

Les défis de l'art et de l'esthétique au XXI^e siècle

Marcia Sá Cavalcante Schuback *

Es sind die Bemühungen dessen, der, überflogen von Sternen, die Menschenwerk sind, der, zeltlos, auch in diesem bisher ungeahnten Sinne und damit auf das unheimlichste im Freien, mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend.

*Paul Celan*¹

1. XXI^e siècle – Le conte d'un comptage

Il existe d'innombrables modes de comptage. Non seulement parce que les chiffres sont nombreux, mais parce qu'il existe d'innombrables systèmes de comptage. Nous connaissons autant le comptage progressif dans une ligne de développement que le régressif pour le lancement de fusées. La distance entre deux points peut être comptée par le temps qu'il faut pour fumer des cigarettes ou par les minuteurs utilisés par les athlètes dans un marathon. Nous comptons les secondes, les minutes et les heures, qui s'allongent ou se compressent en fonction du degré d'angoisse ou de joie, d'attente ou de souffrance. Les comptes peuvent être exacts ou probables, justes ou approximatifs. On conte des années et des siècles, soit pour essayer de séparer l'inséparable de la biographie personnelle et de l'histoire collective, soit en cherchant de les réunir dans une Histoire avec majuscule. À ces comptages ils s'ajoutent encore les comptes des ères, qui nous

* Department of Philosophy - Södertörn University.

¹ Paul Celan. *Ansprach anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, s. 129.

rappellent la façon dont les histoires de chacun et de l'histoire du monde sont inexorablement liées à l'histoire du ciel et de la terre, du cosmos de la nature est de la nature du cosmos. Dans tous ces comptages, du plus petit au plus grande, microscopiques ou macroscopiques, la duplicité du terme compte/conte, qui dit autant faire des comptes que raconter des histoires, se fait explicite. Cette duplicité n'est pas cependant symétrique, car si chaque comptage est un conte, en racontant dans leurs comptes sur leurs procédures, chaque conte n'est un compte. Dans cette oscillation entre récits et comptes, l'expression «XXIème siècle» semble dépasser soit les récits, soit les comptes d'un siècle. Le XXI semble avoir remis en question les façons courantes de raconter sur les temps. C'est parce que le temps indexé comme XXI se présente comme un temps qui ne compte plus avec le temps. XXI est le temps où, en ne faisant que compter, les choses et les indices, les êtres et les données, la vie et la mort, ne comptent plus avec le temps. L'élimination de l'"avec", qui force à le compter à ne faire que des comptes, fait oublier qu'il n'y a pas seulement un "compter avec" le temps mais aussi un conte/récit du temps. Le temps compte et raconte. Le temps compte et raconte du temps.

Ce que le temps raconte - le temps du XXIe siècle – c'est d'un temps hors du temps, à la fois dans le sens d'un temps qui ne donne pas du temps au temps et de ne plus avoir du temps, étant le temps de la fin (s) de temps (s). Les récits de ce temps sans temps restent sidérés par le motif de la fin que, depuis longtemps, traverse les discours théoriques modernes: la fin de l'art (Hegel), la mort de dieu (Nietzsche), la fin de la pensée (Heidegger), la fin de l'histoire (Fukuyama), la fin de l'homme (Foucault et Derrida), la fin du sujet (post-structuralisme), la fin des utopies, la fin du monde (cosmogonie archaïque, médiévale et contemporaine), la fin du monde et de la vie et même la fin de l'être, comme Heidegger a cogité dans ses carnets noirs. Le motif de la fin correspond au « ton apocalyptique », déjà observé par Kant, qui se reprend et réitère même dans les discours qui visent à mettre fin à des discours sur la fin. La prolifération des discours sur le post - post-moderne, post-structurel, post-colonial, post-humains, post-histoire - est toujours encore le discours d'une fin qui ne cesse de finir, de l'apocalypse de cette fin. Le ton apocalyptique présent dans divers récits théoriques de la fin du temps est le ton de la vision terrifiée et terrifiante d'un « invité » spectral, qui frappe sinistrement à la porte moderne de la culture européenne-occidentale et que Nietzsche a bien identifié comme

étant la grande question, le grand défi du temps - la question du nihilisme européen. Cet hôte fantomatique apporte la question terrifiante du rien et du néant, ou pour utiliser des formulations plus proches de Bataille, la question de la « souveraineté de rien » et du « rien de la souveraineté. » Sans un Dieu absolu, sans une raison absolue, sans une finalité ultime, la question du sens se retrouve livrée aux défis du néant, qui sont ceux de l'insensé et du dénué de sens. Sans direction téléologique, la vie se débat dans la désorientation de ou ne pas avoir où aller ou d'aller partout.

Le ton apocalyptique qui accompagne les récits théoriques modernes connaît cependant plusieurs tons. Il connaît le grand ton de la révolution, qui revendique la fin des temps et le début d'un temps nouveau. C'est le ton de l'euphorie d'un degré zéro du temps. Le temps révolutionnaire connaît la fin des temps comme l'inauguration du temps d'une téléologie de la justice de l'histoire et du sens. A l'absolu de Dieu et / ou de l'esprit, c'est-à-dire d'une raison transcendante, le temps révolutionnaire propose l'absolu de l'histoire, celui d'une raison immanente. Le ton apocalyptique de la révolution cherche à construire un sens unique et total sur le terrain mouvant de l'insensé et du n'importe quel sens, sur lequel repose la modernité. La pensée du commencement d'un temps nouveau qui met fin aux temps passés, la pensée de la révolution, est née déjà contrerévolutionnaire car la construction d'un seul sens unique et total, de par sa logique même, doit annihiler la révolution. La pensée moderne de la révolution est d'une part politico-sociale et d'autre part économique, présentant deux modèles de révolution, la française et l'industriel-technicienne. Depuis sa genèse, le défi de la pensée moderne de la révolution est celle d'un choix entre « ajuster » la vie politique et sociale à la nouvelle vie du capitalisme technico-industriel ou de révolutionner les techniques industrielles de la vie - les rapports de production, les formes de vie, les relations politiques et sociales. Les conversions et tournants contre-révolutionnaires de la révolution, la présumée « trahison du communisme » et le sentiment de déception avec les idéaux révolutionnaires modernes, le discours sur la « fin des utopies » sont des récits qui ont imprimé au ton apocalyptique encore un ton morbide, le ton d'un "non-plus" et "plus-jamais". Au moto apocalyptique de Karl Liebknecht: "la révolution est morte; Vive la révolution ", un autre s'est fait senti entre les lignes de l'histoire, et qui pourrait être résumé dans les paroles: " la révolution a vécu; que la mort de la révolution ne meurt pas. La Révolution meurt quand une révolution est définie comme la construction d'un sens immanent, unique et

total sur le sol sans fond du sans sens et du n'importe quel sens. Quel autre sens peut-on alors conférer à la révolution socio-politique? L'histoire a conservé le sens technico-économique de la révolution, celui d'un manque de sens qui garantit la prolifération des sens. La révolution industrielle - ce qui signifie, dans sa fondation, la révolution technique qui continue d'être révolutionné, de la technique à la technologie, la technologie à la techno-media, techno-media à la « télématique » (Flusser) est la révolution du sens qui se rend n'importe quel sens et donc un sens sans aucun sens. Le capitalisme technique et médiatique ne peut être que libéral et global parce qu'il exprime l'idéal d'un l'insensé qui peut devenir n'importe quel sens et donc d'avoir un sens dans n'importe quel temps et espace, à tout moment et en tout lieu, pour n'importe qui. Pour un tel «libéralisme» du sens, aucun sens ne peut être son propre sens, et doit donc se vider du sens et surtout de sa question.

Le «capitalisme technico-médiatique», la «mondialisation» sont d'autres noms pour le nihilisme, cet invité spectral identifié par Nietzsche. En ce qui concerne le nihilisme, ce que ces termes apportent au jour ce sont les interstices de la pratique nihiliste de dévaluation des valeurs, d'évidement des sens à travers la prolifération sans cesse des valeurs e des sens. Ces termes sont des indicateurs de la dynamique nihiliste qui est la dynamique d'incessante transformation, à savoir une transformation qui transforme continuellement tous les sens, sauf le sens de transformation. La transformation constante est une contradiction dans les termes et ce que cette expression indique est en fait *un statu quo*, la situation du conformisme global, c'est à-dire d'une transformation que transforme tout sauf la transformation. Une autre façon de dire "constant" est dire "tout le temps". "Tout le temps" dit en fait sans aucun temps, la dis-temporalisation du temps. Dans cette dynamique d'excès, d'un remplissage de sens qui vide le sens, on n'est plus devant ou dedans une «crise» de sens. Il ne s'agit plus de considérer les temps « d'aujourd'hui » comme une transition d'un monde bâti sur des valeurs X à un autre monde qui repose sur des valeurs Y, une transition qui relierait ces deux « mondes » par une ligne continue d'un même processus. Les temps « d'aujourd'hui » témoignent l'énigme d'un temps qui passe tout le temps sans passer, d'un excès qui annule, d'un remplissage qui vide, d'une transformation continue qui se maintient et se veut non transformé et non transformable. Le capitalisme est une expansion du pouvoir (Arendt) précisément parce qu'il maintient sa dynamique de transformation non-transformée. Ce

qui change radicalement ce sont les rapports de temps et d'espace, qui ne permettent plus la comparaison entre ici et là, avant et après, car l'« aujourd'hui » est devenu la promesse d'un temps qui est dans tous les temps, d'un lieu qui est dans tous les lieux. Ni crise de sens, comprise comme un moment critique de discontinuité où une autre direction peut s'installer, ni transformation de sens, comprise comme passage d'une forme antérieure à une ultérieure, en témoignant la direction d'un processus continu de formation. Aux idées de « crise » et « transformation » correspondent des visions de l'histoire soit comme une série de ruptures et discontinuités (crise), soit comme série d'étapes dans un processus de formation en vue d'une nouvelle forme. « Aujourd'hui », ces représentations de ce qu'est une « transformation », soit par interruption ou par continuité, se montrent si non épuisées, sans doute, mélangées, ambiguës et surtout impuissantes pour penser le « XXI siècle ». Plus approprié serait-il de parler d'une « mutation » (Nancy, Novaes) parce-que dans la mutation ce qui change c'est précisément le sens de l'identité et de la différence, le « code génétique » de leur propre transformation.

Avec le terme « mutation », il se dit qu'en cause c'est le défi d'une transformation du sens de la transformation, car alors seulement serait-il possible de venir au langage un sens du sens qui ne tomberait pas dans les pièges ou bien d'un sens totalitaire du sens (un seul sens qui contrôle tout le sens), ou bien d'un libéralisme du sens (du n'importe quel sens qui vide tous les sens). Le XXIe siècle est le siècle de la « mutation » du sens dans tous les sens – c'est le siècle défié par la mutation des formes non seulement de penser et de vivre, mais surtout de la sensibilité. La polysémie du mot sens, sauvegardée dans plusieurs langues, fournit des indices dignes de mention. Dans les langues latines, sens désigne l'intelligibilité, la sensibilité et aussi l'orientation. Le sens est ce qu'on pense, ce qu'on sent et ce qui guide une recherche. Cette polysémie ne se réduit pas à un simple jeu de conventions qu'un rationalisme linguistique grammatical a depuis longtemps superposé au sens du langage. Elle révèle au contraire que à tout système rationnel, même le plus formel et numérique, correspond un schéma de sensibilité, qui est le plus souvent la sensibilité de l'insensibilité. Clarice Lispector a appelé « sentimentation » l' (in)sensibilité rationnelle, qui expose la conjonction inaliénable de raison et sensibilité même dans les efforts pour nier cette conjonction. Si la question que le XXIe siècle expose est celle de la mutation du sens, celle –ci doit être comprise comme mutation de la sensibilité des et pour les sens. Le domaine de la technique planétaire dilate et solidifie globalement une

dynamique de «sentimentation », d'une (in)-sensibilisation rationnelle qui est à la fois une rationalisation du sensible et des ses sensibilités. Dans cette mutation, non seulement les formes de vie et du vivre se trouvent en danger et au risque, mais aussi la vie de la vie elle-même. Le risque est cependant également la chance (Nancy), la possibilité de rompre avec des systèmes de sentimentation pour trouver d'autres formes de vie capables d'un « penser-sentir», pour rappeler une expression prometteuse de l'écrivain brésilien Guimarães Rosa. Le défi est de découvrir une chance à d'autres sens, la possibilité d'autres formes de penser et de sentir, en fait, une chance aux pensées sensibles et à des sensibilités qui pensent, au sein du risque de la croissante désensibilisation de la rationalisation instrumentale, utilitaire, calculatrice, artificielle de toutes les domaines de la vie et du vivre.

2. *Le défi des sens*

Mais comment comprendre un défi? Qu'est-ce qui propose le titre "Les défis de l'art et de l'esthétique au XXIème siècle"? Prévisions et / ou prescriptions? En tant que siècle de mutation du sens dans tous les sens, "le XXIe siècle" apparaît comme le siècle qui mobilise tous ses efforts pour une prévisibilité et un contrôle maximale, mais qui, précisément pour cet excès d'effort, devient le siècle le plus imprévisible. Toute tentative de prédire ce qui peut arriver tend à répéter ce que l'on sait déjà de ce qui s'est déjà passé. Prévision se convertit facilement en révision et projection. De la même manière, vouloir prescrire d'autres voies nouvelles, d'autres sorties pour les impasses du XXIe siècle finit par réécrire des formes déjà écrites, des traités aux manifestes. Les prévisions et les prescriptions sont ou bien engagées dans des événements à venir ou dans l'avenir des événements. Le défi du XXIème siècle, cependant, est l'engagement dans ce qui a lieu, dans ce qui se passe. En jeu, ce n'est pas la conjugaison des verbes dans le futur ou du futur des verbes mais le *gérondif* comme la pulsation de chaque verbe. La langue portugaise connaît un usage très particulier du mot défi. C'est le sens de l'improvisation, actif dans la tradition du nord-est brésilien, qu'on appelle « repente », mot qui veut dire "soudain, subite". « Défi » c'est une pratique d'improvisation de la poésie orale dite « populaire », très proches des pratiques orales aux Balkans et dans plusieurs cultures africaines et dites « primitives ». Vers improvisés sont des vers qui naissent subitement dans un défi. "Le

XXIe siècle" est le siècle - du moins, tel qu'il se présente à "nous" comme un "siècle" [les guillemets accentuent comment aujourd'hui tous les sens sont tributaires de la mutation du sens] - qui défie le sens du défi en tant qu'opposition et accusation. Il est le «siècle», c'est-à-dire, l'expérience d'une énergie commune, une énergie qui peut être décrite comme celle d'une perte de formes. Ce n'est pas seulement un temps sans forme, comme on se représente habituellement une transition, mais une époque sans forme qui, d'une part, garde en soi la perte des formes comme une forme et d'autre montre l'impossibilité de la forme. Paul Klee utilisait parfois le mot «dis-formation» et insistait pour le distinguer de déformation. Perdre la forme et ne pas pouvoir arriver à une forme - cette équation d'une profonde asymétrie - définit l'expérience de «notre» siècle comme un exil du monde. Lygia Pape, l'artiste brésilienne et figure icône du mouvement neoconcretiste à Rio dans les années 60, a utilisé un terme qui aide à clarifier le sens de «l'exil» indiqué ici, en parlant des «deshérités du monde». Le risque de l'expérience de la perte radicale d'une forme qui implique à la fois l'impossibilité de revenir à la forme "d'origine" et d'arriver à une forme de l'avenir (l'exilé, le deshérité du monde est celui qui ne peut plus retourner même ses retours et ni arriver à n'importe quelle arrivée) est un risque radical car c'est en lui que naissent les rêves monstrueux de la raison nostalgique et de la raison dis-u-topique, qui sont les rêves de la forme achevée et fermée, la recherche préméditée d'une forme absolue, détaché de la vie et de la vie inachevées et en ouvert.

Le défi du XXIe siècle est le défi d'une forme sans forme, de figures sans figures, d'un *en-ouvert* qui ne se confond pas avec le n'importe quoi et n'importe quel sens, celui qui est la condition nécessaire de possibilité pour la conversion de toute valeur en prix, de tout sens dans l'absence de sens, la condition de notre « siècle ». Entendu comme soudain et improvisé, le défi apparaît comme la «solution» au défi. À explorer, ce sont les sens d'un penser-sentir qui ne part pas d'une généalogie mais du défi compris comme improvisation. L'improvisation se présente comme une autre généalogie donc comme une autre expérience d'un commencement sans fondement, sans origine, sans cause et sans but. Un début qui a toujours commencé, la reprise de ce qui n'a jamais été interrompu, un commencement qui n'est rien de plus qu'un écho de «l'en train d'être». Donc, même pas un événement. Les plusieurs philosophies de l'événement restent tributaires d'un sens infinitif de l'événement, ne considérant pas assez le sens gérondif de ce qui est en train de se passer. Le se passer est déjà toujours en train de se passer. Le défi

du siècle est de penser- sentir cet en-train-de-se-passer, qui n'est peut-être rien d'autre que l'expérience d'une existence à la fleur de la peau. Car quand tous les sens sont vidés et insensés, toutes les directions perdues et désorientées, quand aucun sens n'a de sens et tout sens perd le sens, quand toute valeur acquiert un prix, et partout on surprend l'affrontement violent entre la la recherche réactive des sens univoques et la défense active des sens équivoques, ce qui reste n'est pas le silence. Ce qui reste, c'est l'existence à la fleur de la peau, l'en train d'exister (de re-sister) de l'existence, sans raison et sans destin, sans pour quoi et sans à quoi. Le défi du siècle semble être celui de trouver des mots, des formes, des sens, pluriels, soudains et surtout "repentistas", (les improvisateurs des vers au nord-est brésiliens sont aussi appelés de « repentistas »), c'est-à-dire en-ouverts, formes-mots-sens à la fleur de la peau de l'existence. Pas des formes de la fin ou formes avant ou après la fin, pas des formes finales ou infinies, mais des formes en-ouvert (un sens d'ouvert qui se rapproche de l'« infinité » suggéré par Braque dans l'un de ses aphorismes et de « l'infiniment fini de Nancy) de l'existence à la fleur de la peau.

3. Art, esthétique, sens

Formulé comme défi de la mutation de la sensibilité au sens et du sens de la sensibilité, le XXI^e siècle apparaît comme un « siècle » de risque extrême: car il est à la fois le siècle de la possibilité de la forme uniforme la plus fermée - totalisante et totalitaire – d'une seule forme, consolidée par la dissolution continue des formes, mais aussi la possibilité des formes sans forme, des formes en-ouvert, des formes-mots-sens à la fleur de la peau de l'existence. Dans le risque d'une forme qui reste non-transformée par la transformation excessive il surgit la possibilité d'une « mutation » du sens de la forme, la chance d'une forme en-ouvert. La philosophie idéaliste romantique dans le tournant du dix-huitième au dix-neuvième siècle a travaillé pour une reformulation de la pensée de la forme, ce qui peut être considéré comme une relecture de toute la tradition platonicienne-aristotélicienne. Il ne faut pas oublier que la traduction dominante des termes platoniciens «idée» et «*eidos*» tout au long du Moyen Age a été «forme». Parler de la doctrine des idées chez Platon, c'est parler d'une doctrine de la forme. Comme toute relecture, le romantisme a opéré un déplacement, plus précisément, le déplacement du problème de la forme comme relation entre matière et forme pour la relation entre le processus de

formation et la forme. Forme donne forme à la formation et pas directement à la matière première ou aux matériaux. Le problème de la forme devient le problème de la correspondance à l'énergie dynamique de la formation, celui de trouver un moyen capable d'imiter, de correspondre, de mimétiser une force et non un autre domaine ontologique, comme par exemple, les choses dites « naturelles ». Dans cette relecture, le romantisme idéaliste a cherché à corriger des siècles de mésinterprétation de la philosophie platonicienne et de sa doctrine des idées/formes - Hölderlin arrive même à présenter des excuses au Saint Platon! – et à repenser la nature en tant que force et énergie de formation, de devenir. Dans son romantisme du mouvement, le mouvement romantique traduit la pensée d'être dans une pensée de devenir et de transformation. Être, c'est devenir; être, c'est se transformer, se métamorphoser (Goethe). Le noyau de cette traduction est la compréhension de la forme en tant que relation de correspondance et d'imitation d'une force et d'une énergie et non d'un arche-produit. Pour comprendre cette correspondance entre la production et le produit, la formation et la forme, le devenir et l'être, la philosophie romantique a élargi le sens de correspondance en mettant dans la scène théorique la question de la traduction, qui définit la correspondance entre des mouvements et pas seulement des positions, terrains ou domaines.

L'archétype de la forme est une dynamique de formation. Parce que la quête romantique a été celle d'une forme si forte et totale, en mesure de reproduire dans une permanence toute l'énergie dynamique d'un devenir, la forme totalitaire du fascisme était aussi un « produit » romantique. En fait, depuis Platon, la pensée de la forme connaît la contradiction d'un platonisme qui expulse l'art de son république et celui qui propage, comme dans un dialogue comme *Ion*, l'inspiration magnétique de l'art; une pensée génétique de la forme (la genèse de la forme) et la recherche d'une forme achevée et absolue, une et totale. Il est cette recherche d'une forme pour le processus de former, que surgit la préoccupation avec le fragment en tant qu' « une petite œuvre d'art, complètement séparé du monde alentour et complet en soi comme un hérisson » (Schlegel, Duarte). Le fragment reproduit (imite, copie, correspond), sous une forme séparée et complète, l'ensemble du processus de formation, comme un "hérisson". Le fragment s'oppose ainsi au risque de la fragmentation, auquel tout devenir est exposé, car le du devenir ne réside seulement pas dans la possibilité de ne pas arriver à être, mais d'arriver à être comme des points éparses, dispersés, diffusés. L'enjeu est la différence

entre le fragment en tant que miroir ou réflexion de l'unité d'un processus et le fragment en tant que dispersion de l'unité. Autour de la notion de fragment, les forces se mobilisent romantiquement contre la fragmentation du réel qui ne cesse de tomber sur la modernité et sa post-histoire. La question est de savoir si cette notion n'a pas besoin d'être repensée, car elle correspond au désir d'une forme finie, «éternelle tant qu'elle dure» (Vinicius de Moraes). Récemment, Jean-Luc Nancy a ajouté à la discussion sur le fragment, les concepts de « fractal » et « frayage », au sens d'ouverture des chemins, dans la tentative de penser le fragment à partir d'une dynamique de fragmentation qui, loin de détruire toute unité, dans une certaine manière abandonne la question même de l'unité, et accueille le mouvement d'une venue à la présence et non pas ce qu'une présence rend présent par correspondance ou l'imitation (d'un archi-être, d'une essence, ou d'un archi-processus). Le concept scientifique de fractale se réfère à une dimension créée par une continuité qui se trouve partout mais qui ne peut pas être différenciée nulle part. Dès le premier usage de ce terme par Leibniz, il s'agit de la dynamique de l'auto-similarité, de ce qui est formé par une continuité continue et différenciée par une non-différenciation. Il est une dimension sans dimension et une configuration par reconfiguration du même, formulations qui correspondent à l'expérience de mutation qui permet de qualifier le XXI^e siècle comme le siècle d'une mutation des sens dans tous les sens. En déplaçant la question du fragment à celle de la fragmentation, du fractal et des « frayages » à des ouvertures-fractures de sens, ce qu'on pourrait traduire par déchirures, Nancy veut faire signe à la « chance » pour l'émergence d'autres sensibilités au sens au sein de l'insensibilité croissante du monde. La question est précisément de savoir comment, de l'intérieur du même se reproduisant à une vitesse et une intensité toujours croissantes, puissent émerger des traits d'autres sens. En jeu est une autre expérience de différence, d'altérité ou pour utiliser un verbe de Fernando Pessoa, de s' autrer, *outrar-se*.

La discussion romantique du fragment comme forme séparée et complète, comme le « petit » qui concentre la grandeur du processus dynamique du processus du tout (de la vie, du monde, de l'univers, du cosmos), héberge une pensée de l'autre et de la différence laquelle, pour nous d'aujourd'hui, un «aujourd'hui» daté comme XXI^e siècle, doit être rediscuté. Le fragment se définit romantiquement comme l'autre de l'identité dynamique du tout, qui se sépare de celui-ci lorsqu'il la reproduit par miroitement, par spéculation (spéculation est un terme mis en exergue par l'idéalisme romantique surtout

en vertu de son origine du *speculum*, c'est-à-dire, miroir). L'autre reproduit l'identité, comprise comme dynamique d'identification, créant une petite image similaire à son processus. L'autre est compris comme «l'image» d'un processus et d'un mouvement, comme son miroitement. Dans ce sens, la colonie se comprend aussi comme un «fragment» de la métropole. Cela dirait encore que le terme «fractale» tel comme discuté par Nancy, ne s'oppose pas à la notion de fragment proprement dit, mais plutôt l'explique et clarifie. Il montre comment le fragment a été considéré comme une image spéculaire d'une identification dynamique de la forme avec le processus de formation. Le fragment reprend discussions anciennes sur la relation entre microcosme et macrocosme mais il le fait du point de vue de la rupture, de la séparation entre l'image et de son corps. Les miroirs ne sont pas simplement des miroirs. Ils sont également ce qui coupe l'âme et le corps. Ce que la notion du fractal apporte est cependant la nécessité de ne pas penser le sens de l'autre par rapport au même, que ce soit d'une manière statique ou processuel, dynamique ou mécanique, mais comment la reproduction continue des discours sur le rapport du même et de l'autre « fraye » des vestiges d'un autre sens de l'autre, comment l'autre s'autre (*se outra*) et comment tout à coup, dans un glissando et écho, la question de l'autre commence à sonner comme une question de « s'autrer » (*outrar-se*).

Le grand défi de l'art et de l'esthétique au XXIème siècle peut être décrit comme le défi d'un autre penser-sentir l'autre. L'enjeu c'est la sensibilité non pas pour l'autre mais pour s'autrer (*outrar-se*). Le sujet de l'autre a depuis longtemps occupé les scénarios de la théorie et des pratique sociales, politiques et esthétiques. Théorie se définit, dans une longue tradition, comme condition de possibilité de la connaissance de l'autre de la connaissance: la matière, la chose, l'objet, la réalité, l'être. Les politiques ont longtemps été des politiques d'inclusion ou d'exclusion des autres, de l'ami et de l'ennemi, du familier et de l'étranger. Les esthétiques sont des doctrines, des théories, des discours sur la sensibilité, et donc sur la possibilité d'être touché, affecté, ressenti par un autre, admettant comme principe que même touché, le même s'expose comme un autre, tel qu'insistent des phénoménologies du sens de Husserl à Merleau-Ponty, sans oublier Erwin Straus et sans exclure la pensée de toucher de Derrida et JL Nancy. Mais dans les discours *sur* l'autre, dans les pratiques de refus ou d'acceptation de l'autre, on pense toujours implicitement ou explicitement à l'autre comme ce qui s'oppose à une identité, au même. L'autre est donc l'autre *de* et, par conséquent, déjà approprié par une identité et une pensée

identitaire. En effet, l'expression «l'autre» repose sur une profonde ambiguïté, puisqu'en même temps qu'elle confère à l'autre une identité propre (toi qui n'est pas moi) elle l'exclut et le ségrège (toi exclu de moi). Tu *es* un autre. Rimbaud a dû fracturer la grammaire pour mettre en évidence ce crime de lèse-altérité accompli par le mot « autre » lorsqu'il a crié: «Je *est* un autre». Longtemps auparavant, Nicholas de Cues a proposé une autre formulation du problème en forgeant l'expression «*non-aliud*», «non-autre», qui permet également une correction en disant «tu/vous: non-autre». Ce qui reste impensable, cependant, c'est la dynamique des liens (G. Bruno) où l'un devient l'autre, ce sont les énergies du s'autrer. L'autre a été aussi considéré comme «chacun», séparé de chacun et du tout. Avec l'idée d'un autre il surgit la question du multiple et du divers, une question maîtrisée, pour ainsi dire, par la revendication de l'intelligibilité. Car le multiple et divers ne se fait intelligible, connaissable et passible d'expérience – au sens rationnel - que dans une unité. L'une des figures de pensée les plus récurrentes de Kant est précisément «l'unité du multiple et du divers», que Kant définit aussi comme l'essence de l'image. Le multiple et divers qui résiste à une image, à une unité, même la plus précaire, que ne fait que [se] multiplier et diversifier, se présente comme la folie de l'inintelligible. L'autre énonce un principe d'ordre du multiple et du divers, qui peut être compté et raconté comme «chacun», c'est-à-dire comme une autre identité et comme une réaffirmation du principe et de la logique de l'identité. Il n'est donc pas surprenant qu'après des décennies des discours sur la différence, l'altérité, et «l'autre», les discours identitaires reviennent comme la houle du contre-courant. C'est que l'autre est toujours dit par rapport à l'identité, qu'il entraîne comme son spectre. En proposant une pensée de la différence, Derrida a tenté d'attirer l'attention sur l'aporie des discours de l'autre, cherchant à formuler une philosophie qui départ de la différence entre identité et différence. Néanmoins, elle n'arrive pas à envisager l'en train de se différencier, de se former, ce qui implique le défi de penser l'expérience d'une différence, d'une forme en-ouvert.

Une forme ou différence «en-ouvert» doit être différenciée de l'oeuvre ouverte (Eco), surtout parce qu'elle ne correspond pas à l'idée et à l'expérience de l'oeuvre. "En ouvert" est une expression qui met l'accent non seulement sur l'oeuvre inachevée et ouverte mais sur l'en train de se tracer d'un trait, le se traçant, dans l'intensité d'un tandis-que, de l'en train de... et ses 'entraînements'. Pour désigner ce se traçant d'un trait j'ai utilisé précédemment le terme esquisse, en le distinguant de l'incomplet et inachevé qui

conserve encore le sens d'un avant ou « reste » de l'œuvre, une pré-œuvre, d'un projet ou salle en attente d'une œuvre future. L'esquisse dit dans ses "ss" un sens non-directionnel, le souffle de la main en train de tracer l'en train de se tracer, apportant à la visibilité non le visible mais l'apportant à la visibilité, l'en train de venir à la sensibilité. L'esquisse ne trace pas de traces, d'idées ou des sens, mais seulement le se tracer, qui n'est rien que l'en train d'apparaître, du rien, pour rien, pure gratuité. A la place du fragment, l'esquisse ne peut être pensée sans les chemins du toucher des mains, pas des mains qui se touchent les une aux autres, mais des mains qui touchent l'en train de toucher les surfaces de l'existence en train d'exister, des mains traçant des lignes à l'écoute du rythme du ce qui est en train de se passer. L'esquisse est une pensée du brouillon, un autre mot pour mettre en évidence le risquer et ses risques. Il n'est donc pas par hasard que le mot pour dire risque en portugais, *risco*, dit aussi le trait.

Et il est également dans l'écho de ces risques de l'esquisse, qui n'est rien de plus qu'un se traçant du se traçant, que l'autre grande forme romantique, qui est le concept de la traduction en tant que paradigme ou régime d'une pensée de la différence, peut se déplacer. Autour du concept de traduction ont été discutées depuis des décennies qui sommeient déjà plus d'un siècle, les apories et les dialectiques de l'opposition entre identité et différence, même et l'autre, je et tu, nous et vous, ici et là, avant et après, passé et avenir, impliquées dans la grande forme d'une théorie de la mimesis (Auerbach). Dans toutes ces discussions et débats, il se maintient la séparation territoriale (identité linguistique, culturelle, historique, ontologique) des différences et le traducteur est traité comme porteur de l'un à l'autre, d'intermédiaire entre les deux, même si cet autre est déterminé comme l'absolu messianique de l'autre (Benjamin). Le traducteur est celui qui porte le visa pour quitter une langue et entrer dans l'autre, pour se déplacer d'une terre à l'autre, d'un lieu et d'un terrain à l'autre, en suivant toujours une direction et un horizon donnés ou capables de détermination. La traduction est considérée comme surpassement des frontières. Ce que les théories de la traduction, soit guidés par l'idée d'intraduction ou de la transcréation, de la trahison ou de l'intermédiation, ont tendance cependant à oublier, c'est comment l'autre n'est pas un autre mais un l'index du mouvement énigmatique de devenir autre, d'un s'autrer. Ce qui reste impensé c'est comment le devenir autre, le s'autrer, est le penser-sentir, avec le langage sur la pointe de la langue, l'existence à la fleur de la peau. Le mot à la pointe de la langue ne se confond pas avec

l'expérience de ne pas savoir quoi dire ou de ne pas dire; ce n'est pas non plus une manière de reprendre les discours, mystiques ou profanes, édifiantes ou déconstructionnistes, sur l'indicible et le non-dit. C'est l'événement de la parole, qui peut ou non venir à la parole, quand la vie est aux bords de la vie, dans le vertige de se perdre dans ce devenir autre pour trouver un dire «autre». Lorsque le langage est à la pointe de la langue, dans l'expérience de se retrouver proche du dire, ce qui sort est le « venir à » la parole, le mot comme un « venir à » et non pas comme un avenir de la parole. À la pointe de la langue, le langage se surprend lui-même venant à la parole. Ce qui ici se met en exergue c'est le venant à, ni le sujet ni l'objet de ce venir à, mais le trajet, le vertige d'en train d'être, l'existence s'existant (Lispector, Nancy), où le sens se surprend venant au sens, la sensibilité devenant sensible, la pensée se donnant à la pensée.

Ici, il n'est plus question d'une quête de l'«autre», que ce soit du même ou de l'autre, car dans le « venant à », dans le gérondif de l'« être » il n'est plus possible de distinguer l'autre du même et le même de l'autre. Cette indistinction n'est cependant pas une confusion ou une équivalence. A l'instant où le vertige de l'en train d'être se surprend, s'explique, se met en exergue (Pontévia), instant de l'existence vécu (ou non vécu) à l'extrême - soit dans l'exil ou dans la passion érotique - il n'y a plus comment se tenir à des représentations courantes de l'espace et du temps. Aux extrêmes de l'existence – soit quand l'existence est jeté hors de soit (exil) ou lorsqu'elle submerge dans l'existence (érotisme) – l'avant et après se voient suspendus, car il ne reste que l'en train d'être vertigineux et étourdissant, rien ne reste que l'en train d'être (insistant) de l'existence. Dans le témoignage du temps, de ce temps daté comme « XXI siècle », il se fait l'expérience de la suspension du temps, soit du passé ou du futur, lorsque le passé et l'avenir sont « sauvés » du passé et de l'avenir, quand « sauvés » et « enregistrés » "pour toujours". Dans cette suspension, les équations entropiques de la modernité se reproduisent: plus le passé se souvient du passé, plus on oublie le passé; plus l'avenir est calculé, plus l'avenir est arraché de l'avenir. Dans le risque de l'élimination du passé et de l'avenir par l'excès du passé (où la mémoire est transmuté en information) et du futur (où le désir est transmuté dans le calcul de probabilité), il peut cependant se donner la « chance » de se surprendre l'en train d'être de l'existence, l'existence à la fleur de la peau avec ses sens à la fleur de l'existence. Parce qu'on est toujours en train d'être, les représentations de l'espace comme «dedans» et «dehors» sont inadéquates, parce qu'ici –

dans cette expérience de l'extrême – il n'y a pas «quelque chose» qui puisse être à l'intérieur ou à l'extérieur d'un «l'espace» ou d'un « lieu ». Nous ne devrions pas non plus parler de temps dans le sens d'une succession ou d'une synchronisation des temps. Car "l'en train d'être" n'est pas un temps, pas même un temps présent. Ce qui n'a plus de sens, c'est de se représenter le temps et l'espace comme une esthétique transcendantale ou empirique. C'est que l'idée (kantienne) d'une esthétique transcendantale est entièrement tributaire d'une pensée de la forme formée (Gasché, Garrido). Par conséquent, Kant définit l'esthétique transcendantale comme une doctrine de l'espace et du temps en tant que formes a priori de la sensibilité. Même la formule phénoménologique inversée qui prend l'esthétique comme doctrine de la sensibilité à priori pour la forme (dans une certaine mesure ce que Merleau Ponty a proposé) reste soumise à la recherche de la « forme formée », même si ce reversement ajoute à cette expression la dynamique de la formation et redéfinit cette recherche comme une recherche de la forme (formante) d'une formation. En surprenant l'en train d'être à la fleur de la peau, - dans l'existence que n' »est » rien de plus qu'un existant sans pourquoi ni pour quoi, lorsque tous les sens se sentent à la pointe de la langue – on n'est plus dans le contexte de ce qu'on a appelé esthétique comme "logique de la sensibilité" (Baumgarten) ou comme une théorie de l'art et du sensible. Pas même «l'esthétique» que Paul Valéry a suggéré comme «l'étude des sensations ... des excitations et des réactions sensibles [qui sont] des raretés» n'aurait non plus trop de sens. Il s'agit plutôt d'une expérience d'attention, une attention qui est celle de l'en train de tracer le se traçant de l'existence.

Peut-être il faudrait insister sur un autre mot grec, aussi ancien que le mot *aisthēsis* (d'où l'esthétique) qui est le mot pour dire faire, *poiesis*, et parler de poétique plutôt que d'esthétique. Non dans le but de sauver l'art de sa fin dans l'esthétique et la théorie philosophique mais surtout pour indiquer un autre chemin (méthode), où le discours ne se fait « sur » l'art, l'expérience, la théorie, la pratique, mais « à partir de ». Peut-être il serait pertinent - même si de manière temporaire et précaire - de parler des poétiques de l'esquisse, des poétiques en pluriel, en tant que faires qui se font *à partir* d'une attention au sens venant à la pointe de la langue. à la pointe de la langue, le sens est confronté à la sensibilité des sens au bord de leurs limites - qui sont à la fois les limites du déjà dit, déjà senti et déjà pensé et les limites du non-dit, du non-senti et impensé - et commence à

écouter le rythme du chaqu'un, de chaque chose. Des poétiques de l'esquisse se distinguent des esthétiques de l'art parce qu'elle cherchent à exprimer un sens d'existence qui n'est pas défini par son temps et son lieu mais par le rythme de l'en train d'être. Les poétiques de l'esquisse ne visent pas poétiser, idéaliser, esthétiser les scandales de l'existence bio- (dé) politisée, massacrée et usurpée non seulement des droits sociaux, économiques et politiques, mais aussi du droit à l'existence elle-même (de plus en plus l'existence perd le droit d'exister). Ces poétiques esquissent plutôt un sens du faire - du regard, de l'écoute, du sentir, du toucher, du penser – en tant qu'attention au chaqu'un, entrevu comme rythme du/dans le rythme de la vie (pour plus mort qu'elle puisse être) dans le monde. Les poétiques de l'esquisse – du se traçant de l'en train de se tracer - est aussi une poétique du rythme. Par là, on dit que l'esquisse et le rythme sont des expériences de ce que s'est englouti dans les mots « espace » et « temps » par la sédimentation de leurs sens. Esquisse et rythme sont en quelque sorte ce qui est resté à la pointe de la langue en se disant « espace » et « temps ».

Esquisse et rythme sont des mots-signes, des indicateurs poétiques d'une mutation du sens et non des catégories esthétiques pour le «XXIe siècle». Ils ne proposent pas de programmes, de prolégomènes ou de manifestes pour de philosophies ou pratiques artistiques futures. Comme indicateurs poétiques – d'un faire qui peut-être n'est rien d'autre qu'une sensibilité active, c'est-à-dire, pensive – ils défient la « troisième jambe » (Lispector, Sartre) d'un système de « sentimentation » (du régime de la rationalité et de sa (in-)sensibilité), qui oblitère l'écoute de l'en train d'être pour le réduire au présent d'une chaîne de successions temporelles, spatiales, causales entre différences, soit entre l'avant et l'après, l'ici et le-là, l'un et l'autre, l'identité et la différence. Esquisse et rythme sont des expériences de l'effondrement de cet édifice civilisatoire de la compréhension de la différence, une fois qu'ils portent à la pointe de la langue l'en train d'exister de l'existence et ainsi se soutiennent à la tension érotique de la différence. Esquisse et rythme pourraient être décrits comme érotiques du lieu et du temps. En eux il se fait l'expérience érotique d'un '[autre] même dans le même', une formulation qui cherche à préciser ce qui pourrait aussi se dire avec le néologisme « mêmautre » (qui se dit sans néologisme dans quelques dialectes allemands, avec *Selbänder*). '[Un autre] même dans le même' serait une façon de dire la proximité maximale de la distance minimale de l'entre [deux] dans l'intensité de l'en train de...: la main en train de tracer l'en se traçant, le dire disant et s'exposant au

venir de la langue à la langue, la figure qui exhibe et s'expose à l'en train de devenir figure, le sens exposant et s'exposant au sens devenant un sens. En question ce n'est pourtant pas le passé archaïque ou transcendantale d'un processus de formation qui précède les formes de dire, de sentir et penser, mais le devenir présence dans la surface vertigineuse de l'en train d'être, du gérondif de l'existence arrivant à la fleur du mot, de l'image, du sens, de la pensée et de leurs silences.

Esquisse et rythme sont des mots-indicateurs d'une poétique de l'en train de se faire, des formes en-ouvert qui se distinguent de la voracité technique-médiatique versée sur un n'importe quel forme et n'importe quel sens vidant toute forme de sens et sens de la forme. Ils indiquent des poétiques pas tellement de résistance à la dynamique écrasante et totalitaire de totalisation, mais des poétiques de l'insistance de l'existence, en dépit de cette dynamique et de ses moyens pour obliger la retraite de l'existence dans l'existence. L'invention romantique du fragment comme forme d'existence du singulier au sein d'une dynamique de totalisation est devenue, dans l'accélération de cette dynamique, une forme de résistance. À l'esthétique du fragment, ils se sont ajoutés plusieurs esthétiques du « reste résistent », pour suivre ici les réflexions inspiratrices de Jean-Marie Pontévia sur les esthétiques du désordre et des stratégies de la contingence, y compris d'esthétiques de l'abîme et de la « mise en abyme », de l'hétérogène, de l'absurde, de l'insolite, du rêve, du supplément, de la polysémie, de la désintégration, de l'anarchie, de l'étranger (*Unheimliche*), de l'inachevé, de l'hybride, du détail, du non-fini, et de la série . Loin de proposer une nouvelle esthétique, les poétiques de l'esquisse et du rythme cherchent des chemins d'attention à ce qui échappe à toute totalisation – le vertigineux en train de se passer, « sans thèse, ni chemin réel » (Michaux). Dans l'universalisation des stratégies d'universalisation, où des nombreux vocabulaires reçoivent le préfixe de la portée à distance (« télé ») qui fait de la mathesis universelle une « télématique » (pour emprunter un mot de Flusser) – les poétiques de l'insistance - indiqués comme esquisses et rythmes - sont des poétiques du passage par l'étroit, *Engführung*, comme Paul Celan a lui même esquissé. Poétiques de passage par l'étroit sont des « esquisses topographiques » (Celan), des poétiques des danseurs sur des lignes suspendues, (*tightropes*) où chaque pas, chaque geste, chaque respiration se précise dans le vertige de l'auprès-de, qui unit et sépare les pieds et les cordes, les mains et les toiles, les corps dans les corps, l'œil et la rétine, l'âme

et le corps. En question s'est l'énigme de l'étant-proche, déstabilisant tout propriété et appartenance, l'eros d'une errance, rythme d'un écho.