde épuré, raffiné, supérieur où n'apparaît que l'essence pour elle-même, enfin mise à nue dans des formes pures. Ou bien au contraire, il n'y avait rien d'autre que ce qui était donné à voir, dans une pure et simple actualité qui épouse sa forme et son contenu du seul fait d'être exposé, qui s'épuise dans sa propre littéralité, qui non seulement ne nous fait rien croire, mais nous fait comprendre qu'il n'y a rien en quoi nous puissions ou devions croire. Parce que croire, c'est se faire des illusions. Que l'on songe à la lutte contre "l'illusionnisme européen" du minimalisme auquel je faisais allusion tout à l'heure, tout droit hérité des analyses de Greenberg. Autrement dit, l'œuvre serait sans virtualité, sans potentialité, puisqu'elle se réduit à sa pure et simple actualité: elle n'est qu'elle-même. Ce serait peut-être cela le postmodernisme? N'est-ce pas la chose la plus triste: une œuvre qui ne nous fait croire en rien ou qui nous confirme dans un nihilisme que tout confirme par ailleurs? L'art libéré de sa volonté de tromper?

Et pourtant il faut bien qu'elle ait une puissance, que se dégage une forme de puissance d'un simple cube de Richard Serra, qu'elle soit une forme de promesse à sa manière. C'est que nous n'avons examiné que le premier aspect (à savoir la promesse). Il manque encore le *deuxième* aspect. Car croire en ce monde-*ci*, cela veut dire croire à ce qui est, à ce qui existe ici et maintenant, *ceci*. Ce n'est pas une formule abstraite selon laquelle il faudrait acquiescer à ce monde – comment le pourrions-nous? – ou vivre en accord avec lui dans une sorte d'approbation poétique ou

cosmique. En un sens, ce qui importe dans la formulation de Deleuze, c'est le fait qu'il s'agisse de ce monde-*ci*, *dans sa dernière exactitude*. C'est ce qui fait l'étrangeté de la formule. Autrement dit, il ne s'agit pas d'un goût pour l'indéterminé ou l'inachevé pour lui-même, lequel qui ne fait qu'alimenter le fantasme ou la rêverie, puissance seulement apollinienne.

Pour le comprendre, il faut partir du constat qu'il est impossible de croire dans ce monde-*ci sans l'art*. Ceux qui disent croire dans ce monde, ce n'est pas dans ce monde-*ci*, tel qu'il apparaît là, maintenant, mais le monde tel qu'il doit se poursuivre, se perpétuer sans modification. Autrement dit, ne peuvent croire à ce monde que ceux qui y ont déjà une place assurée, et dans lequel un avenir leur est réservé. Ce n'est donc pas dans ce monde qu'ils croient, mais à leur avenir dans ce monde. Ils ne croient à ce monde que parce qu'ils le suspendent au monde à venir. Or, dans le cas de l'art, il ne s'agit pas de croire dans un monde futur ou un avenir quelconque puisque c'est ce monde, là, maintenant auquel nous croyons – nous qui désespérons pourtant d'y croire encore. Nous avons vu que la promesse n'est pas de cette nature puisqu'elle ne s'accompagne d'aucune attente. Ce que l'art apporte comme le dit Nietzsche, c'est plutôt une *justification* du monde.

Laissons un moment Nietzsche de côté pour essayer de figurer cette croyance si spéciale. Que fait une œuvre – et par œuvre, j'entends aussi bien un tableau qu'une pièce musicale, qu'une installation ou que certaines propositions d'aujourd'hui où sont mis en place des processus d'expérimentations autonomes d'auto-développement? Quelle est sa force propre? D'abord, sa perception, si nous parvenons à en devenir le contemporain, éveille en nous des puissances nouvelles, c'est-à-dire des puissances dont nous ignorions qu'elles étaient en nous. Mais il ne suffit pas d'invoquer cet aspect émotionnel ou affectif, car cela reste vague. Car, justement, en les éveillant, l'œuvre ne les laisse pas à l'état de puissance vague ou indéterminée, elle les conduit jusqu'à *la dernière précision* à travers la forme que prend l'œuvre; si bien que ce que nous aimons dans l'œuvre, ce n'est pas l'état dans lequel elle nous plonge, c'est la précision nécessaire à laquelle elle parvient et nous conduit, comme si nous étions exprimés le plus exactement du monde à travers elle, fût-elle un simple cube. Ou plutôt comme si était exprimé un état du monde auquel nous nous sentons participer et avec lequel nous sommes, nous aussi, justifié.

L'art nous conduit à l'exacte expression de nous-mêmes, expression que nous n'aurions jamais connue si l'œuvre ne nous y avait pas conduite, parfois instantanément. C'est le moment où l'on dit: c'est exactement ça! bien que nous ignorions chercher cette justesse. C'est l'artiste qui formule cet état, le dessine, le sculpte, le rythme, le "processualise" en le conduisant à sa forme la plus précise. *C'est cette précision même qui est promesse.* Soulignons, pour éviter tout contresens, que cette précision n'a rien à voir avec une quelconque virtuosité; elle est l'affirmation impérieuse de ce qui, jusqu'à lors, ne trouvait pas sa nécessité. La force de l'art serait la joie d'éprouver cette nécessité. On comprend que, de plus en plus, les œuvres impliquent des parcours (imposés ou libres) qui ne sont pas seulement des déambulations à travers des espaces à contempler, mais des processus à comprendre, à déchiffrer ou qui impliquent notre participation active. L'œuvre n'est plus ce qui arrête ou enchaîne, mais *ce qui conduit.*

Nietzsche en donne un exemple à sa manière en invoquant la musique qui accompagne la tragédie grecque – même si c'est à Wagner qu'il pense en réalité. La question est de déterminer le rapport de la musique avec l'image ou la représentation scénique. D'une part, la musique en tant que telle n'a rien à voir avec ce qui est présenté sur scène; et pourtant c'est elle qui nous en révèle le sens. Elle nous délivre de la représentation en même temps qu'elle en est inséparable. C'est comme si les forces de Dionysos traversaient le monde des apparences sensibles pour nous les faire aimer. Voilà que, par la musique, la réalité au lieu d'être seulement présente ou "réelle" devient *nécessaire*. La tragédie représentée ne pouvait plus être autre. Elle est devenue nécessité ou destin. Il fallait que ce fût celle-ci, précisément – et c'est la musique qui le révèle. Non seulement il fallait que cela soit, mais il fallait que ce soit exactement sous cette forme, car c'est *cette forme* que nous aimons à ce moment-là et c'est pourquoi cela ne concerne que l'art en propre – en tant que seule la forme est concernée dans sa précision même. Voilà en quoi consiste la soudaine *justification* de la réalité. Elle ne se justifie pas par sa seule existence (laquelle peut être contestée, détestée, rejetée); elle ne se justifie pas en raison de son autorité ou de sa violence (comme dans les relations de pouvoir); elle se justifie *par sa seule forme* comme expression d'une nécessité dont nous faisons partie, ce qui veut dire qu'elle nous affirme également. Car nous voilà également justifié en tant que témoin privilégié de cette métamorphose, avec le sentiment d'en être pour ainsi dire le co-créateur.

Bien sûr, ce sont d'abord les artistes qui sont les témoins privilégiés et les avocats de ces réalités inaperçues qu'ils font exister. Ils confèrent un droit souverain à des existences ou des processus que jusqu'alors personne n'avait perçu; comme le montre Etienne Souriau, ils leur donnent un éclat particulier à travers l'architectonie de leur œuvre. Si bien qu'ils ne sont pas témoins sans devenir aussitôt avocats, porte-parole ou porte-existence de ces réalités nouvelles. Mais justement cet éclat, cette beauté propre à l'œuvre, c'est aussi celle de la justification, au sens où l'œuvre rend justice à ces réalités. L'œuvre devient un *acte de justice*. L'œuvre *rend justice* à ce qu'elle fait exister, tel qu'elle le fait exister avec la dernière précision – et c'est cela qui nous est communiqué par l'œuvre, si du moins nous savons en être les contemporains. Cela veut dire que la réalité – qui ne possède aucune nécessité en elle-même sauf celle qu'on nous impose parfois brutalement – change de nature et prend une valeur affirmative qui nous fait croire dans ce monde dans un acquiescement spécial. Autrement dit, la force de l'art – lorsqu'il en a une – c'est sa puissance de justification; c'est de pouvoir *se justifier par soi* (et de nous justifier) comme aucune autre forme de réalité ne le peut, d'acquérir par sa seule force une raison d'exister et de nous faire exister par elle.

## Bibliographie

- Agamben, G., *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Payot, 2008.
- Benjamin, W., *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.
- Bergson, H., *L'énergie spirituelle*, Paris, PUF, 2017.
- Bergson, H., *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 2012.
- Danto, A., *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1981.
- Didi-Huberman, G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- Francis, M., *Les années pop, 1956-1968*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001.
- Greenberg, C., *Art et culture*, Paris, Macula, 1988.
- Greenberg, C., *La peinture moderniste* (1961), in *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, 1997, pp. 832-3.
- Nietzsche, F. *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard (1985-2019).
- Szency, P., *Le supermarché du visible*, Paris, Minuit, 2017.
- Warhol, A., *What is pop art? Answers from 8 painters*, interview by G.R. Swenson, Part I, "ARTnews", n. 7/62 (1963).