

S'exposer aux aléas. Essai sur les risques du rapport esthétique et politique

Hubert Gendron-Blais

Volume 33, Number 1, Winter 2014

De Gênes à Fukushima : perceptions et gestions du risque

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1029363ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1029363ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers d'histoire

ISSN

0712-2330 (print)

1929-610X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gendron-Blais, H. (2014). S'exposer aux aléas. Essai sur les risques du rapport esthétique et politique. *Cahiers d'histoire*, 33(1), 81–99.
<https://doi.org/10.7202/1029363ar>

Article abstract

The notion of risk occupies a fundamental place in artistic creations concerned by the political manifestations that surround them, transform them, and that they engender. Therefore, this article aims to understand risk through the relations between aesthetics and politics, by calling upon disciplines such as philosophy, sociology, communications and art history. From this perspective, risk will be first approached under its intersubjective dimensions. Subsequently, an important attention will be given to the risk inherent in haphazard, in the constitutive unpredictability of the political effects of the artwork. Finally, we will try to assess, through this essay, how risk perilously links art and communication, and thus how the understanding of the risks incurred in art as well as in politics can contribute to the various processes of emancipation.

S'exposer aux aléas. Essai sur les risques du rapport esthétique et politique

.....

Hubert Gendron-Blais

Candidat au doctorat en philosophie - humanities

Department of Humanities

Concordia University

RÉSUMÉ *La notion de risque occupe une place fondamentale dans les créations artistiques soucieuses des manifestations politiques qui les bordent, les transforment et qu'elles engendrent. Il s'agit en ce sens de comprendre le risque à travers les rapports qui viennent lier esthétique et politique, en faisant du même coup appel à la philosophie, à la sociologie, aux communications et à l'histoire. Dans cette perspective, le risque sera d'abord abordé sous ses dimensions intersubjectives: risque d'affronter le chaos, risque de destruction sans bornes, voire même d'autodestruction, mais aussi risque d'égoïsme et d'incompréhension. Par la suite, une attention soutenue sera accordée au risque inhérent au hasard, à l'imprévisibilité constitutive des effets politiques de l'œuvre: risques de récupération, d'instrumentalisation propagandiste ou pédagogique, etc. Ainsi, nous tenterons de voir, à travers cet essai, en quoi le risque vient périlleusement lier art et communication, et donc comment une compréhension des risques encourus en art comme en politique peut contribuer aux diverses démarches d'émancipation.*

ABSTRACT *The notion of risk occupies a fundamental place in artistic creations concerned by the political manifestations that surround them, transform them, and that they engender. Therefore, this article aims to understand risk through the relations between aesthetics*

and politics, by calling upon disciplines such as philosophy, sociology, communications and art history. From this perspective, risk will be first approached under its intersubjective dimensions. Subsequently, an important attention will be given to the risk inherent in haphazard, in the constitutive unpredictability of the political effects of the artwork. Finally, we will try to assess, through this essay, how risk perilously links art and communication, and thus how the understanding of the risks incurred in art as well as in politics can contribute to the various processes of emancipation.

Only a risk is an escape possible.

[...]

Where do you think you're going?

- Hans Richter

Dreams that money can buy

avec l'audace des grandes défaillances

-Réjean Ducharme

Dévadé

La thématique du risque, tant dans une optique hasardeuse que catastrophiste, a historiquement occupé une place fondamentale dans la création artistique¹ tout en ayant été l'objet de bon nombre de réflexions en philosophie esthétique². Cette tendance semble perdurer aujourd'hui, à l'ère où les périls de toutes sortes occupent une bonne part des thèmes de prédilections des industries culturelles comme des artistes contemporains. Ainsi, il convient de penser le rapport qu'entretient la notion de risque avec la création artistique, non pas tant par le biais de l'histoire de l'art – ce qui pourrait faire en soi l'objet de travaux des plus intéressants – mais plutôt afin d'analyser en quoi cette notion permet de lier les dimensions esthétiques et politiques des démarches artistiques³.

1. En arts visuels, le thème du risque a souvent été exploré autour de la colère divine alors que les artistes symbolistes et romantiques semblent avoir fortement été inspirés par le caractère destructeur de la nature. En littérature, le risque comme imprévisibilité, hasard, a fasciné bon nombre d'auteurs, notamment Mallarmé dans son fameux poème *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*.
2. Pensons notamment à Burke, Kant, Schopenhauer et Nietzsche, pour ne nommer que ceux-là.
3. Avant de poursuivre, une précision conceptuelle s'impose. D'abord, nous comprenons l'esthétique comme une faculté, un rapport anthropologique et ontologique au monde impliquant une activité perceptive et expressive. Le domaine esthétique implique des actes (esthétiques) par lesquels les subjectivités s'exposent (plus ou moins consciemment) comme/aux formes concrètes, particulières et contingentes, à l'altérité sensible (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1960). Cette sensibilité effective constitue une forme d'attention aux relations, contacts, intensités, projections de mondes qui émergent de la création inhérente aux processus de subjectivation et à la vie collective (Félix Guattari, « Vers une autopoïétique de la communication », *Futur antérieur*, vol.11, no.3, [en ligne], <http://multitudes.samizdat.net/Vers-une-auto-poetique-de-la> (page consultée le 23 juillet 2011)). L'esthétique se distingue toutefois de l'artistique dans la mesure où l'art constitue une dimension de l'esthétique, une pratique autonome qui n'est pas la seule ni toujours la meilleure occasion de relation esthétique et qui peut être comprise comme un rapport esthétique distinct qui implique un processus créatif formel réalisant une médiation intersubjective complexe à travers laquelle s'opère souvent une intensification de l'expérience esthétique. Considérer l'art en tant que médiation nous amène à concevoir l'activité artistique comme un processus créatif qui ne se limite pas à la production d'objets matériels (Gérard Genette, *L'œuvre de l'art I : Immanence et transcendence*, Paris, Seuil.). En effet, plus souvent qu'autrement, l'art ne nous laisse voir que des projets créateurs, des œuvres en cours de réalisation, des actions, réactions, hésitations répétées à travers lesquelles se constitue et se stabilise l'objet d'une pratique quelconque auquel on accorde le statut d'œuvre (Gilles Bellavance, « L'autonomie de l'art à l'ère de l'autonomie de tout », *Société : L'art et la norme*, no.15-16 (1996), p.157-201). Cette intensification s'opère sur le plan empirique comme capture de forces, image – c'est-à-dire un mouvement vibratoire réel – issue d'un processus de composition esthétique, une modulation posant le devenir des formes comme

À ce titre, le concept de risque apparaît des plus pertinents pour penser ce lien dans une perspective émancipatrice⁴.

Dans un premier temps, il s'agira de faire un tour d'horizon des risques entourant la création artistique sur le plan subjectif, puis en termes d'effectivité politique de l'art. Quelques pistes seront par la suite explorées quant aux apports de la notion de risque dans les processus créatifs en tant que communication. Cet exercice réflexif tentera ainsi d'approfondir le rôle que peut jouer cette notion dans le rapport qu'entretiennent esthétique et politique au regard du concept d'émancipation.

I. SUBJECTIVITÉ, DEVENIR ET CRÉATION

Le rapport singulier que les artistes entretiennent avec les risques inhérents à la création artistique suppose plusieurs dérives potentielles sur le plan subjectif. Une de ces dérives concerne l'individualisme qui entoure souvent les processus de subjectivation en art. En effet, l'ego inhérent à toute subjectivité créatrice court toujours le risque de se manifester sous la forme d'un égocentrisme exacerbé dans la présence et la proximité absolue à soi⁵, jusqu'à se vautrer dans une « liberté intérieure » détachée, voire opposée aux formes politiques de liberté⁶. Depuis l'avènement du romantisme, la posture artistique amène souvent ses protagonistes à valoriser l'individu en tant que substance, unité suprême et indivisible. Pourtant, l'éclatement et le mouvement propre à la création suggèrent plutôt une conception de l'être comme

transformation cinétique et conduisant à l'élaboration de blocs de sensation (composé de percepts et d'affects) (Deleuze, 1981, 1983; Deleuze et Guattari, 1991).

4. Le concept d'émancipation sera ici utilisé en tant que lien intensif et actif entre éthique et politique venant mobiliser des processus de subjectivation spécifiques qui impliquent une tentative constante de réaliser l'autonomie, l'égalité et la solidarité dans les rapports entre les êtres et au monde. Pour des réflexions plus approfondies autour de ce concept, se référer au mémoire de maîtrise qui sous-tend les présentes réflexions : Hubert Gendron-Blais, *Dimensions politiques de l'émancipation à travers les théories esthétiques et des pratiques artistiques*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Département de science politique, 2012, 168 p.

5. Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p.338-340.

6. Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1968, p.190.

pouvoir d'affecter et d'être affecté, une composition singulière de rapports, un agencement individué de parts se mouvant dans la multiplicité. En ce sens, chaque individualité ne peut être comprise comme un tout unitaire, mais plutôt comme le résultat, toujours instable, mouvant et fragmentaire, d'une composition émergeant de l'interrelation fluctuante de divers rapports⁷.

De plus, la valorisation de l'individualité créatrice prônée par les romantiques et certains de leurs successeurs⁸ est à l'origine de l'autonomisation de la sphère artistique en tant qu'activité spécialisée, séparée et reconnue comme telle. Or cette autonomie de l'art en est venue à impliquer plus souvent qu'autrement une esthétisation narcissique de l'univers subjectif⁹. Ce narcissisme créatif est supporté par une série de processus d'identification, de légitimation, de reconnaissance qui viennent éloigner l'art de la fonction critique qui le rattache au mouvement d'émancipation. Au-delà de la valorisation subjective inhérente à cette dynamique, il faut aussi comprendre qu'une telle extraction du rapport à la forme permet à la sphère artistique de se constituer comme espace autoréférentiel d'échange de signes esthétiques qui peuvent être réalisés, montrés et appréciés uniquement selon des critères propres au champ institutionnalisé de l'art¹⁰.

En ce sens, la position autonome de la sphère artistique en société fait constamment courir à ceux et celles qui y interagissent le risque de sombrer dans la passivité effective qui se réfugie sous les auspices du principe de « l'art pour l'art », hors des luttes politiques concrètes. Ainsi individualisé, séparé et spécialisé, l'artiste en vient du même coup à porter les attributs du consommateur idéal (mobilité, changement constant, quête

7. Gilles Deleuze, *Spinoza – philosophie pratique*, Paris, Éditions de minuit, 1981, p.109-111.

8. Après les Alfred de Musset, Théodore Géricault et Camille Saint-Saëns, la vision de l'artiste comme individu créateur doté de talents personnels propres compte encore aujourd'hui de nombreux adeptes; les tenants du courant de l'autofiction marquent peut-être le paroxysme de cette tendance.

9. Michel Freitag, « La condition paradoxale de l'art dans la société postmoderne », *Société: L'art et la norme*, 15-16 (1996), p.59-155.

10. *Ibid.*

de nouveauté), conforme – parfois même « subversivement » – au capitalisme contemporain puisque plus facile à intégrer et à séduire avec les miroirs de la reconnaissance¹¹.

Pourtant, la création artistique implique une transgression esthétique du réel, un dépassement critique des formes établies, qu'elles soient esthétiques, relationnelles, institutionnelles, etc.¹² L'art peut en ce sens être compris comme un composé d'affects, une décharge rapide de l'émotion, un mouvement précipité de forces¹³. Cet aspect « destructeur » de l'art, qui ébranle, choque, décompose les formes non désirées, a été historiquement rattaché en philosophie esthétique à la notion de sublime¹⁴.

Néanmoins, cette dimension de l'activité créatrice comporte également d'importants risques. En effet, le caractère destructeur de l'art peut – par plaisir autant que par manque de créativité – se muer en suffisance nihiliste, en dévouement tant satisfaisant que satisfait. Car l'artiste qui manie ses créations comme des armes contre l'établi risque souvent de rater sa cible, voire de mal déterminer celle-ci, en venant ainsi à détruire trop et/ou de manière grossière¹⁵. En création comme en politique, la révolte peut sans cesse se muer en ressentiment, c'est-à-dire en révolte négative et inactive qui, comme son nom l'indique, ne parvient pas (ou plus) à dépasser le ressassement sentimental¹⁶. Ainsi, en art comme en politique, la critique tous azimuts se condamne à

11. Luc Boltanski & Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p.520-526.

12. Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique*, Paris, Seuil, 1978, p.10-13.

13. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille-plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éditions de minuit, 1981, p.497-502.

14. Comme le montre Baldine Saint Girons dans *Fiat lux : une philosophie du sublime* (Paris, Quai Voltaire, 2000, 628p.), la force de confrontation, l'élan révolutionnaire qui déstabilise est le propre du sublime en théorie esthétique. Pour l'auteure, qui s'inspire de Longin, Burke et Kant, la poésie d'Homère, les symphonies de Beethoven, l'œuvre du Caravage, de Rembrandt ou même celle de Melville constituent autant d'exemples de ce pouvoir esthétique, véritable lutte au corps-à-corps.

15. Paul Audi, *Créer : introduction à l'esth/éthique*, Paris, Verdier, 2005. À titre d'exemple, on peut évoquer les charges nationalistes de Richard Wagner, les délires royalistes de Charles Maurras et les virées fascisantes des futuristes italiens.

16. Pour Camus (1951) le ressentiment serait, ainsi compris, l'envers de la révolte, qui renverse pour tenter de créer, refuse, non pas en renonçant, mais en affirmant autre chose.

ne parcourir qu'une partie du chemin nécessaire si elle n'est pas complétée par son versant créateur, constructif¹⁷.

De même, la violence destructrice inhérente à l'activité créatrice peut à terme se retourner contre celui ou celle qui la manie, la réalise. Ce risque fondamental a malheureusement été corroboré par les nombreux suicides qui marquent l'histoire de l'art subversif¹⁸, probablement parce que les processus créatifs intensifs impliquent souvent d'affronter le chaos, ou plutôt de composer *conflictuellement* avec et à partir de lui. En effet, pour Castoriadis, le mode d'être spécifique de l'art est de donner forme au chaos, qui déchire le cours normal de la vie quotidienne, par le biais d'un cosmos, d'une mise en forme. En tant que « fenêtre sur le chaos », l'art crée un monde et du même coup en abolit un autre¹⁹. La posture créatrice implique ainsi de conjurer, de transfigurer le chaos, souvent angoissant, tout en se laissant traverser par sa terrible onde de choc²⁰. Pourtant, cette danse avec l'abîme est constamment traversée par le risque de tomber dans une dynamique autodestructrice, un « trou noir »²¹. On a qu'à penser à quelques figures artistiques ayant marqué l'histoire récente de l'art (mentionnons notamment Heinrich von Kleist, Vincent Van Gogh et Ian Curtis) pour réaliser l'ampleur de ce rapport au monde.

On en vient ainsi à voir que l'individualisme et la composante destructrice de l'art sont autant de risques inhérents à la création artistique sur le plan subjectif.

17. Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de minuit, 2009, p.108.

18. Les exemples pullulent tristement; on peut à tout le moins évoquer, au Québec seulement, les cas de Claude Gauvreau, Hubert Aquin, et Dédé Fortin.

19. Cornelius Castoriadis, *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Seuil, 2007, p.133.

20. Audi, *Créer: introduction à l'esth/éthique*, p.73-78.

21. Gilles Deleuze & Claire Parnet. *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.

II. EFFECTIVITÉ POLITIQUE DE L'ART

Dans une perspective esthétique et politique, une exposition – quoique sommaire – des risques entourant la création artistique ne saurait passer sous silence la question de l'effectivité de l'œuvre. Poser la question de « l'effet » de l'art sur le plan politique implique nécessairement de penser le risque de soumission de l'activité artistique aux velléités politiques. En ce sens, l'art sert trop souvent de moyen de transmission en mode pédagogique, didactique, qui vient réduire la complexité qui le caractérise à une simple médiation représentative²². Une telle instrumentalisation de l'art peut aussi subordonner l'activité créatrice à la politique pour en faire un instrument de propagande dont ont profité (et profitent toujours) bon nombre de régimes politiques, parmi lesquels les diverses formes de totalitarisme constituent sans doute les exemples les plus marquants²³. Telle est une des dérives inhérentes au versant « affirmatif » de l'esthétique : l'aspect séducteur et conciliant de l'esthétique peut fort bien servir à instrumentaliser l'art à des fins de domination et de pacification. Cette intégration de l'art à la politique établie vient non seulement réduire les dimensions émancipatrices de l'esthétique, mais contribue aussi à faire des objets culturels des vecteurs d'exercice de la violence symbolique participant à la reproduction, au maintien et à la transformation sanctionnée de l'ordre dominant et des rapports sociaux qui en découlent²⁴. En effet, l'art court en permanence le risque de devenir un ornement des schèmes du pouvoir, ce qui se traduit aujourd'hui, entre autres, par une soumission inégale de l'art aux impératifs économiques²⁵. Le passage d'un grand nombre d'artistes dans le domaine de la publicité, voire même du marketing politique, en témoigne misérablement.

22. Marcuse, *La Dimension*

23. Arendt, *La Crise*

24. Florent Gaudet, « L'intersubjectivité à l'œuvre : pour une sémio-anthropologie du texte littéraire » dans Sylvain Fagot et Jean-Philippe Uzel, dir. *Énonciation artistique et socialité*, Paris, L'Harmattan, p.57-72.

25. Louis Janover, *Visite au musée des arts derniers*, Paris, Éditions de la nuit, 2008, p.8-15.

Inversement, l'autonomie de la sphère artistique renferme certains risques en matière d'émancipation dans la mesure où l'activité créatrice détachée de toute fonction critique spécifique peut toucher à tout et n'importe quoi, incluant la célébration de l'ordre établi et le divertissement rentable. En cette ère de réutilisation et de recyclage des médiations symboliques – dont l'art est un véhicule privilégié – la création radicale est constamment menacée de récupération, au regard de la plasticité et de l'avidité du capitalisme. L'art ne fait pas ici exception à l'ensemble des pratiques révolutionnaires qui risquent de se voir détournées, intégrées et appropriées à des fins contraires à leurs visées effectives. La force affective de l'art en fait même un moyen particulièrement intéressant à maîtriser pour obtenir un effet commercial et/ou politique déterminé. Il apparaît ainsi que l'art soucieux de politique court toujours un risque de domestication, de neutralisation de sa portée critique²⁶.

Si l'intégration locale, partielle, de la contestation artistique vient subordonner celle-ci au système institutionnel général à travers le développement d'institutions créées à cet effet²⁷, c'est que des « agents de stratification », pour reprendre l'expression de Deleuze, marquent la nécessité constante de l'État et du marché de fixer, de contrôler les forces de l'art en leur assignant une série de canaux et d'organismes spécialisés²⁸. Il va sans dire que l'effet politique émancipateur de l'art en ressort harnaché, voire n'en ressort plus du tout.

Bien ancré dans l'autonomie qui lui est accordée par les agents de stratification, la spécificité communicationnelle de l'art a trop souvent servi d'alibi à la sphère artistique pour se replier sur elle-même afin de fonctionner comme un circuit fermé, autoréférentiel et autoreproduit, imposant ses propres normes de manière consensuelle et exclusive²⁹. Or bien au-delà des forces institution-

26. Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1970.

27. Freitag, « La condition »

28. Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Éditions de minuit, 1986, p.81.

29. Paul Virilio & Enrico Baj, *Discours sur l'horreur de l'art*, Lyon, Atelier de création libertaire, 2003.

nelles qui l'encadrent et captent les intensités qui s'en dégagent, le risque d'incompréhension nimbe d'emblée toute œuvre d'art : toute démarche artistique risque de déboucher sur l'incommunicabilité. En effet, si l'esthétique peut pallier à certaines lacunes entourant la communicabilité des moyens d'expression, les signes qu'elle produit demeurent ambigus et ne parviennent que très rarement à communiquer la complexité des multiples singularités. Il faut donc admettre que quoi qu'en fasse l'esthétique, l'expérience quotidienne que font les singularités entre elles n'est pas pleinement communicable et comporte toujours une part de malentendu³⁰. Cerné par les risques d'instrumentalisation, d'intégration autonomisée, de récupération et d'incommunicabilité, l'art peine à se réaliser politiquement.

Ces considérations sur les apports possibles de l'art à la praxis émancipatrice³¹ montrent que le rapport art et politique qui en découle s'avère au fond indirect, médiatisé et indéterminé. L'effectivité politique de l'art est ainsi toujours imprévisible et indiscernable, tendue entre l'irruption du hasard et l'orchestration de sensations en vue de produire un effet déterminé³². Cette tension demeure incontournable, sans quoi la pratique esthétique soucieuse d'émancipation court le risque, comme nous l'avons vu précédemment, de prendre la forme d'une médiation pédagogique.

30. Pour Lukács, le malentendu propre à l'art désigne le fait que l'habitation corporelle inhérente à toute expression-communication ne parvient pas à porter la singularité qualitative de l'expérience lorsqu'elle est déployée dans la réalité vécue. La possibilité d'y transmettre une intensité quelconque demeure toujours suggestive et aléatoire. Georg Lukacs, *Philosophie de l'art : premiers écrits sur l'esthétique (1912-1914)*, Paris, Klincksieck, p.15-22.

31. On peut sommairement comprendre la praxis émancipatrice comme « le faire dans lequel [soi et les autres sont considérés] comme êtres autonomes [et qui vise] le développement de [leur] autonomie ». Partant des contradictions et confusions contemporaines, cette praxis fait œuvre de l'incertitude de manière volontaire, par une combinaison de théories et de pratiques visant à atteindre l'émancipation. L'objet de cette praxis devrait en ce sens demeurer constamment ouvert, ne serait-ce qu'au regard de la prise partielle qu'elle aura toujours sur celui-ci (Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p.112-115).

32. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

À l'opposé, la production d'un effet politique déterminé peut aussi prendre la forme de l'immédiateté sensible de la fusion art et vie, qui vient supprimer l'art en tant qu'activité spécifique en imposant du même coup au récepteur – paradoxalement, certes, – un type d'action, une réponse correcte, souhaitée³³. Ce second type d'effet recherché repose sur une volonté de proximité quasi fusionnelle entre l'artiste et le public – voire même sur l'indifférenciation des différentes postures³⁴ – qui tend à annuler la distance, l'intervalle d'espace et de temps nécessaire à la réception³⁵. Cet intervalle est pourtant la condition même de la capacité d'affecter³⁶. Pire, cette forme de constitution esthétique (sensible) de la communauté comme présence à soi opposée à la distance de la représentation en vient à perdre, dans son fantasme d'immanence absolue ou de communion, le mouvement même de la communication³⁷. Car la spécificité de la faculté communicative humaine est plutôt de transcender (et ainsi libérer) l'être de son enfermement ontologique par le biais d'une intensité passionnée qui est donnée au monde et aux autres³⁸.

On en vient ainsi à comprendre qu'en matière d'effectivité, comme sur le plan subjectif, le rapport entre art et politique demeure toujours problématique et risqué, cerné par bon nombres d'écueils à éviter qui menacent particulièrement les voies en quête d'émancipation. Toutefois, au-delà de ces zones

33. *Ibid.*

34. Rappelons que ce désir de « communauté fusionnelle » a animé les projets d'un art porteur d'émancipation de nombreuses avant-gardes artistiques depuis Rousseau, notamment les futuristes russes, Artaud, CoBrA, les situationnistes, Fluxus, etc.

35. Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974.

36. Deleuze, *Foucault*. En ce sens, dans un contexte où le recul, l'écart requis pour la compréhension et l'action dans le monde sont des denrées rares, l'artiste engagé dans une démarche émancipatrice devrait plutôt tenter de propager un art des distances, de la re-présentation, car la distance, comme le montre Rancière (2008), loin d'être synonyme d'incompréhension et d'absence, est la condition même de toute communication.

37. Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1983, p.62-81.

38. Dalie Giroux, « Nietzsche et Sloterdijk : corps en résonnance », *Horizons philosophiques*, 17, 2 (2007), p.101-122.

dangereuses, la notion de risque appelle aussi une plongée intensive dans les remous de la communication.

III. LA CRÉATION ET LE RISQUE DE LA COMMUNICATION

Il apparaît donc que les volontés d'émancipation à la conjonction de l'art et du politique sont parcourues par une série de risques potentiels³⁹. C'est justement en se mettant en rapport avec ces risques, en se posant dans la tension de ces différents périls, que l'art peut se lier au politique de manière émancipatrice. Le point tournant de ce rapport aux risques propres à l'art se situe autour du concept de communication.

D'abord, si toute communication comporte des dimensions esthétiques, l'art comprend néanmoins sa propre spécificité communicationnelle, ce qui explique en partie pourquoi le monde de l'art est peut-être le seul champ au sein duquel la capacité d'innovation de la parole, c'est-à-dire sa force d'expressivité, peut être transmise sans être entravée par les conditions d'accès à l'ordre circulatoire⁴⁰. L'art qui se prête à ce jeu – ou qui ne tente pas d'y résister avec force – se soumet aux impératifs de la communication ordonnée qui, comme le souligne Blanchot, sanctionne la perte de la singularité⁴¹. À l'inverse, il faut voir que l'esthétique, dans une optique émancipatrice, contribue à forger une communication qui s'oppose aux contraintes

39. Certains de ces risques ont sommairement été explorés dans les deux premières parties de cet article : ceux-ci auraient non seulement pu être approfondis et davantage mis en relation les uns avec les autres puisque les risques en viennent souvent à s'accumuler, à se combiner. De telles pistes de réflexions pourraient être l'objet de travaux futurs.

40. Ce cosmos répétitif en vient à déterminer l'énonçable et le perceptible, distinguant du même coup le bruit de l'information, le sens du délire, le réel de la fiction. En effet, les sociétés contemporaines se caractérisent par un ordre communicationnel qui fait circuler et vient dissoudre, à travers une répétition formelle de la différence, l'expression porteuse d'émancipation, transformant du même coup la communication en performance utilitaire venant différencier « juste assez et pas trop » les êtres et leur expressivité. Dalie Giroux, « L'Espace, le temps, l'émancipation : essai sur la parole », *Revue canadienne de science politique*, 41, 3 (2008), p.557.

41. Maurice Blanchot. « La littérature et le droit à la mort », *La Part du feu*, 1947, Paris, Gallimard, p. 291-331.

politiques, médiatiques et commerciales, dévoilant leurs usurpations et leurs fractures pour développer les mouvements d'actualisation et les intensités mineures qui s'y trouvent⁴².

L'art ainsi conçu constitue une forme de relais, une « disposition à la jointure »⁴³ qui devrait, à tout le moins, être portée à toucher l'ensemble des êtres. C'est d'ailleurs pourquoi l'œuvre doit être « offerte à la communication »⁴⁴, ne serait-ce que parce que la communication constitue la réalité humaine et que l'art y contribue de manière aussi particulière que cruciale. Cependant, la démarche artistique ne doit pas se soumettre à la nécessité de la production de sens mais plutôt chercher à développer des stratégies et des médiations visant à préserver son ouverture à la complexité bordée d'incertitude propre à l'expérience sensible⁴⁵. À cet effet, l'art peut certes contribuer au dialogue collectif, à la discussion relative au jugement et à l'intervention dans l'espace public, qui sont autant de facteurs inhérents à l'émancipation⁴⁶. Pourtant, une telle conception pragmatiste⁴⁷ en vient souvent à réduire l'œuvre d'art à un signe linguistique. Or l'apport de l'art à la communication humaine est tout autre : la force communicationnelle de l'art réside en grande partie dans sa capacité à faire émerger la périphérie du sens, la « frange du communicable »⁴⁸, à élargir les limites de ce qui peut être communiqué à travers une mise en forme subjective. C'est ainsi que l'art peut éventuellement partager avec autrui des expériences au-delà des ratés de la communication conventionnelle/quotidienne⁴⁹.

42. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Éditions de minuit, 1975.

43. Nancy, *La Communauté*, p.189.

44. Nancy, *La Communauté*, p.181.

45. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*. Paris, Klincksieck, 1971, p.53.

46. Daniel Vander Gucht, « Figures de l'engagement citoyen de l'artiste : entre activisme politique et art relationnel » dans Sylvain Fagot et Jean-Philippe Uzel, dir., *Énonciation artistique et socialité*, Paris, L'Harmattan, p.123-134

47. Parmi les tenants de cette posture, on compte notamment Albrecht Wellmer, Micheal Seel et Richard Shusterman.

48. La frange du communicable désigne ce qui se tient à l'horizon du communicable, où l'on peut entrevoir la communicabilité et l'incommunicable et où se coagulent tous les mondes vécus. Michel Ratté, « Autonomie de l'art et communication », *Société : L'art et la norme*, 15-16, 1996, p. 347-350.

49. Lukacs, *Philosophie de l'art*.

Une telle tentative demeure toujours risquée puisque l'échec n'est jamais bien loin en la matière. Mais c'est un péril avec lequel l'art doit composer, au risque de sombrer dans les écueils entourant les processus de subjectivation et d'effectuation politique. Il s'agit là d'une prise de position fondamentale : l'art doit courir le risque inhérent à toute communication précisément parce que le risque est constitutif d'un art conçu comme jointure. En effet, c'est à travers les limites inhérentes à la communication que les êtres communiquent, médiatisent cette communication même, participant comme ils et elles peuvent à l'intersubjectivité⁵⁰. L'art tente bel et bien de manifester l'être, dans toute son équivocité, ses zones d'ombres. En ce sens, l'esthétique vise à relier les êtres de manière immanente, c'est-à-dire à relater et à opérer des liens, des relations, à travers la mise en forme et la création d'espaces autres au sein d'un monde fluctuant. L'œuvre apparaît ainsi comme une dialectique irrésolue et instable entre extériorité et intériorité, demeurant singulière et ouverte : sa condition de possibilité réside dans l'impossibilité de la communion humaine⁵¹.

Néanmoins, s'il faut rompre avec le désir d'une communication directe et immédiate, on ne peut pour autant se complaire dans l'incommunicabilité sensible sans appauvrir notre capacité à faire des expériences émancipatrices⁵². En ce sens, il apparaît que la communication de l'émancipation à travers l'art est toujours, paradoxalement, *désœuvrée* : la communauté en quête d'émancipation suppose toujours des œuvres (politiques, esthétiques, philosophiques, etc.), « mais ce qui s'inscrit, et qui, en s'inscrivant, passe à la limite, s'expose et se communique [...], ce qui se partage, c'est le désœuvrement des œuvres »⁵³. Comme les processus de subjectivation inhérents à l'émancipation, la création est donc à la fois néant et plénitude, puissance ambiguë qui

50. Gaudéz, « L'intersubjectivité », p.68-71.

51. Lukacs, *Philosophie de l'art*.

52. Hans Cova, *Art et politique : les aléas d'un projet esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2005.

53. Nancy, *La Communauté*, p.98.

dit tout et rien⁵⁴. Ce désœuvrement, s'il ne va pas sans angoisse, est la condition même d'une communication porteuse d'émancipation, inscrivant l'interminable exigence de mise en rapport des singularités dans le respect de leurs solitudes et de leurs associations⁵⁵. Il s'agit, en ce sens, d'une « vie dangereuse, comme un beau risque à courir »⁵⁶.

L'activité de l'artiste doit pour ce faire être comprise comme une pratique du don, un déploiement total de l'être : l'artiste doit s'y mettre en entier, ce qui comporte encore une fois plusieurs risques. En effet, la « totalité » de ce don ne saurait masquer le fait que l'artiste reste toujours inassouvi, partiellement inexprimé dans l'œuvre⁵⁷. Cette poétique de l'offre à la communauté, à l'absence de communion par laquelle nous communiquons les sens communs et singuliers⁵⁸, montre que « l'œuvre n'existe que lorsqu'elle est devenue cette réalité publique, étrangère, faite et dé faite par le contre-choc des réalités »⁵⁹. Car à travers l'œuvre, l'être porte à autrui le témoignage d'une solidarité dans la donation même des signes qui n'est pas transmission de n'importe quoi dans une ouverture mais témoignage éthique de la présence de l'autre dans le fait même de s'adresser à lui⁶⁰. Ce moment durant lequel l'intérieur se fait extérieur transforme la nécessité en contingence (et vice-versa) et opère un mouvement de passage en autrui et dans le monde, mouvement qui n'implique pas nécessairement de retour, de réponse, de référence obligée au donneur puisque la réciprocité y est mise de côté au profit de la pleine parole. L'artiste tend ainsi vers une vision jamais atteinte mais qui le traverse comme un amas de différences rassemblées en lui, une composition qui le pénètre, le surprend, voire le dissout dans le monde⁶¹. À l'opposé du risque d'individualisme ou d'anticipation

54. Blanchot, « La littérature », p.328-331.

55. Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de minuit, 1983.

56. Levinas, *Autrement*, p.90.

57. Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Rivages, 2005, p. 86.

58. Nancy, *La Communauté*.

59. Blanchot, « La littérature », p.298.

60. Emmanuel Levinas. « La signification et le sens », *L'Humanisme de l'autre homme*, Paris, Grasset-Biblio, p.125-157.

61. Giroux, « Nietzsche », p.117.

de ses effets, l'art traversé de ce passage par les autres implique toujours à la fois la pesanteur de l'inconnu et l'exposition de la communication⁶². Dans une perspective émancipatrice, on en vient ainsi à voir la communication comme le point tournant des nombreux risques qui cernent le rapport esthétique et politique.

COMPOSER AVEC L'ÂME

Le risque, thématique fondamentale qui a traversé l'histoire de la création artistique, permet de mieux comprendre le rapport entre esthétique et politique au regard du concept d'émancipation. Abordé sous l'angle de ses dimensions subjectives, le risque en art se manifeste sous la forme d'une dérive individualisante et égocentrique pouvant prendre la forme d'une incompréhensibilité suffisante ou d'une destruction sans bornes, parfois même autodestructrice. Sur le plan de l'effectivité politique de l'art, les risques se déclinent en termes d'instrumentalisation didactique ou propagandiste, de récupération, mais relèvent aussi de l'imprévisibilité constitutive des effets politiques de l'œuvre et des diverses tentatives de conjurer cette indétermination. Ce bref tour d'horizon tend à montrer que la notion de risque vient périsseusement lier art et communication : c'est à partir des risques inhérents à la communication que l'on en vient à comprendre comment les dimensions esthétiques et politiques se combinent pour tracer autant de voies vers l'émancipation.

La communication, ainsi comprise, devient le pivot à partir duquel peut s'opérer un renversement de la perception du risque en art. C'est que le risque d'incommunicabilité inhérent aux tentatives de communication intersubjective vient rompre la particularité, l'identité fixe des êtres, pour les exposer *à autrui en faisant surgir leur singularité*. Cette rupture montre l'être comme un « lieu de communication » qui, excédant la subjectivité, s'expose au dehors. Une telle exposition est ce qui, dans, en-deçà et au-delà de l'œuvre, offre celle-ci à la communication.

62. Blanchot, *La Communauté inavouable*, p.42-44.

En ce sens, l'expérience esthétique liée au désœuvrement « ne peut avoir lieu que comme la communication de la communauté : à la fois comme ce qui communique dans la communauté et comme ce que la communauté communique »⁶³.

De plus, la tension entre les aspects créateurs et destructeurs de l'art peut être perçue comme une position risquée, très difficile à agencer, mais qu'il faut tout de même tenir pour ne pas laisser un des versants prendre le pas sur l'autre. On en vient ainsi à comprendre que les deux versants de l'esthétique se complètent et se renforcent réciproquement dans un mouvement dialectique ouvert ; c'est la stimulation mutuelle, l'articulation de ces forces qui crée les formes esthétiques les plus inspirantes dans une optique émancipatrice. Certes, l'état actuel du monde restreint considérablement la possibilité de réaliser de telles expériences, rendant les conséquences possibles d'autant plus lourdes de menaces. Pourtant, l'expérimentation dans le réel implique un tel déchirement, une épreuve de l'inconnu, une impuissance criante qui émet des signaux, des lueurs devenant puissance de contestation⁶⁴.

De même, dans son rapport au social et aux différentes institutions qui l'organisent, l'art court certes de nombreux risques, tant en termes d'instrumentalisation que de détachement. Dans une perspective émancipatrice, on en vient à considérer que l'autonomie de la sphère artistique doit demeurer contradictoire, relative, puisque ce n'est qu'en s'inscrivant dans la tension paradoxale entre la critique sociale et la spécificité de l'activité esthétique qu'elle pourra être porteuse d'émancipation⁶⁵. La tension dans laquelle se situe l'art en quête d'émancipation quant à son autonomie contradictoire est ainsi toujours liée au contexte institutionnel, ce qui pose de nombreux défis (souvent aporétiques) aux activités esthétiques. Il y a donc toujours une série d'emprunts, d'entrelacements, de collaborations sporadiques et d'affrontements larvés entre les institutions établies et les pratiques

63. Nancy, *La Communauté*, p.72-74.

64. George Bataille, *Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943, p.64.

65. Marcuse, *La Dimension*, p.58-64.

artistiques qui tendent vers l'émancipation. Le caractère émancipateur de ces pratiques dépend alors du contexte spatio-temporel dans lequel elles s'inscrivent. Si certaines acquisitions en termes de moyens ne sont pas à négliger, le risque de perdre le caractère émancipateur des pratiques artistiques est aussi constant qu'important, et en appelle ainsi à une vigilance assidue. Car aujourd'hui, la plasticité du capitalisme le pousse à développer ses propres mécanismes d'adaptation, comme en témoigne la popularité croissante de la « gestion de risques »⁶⁶. Certes, l'ordre, en tant qu'opération aléatoire, est constamment traversé de mutations et de coupures plus ou moins importantes qui lui permettent de se maintenir⁶⁷. Or faute d'abandonner la créativité aux forces de l'ordre dominant et considérant la survivance de certaines idées et pratiques intégrées, il ne reste qu'à s'engager dans une lutte au corps à corps, à rivaliser d'inventivité, à prendre le risque inhérent à toute communication⁶⁸. *Mouvement contre mouvement*: la lutte pour l'émancipation est une bataille perpétuelle qui se joue dans une série de combats singuliers, dans les luttes pour l'effectivité du mouvement même.

L'issue de ces luttes est aussi imprévisible que les actions qui les portent. L'imprévisibilité des actes amène certes une certaine inquiétude dans l'histoire comprise comme création humaine⁶⁹, mais le caractère illimité de l'action, sa spontanéité et sa puissance sont aussi l'enjeu même des luttes entre émancipation et

66. À titre d'exemple, selon Workopolis, la gestion de risques est un des dix secteurs d'activité qui enregistre la plus forte croissance. Workopolis, « Les 10 secteurs d'activité qui enregistrent la plus forte croissance », [en ligne], <http://www.workopolis.com/content/conseils/article/1499-les-10-secteurs-d-activite-qui-enregistrent-la-plus-forte-croissance> (page consultée le 8 novembre 2011).

67. Deleuze, *Foucault*, p.80-89.

68. À ce sujet, précisons que l'incompréhension et l'impuissance deviennent puissance de contestation lorsque portées par la création : le refus de communiquer peut être en lui-même un puissant moyen de communication. Dans la même veine, l'artiste qui n'est pas compris totalement préserve autour de son œuvre un espace d'ouverture et de potentialité. Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, Paris, L'Harmattan, 2006 (1886), p.288.

69. Miguel Abensour, « Philosophie politique critique et émancipation ? », *Politique et Sociétés*, [en ligne], 22, 3 (2003), <http://id.erudit.org/iderudit/008853ar> (page consultée le 12 août 2010)

domination⁷⁰. Parce que finalement, toute forme politique qui tend vers l'émancipation est menacée en permanence par la résurgence, en son sein, de la domination, par sa dégénérescence toujours possible⁷¹. En ce sens, on en vient à comprendre que le risque est une part intégrante de la création porteuse d'émancipation : c'est par son caractère risqué, en plongeant dans les eaux troubles qui l'animent, que l'art peut contribuer au mouvement d'émancipation. Parce que l'émancipation, comme la vie, est toujours une démarche sinueuse parmi des chemins brumeux, un « voyage difficile et dangereux [...] un mouvement plein d'interruptions tragiques, bouillant, entrecoupé de sauts, d'éruptions, de promesses solitaires »⁷². La seule certitude que nous puissions avoir en la matière est celle qui nous pousse à penser l'échec de l'émancipation, son caractère éphémère, impossible⁷³. Car le mouvement d'émancipation se rend souvent impossible à lui-même. Blanchot l'évoque bien dans ses *Écrits politiques* : « Entre le monde libéral-capitaliste, notre monde, et le présent de l'exigence communiste (présent sans présence), il n'y a que le trait d'union d'un désastre, d'un changement d'astre »⁷⁴. Or le désastre n'est pas nécessairement dévastation : il est aussi l'occasion d'un possible retournement⁷⁵. Et dans l'horizon du monde perçu comme lieu indiscernable, l'inconnu est l'espace où s'effectue le passage du possible au devenir⁷⁶. En ce sens, si l'émancipation est un risque perpétuel, souvent tragique, elle appelle une action passionnelle à laquelle l'art contribue intensément.

70. Bernard Aspe, « Le Sang des gestes », *Grumeaux : L'impossible*, 2 (2003).

71. Abensour, « Philosophie politique ».

72. Ernst Bloch, *Le principe espérance, tome I*, Paris, Gallimard, 1954, p.29.

73. Giroux, « L'Espace, le temps », p.562.

74. Maurice Blanchot, *Écrits politiques (1953-1993)*, Paris, Éditions de minuit, 2008, p.61.

75. Aspe, « Le sang ».

76. David gé Bartoli et Sophie Gosselin, « La Souveraineté du dehors » [en ligne], http://www.crealab.info/infraphysic/doku.php?id=la_souverainete_du_dehors (Page consultée le 2 octobre 2010).