

### Avant-propos

Pris dans son acception la plus générale, le terme « effigie » désigne la représentation, en peinture, sculpture ou cire peinte, d'une personne. La numismatique, qui parle de monnaies frappées à l'effigie de tel personnage, ajoute à cette première définition la dimension de l'exemplarité, l'idée par exemple que cette représentation peut être le signe d'un pouvoir ; le droit pénal, lui, lorsqu'il appelait « exécution par effigie » le simulacre d'exécution auquel il était procédé à la suite d'une condamnation par contumace (la pendaison d'un mannequin, par exemple), retenait du terme la signification d'un substitut ou d'un supplément : l'effigie pallie le défaut de la personne qu'elle représente (elle permet en l'occurrence, très paradoxalement, de lui infliger la mort en son absence). Façonnée pour la gloire de l'individu dont elle figure l'apparence, ou pour la perte de celui dont elle livre l'aspect aux rigueurs d'un verdict, l'effigie est, dans tous les cas, le portrait de quelqu'un : le produit d'un artifice, la fiction de sa présentation.

Dans les pages qui suivent, le mot ne désigne pas essentiellement une forme particulière de la représentation artistique, même s'il est aussi question de portraits et d'autoportraits, mais il voudrait qualifier l'art lui-même. Les arts de l'effigie y sont certes par endroits évoqués, mais seulement dans la mesure où ils peuvent suggérer une compréhension de l'art *comme* effigie. Cette dernière expression signifie simplement que ce que nous appelons « l'art » n'a jamais été un phénomène strictement, exclusivement « esthétique », et qu'il s'y est toujours joué, de façon plus ou moins affichée, une représentation de ceux qui, producteurs et destinataires des images et des œuvres, contribuaient et contribuent encore à son existence et à ses définitions. Il s'agirait en somme d'apercevoir dans le fait même de l'art, et dans les propositions artistiques qui le confirment, le contestent ou déplacent ses circonscriptions, des sortes de figurations de soi de la communauté. Mais il faut aussitôt nuancer : car peut-être l'art comme effigie témoigne-t-il surtout d'un retard ou

d'une césure écartant en elles-mêmes ces représentations, indiquant, au lieu de la figure promise ou voulue, l'image d'une communauté irréductible à ses images ; l'art alors ne serait pas le révélateur d'une conscience de soi capable de dessiner avec exactitude les contours de son identité, il relèverait au contraire d'une expérience que l'on pourrait approcher comme la recherche, toujours singulière, d'une présentation de soi indéfiniment différée ; l'effigie, plutôt qu'une image ou un portrait à proprement parler, serait la suggestion d'une expérience à renouveler sans fin et sans accomplissement ; elle nous signifierait qu'il n'y a pas de représentation adéquate et ultime de la communauté, et que l'existence de celle-ci excède toujours ses figurations (elle les déborde, et elle les expère).

À ce titre, la question de l'art comme effigie s'attacherait surtout à des enjeux qu'on pourrait dire, de façon très générale, éthiques et politiques ; et peut-être même, plus largement encore, « existentiels », si l'on entend cela comme le fait ici Jean-Luc Nancy : « pas une forme, pas une image, pas un jeu, pas un "spectacle" même, c'est-à-dire pas un excès sur la nécessité de la vie, ne vaut si le sens de l'existence n'y est pas impliqué, touché » ; à ce point, suggère-t-il, « les schèmes théologico-esthétiques cèdent : il s'agit de ceci, que l'existence "essentiellement" (= existentiellement) *manque* d'un sens bâti comme un Dieu ou comme une œuvre – et que c'est à ce manque qu'elle *est* »<sup>1</sup>. L'art serait un tel frôlement du sens, il effleurerait cette région où ce qui advient n'est pas l'effet d'un principe ou la conséquence d'une origine, mais où l'advenue au contraire, loin de conforter ou de vérifier un sens déjà constitué, expose l'existence à l'absence de toute *archè*. Il ne faudrait pas comprendre, cependant, qu'être à ce manque signifierait être nécessairement voué à la nostalgie d'une figuration perdue ou depuis toujours impossible ; le défaut d'un sens bâti à l'origine ne condamne pas l'existant à la mélancolie, il l'ouvre au contraire à la liberté de l'existence, à l'expérience de l'existence vécue comme liberté. Parce que les voies de l'advenir ne sont pas tracées d'avance, parce que rien n'assigne préalablement à l'existence son sens – ni sa signification, ni sa fin –, celle-ci peut être une disposition à l'ouverture, non pas d'un sens déterminé et obligatoire, mais du sens, en sa libre indéfinité. On pourrait exprimer cette *chance* du sens par la formule : ça arrive ; mais il faudrait alors préciser : le sens, c'est que ça *nous* arrive. « Le sens, c'est nous », écrivait Nancy dans *L'oubli de la philosophie*<sup>2</sup>, formule qui ne voulait pas suggérer la puissance d'un Sujet collectif, mais au contraire le fait d'un partage avant toute appropriation. Dans la mesure précisément où elle n'est pas précédée par la présentation d'une signification présente, l'existence est nécessairement, constitutivement plurielle, elle est depuis

1. Jean-Luc Nancy, *Une pensée finie*, Éd. Galilée, 1990, p. 41.

2. Jean-Luc Nancy, *L'oubli de la philosophie*, Éd. Galilée, 1986, p. 85-99.

toujours partagée. Mais si le « nous » est « le sens du sens, l'ouverture même du sens et le sens comme ouverture » (p. 93), s'il est à la fois « chacune de nos existences singulières dont la singularité est chaque fois le lieu d'une telle présentation » et « l'élément commun du sens dans lequel seulement peut avoir lieu ce qui a lieu de cette façon » (p. 94), il témoigne ainsi de ce que la pluralité de nos existences ne se rassemble pas dans la présentation d'une figure une : pas même d'une figure du « nous ». L'art serait aussi exposé à cela : à la fois sollicité par le sens de l'existence où le « nous » se présente et par l'irréductibilité de ce « nous » à aucune représentation totalisante. Il serait l'effigie d'un « nous » dont l'existence commune ne se laisse pas identifier en une figure, ni première, ni dernière. Nous aurions l'art aussi pour ne pas livrer nos existences à ce qui pourrait prétendre constituer leur vérité unique et totale, pour que le « nous » résiste au sacrifice de son sens partagé.

Mais il se pourrait bien que cette résistance nous incite à mettre en cause la notion même d'« art », ou du moins ses définitions les plus courantes et les plus « évidentes ». Ne comprendrait-on en elle, de façon très générale, qu'un certain pouvoir de figurer, la question serait inévitable, de savoir comment un tel pouvoir s'accommode de cette expérience de la touchée du sens dans laquelle, nous l'avons vu, l'existence s'expose en une multiplicité non totalisable d'éclats singuliers. Ne risque-t-il pas de contribuer à la répression de cette expérience ? À l'inverse, un accueil exclusif et immédiat de ces advenues innombrables n'empêcherait-il pas toute figuration ? Peut-être ce que nous appelons « art » est-il en effet davantage l'exercice d'une tension que l'affirmation simple d'une identité : l'espace d'une constitutive confrontation, par exemple entre un irrépressible désir de produire des images et le rappel que ce qu'engage leur production, et ce qui l'engage, – ici, le « nous » comme ouverture du sens – se soustrait toujours aussi à sa mise en image. Adorno, dont la *Théorie esthétique* commence par le constat d'une radicale perte d'évidence de l'art, écrit ainsi : « le pur concept d'art ne constituerait pas la sphère d'un domaine assuré une fois pour toutes, mais ne s'élaborerait à chaque fois que dans un équilibre momentané et fragile » ; car, ajoute-t-il, « l'art est pour soi et ne l'est pas ; il manque son autonomie sans ce qui lui est hétérogène »<sup>1</sup>. De telles formules caractérisent une analyse qui tente d'apercevoir dans l'art, non pas un modèle pour la philosophie ou pour la politique, mais la proposition, la manifestation publique, la relation adressée d'une singulière expérience ; l'art ne serait au fond rien d'autre que le geste d'une composition d'éléments incompatibles assumé jusqu'à la production d'une œuvre, c'est-à-dire en l'occurrence jusqu'à la démonstration la

1. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Éd. Klincksieck, 1989, p. 21 et 22.

plus inexorable que l'incompatibilité survit dans la composition, que l'hétérogène ne se laisse pas résorber dans l'homogène, que l'autre ne revient pas au même. L'œuvre, qui devrait être la preuve même d'une conciliation et d'un accomplissement, témoigne au contraire d'une différence (et d'une différenciation) inépuisable. Lorsque Adorno parle d'un moment d'altérité, immanent à l'art » ou d'une « altérité constitutive de l'art » (p. 22-23), lorsqu'il écrit : « l'art possède son *autre* dans sa propre immanence » (p. 329), il suggère précisément que l'intérêt de l'art réside à la fois, indissociablement, dans le désir d'harmonie ou de conciliation qui l'engage et dans le fait que la présentation de cette harmonie est toujours retardée, par l'effet même de ce qui devrait la produire. Et sans doute est-ce en cela, par cette « aporie » qu'il donne à voir, que l'art en effet parle de *nous* et touche en nous le sens que nous sommes ». C'est pourquoi les entreprises artistiques qui assument avec discernement et probité le caractère contradictoire et la dissonance inhérentes de l'art parviennent vraisemblablement mieux à montrer ce qu'il en est en nous du « nous » que les « beaux spectacles ». Bien que leur parti pris les prive d'une efficacité esthétique immédiate, ils réussissent à effleurer la région de l'expérience, qui pour nous est celle de la finitude et de la différenciation du sens, ils se laissent engager par le désir l'image de la communauté et aussi bien par la conviction qu'aucune composition artistique ne peut – et ne doit – prétendre enfermer cette image. S'il est vrai qu'aujourd'hui, comme l'affirme Adorno, l'apologie de l'art s'est transformée en véritable « aveuglement » (cf. p. 15, et *passim*), il semble d'autant plus nécessaire de résister aux conséquences de cette transformation : non seulement parce que nous serions menacés d'y perdre une certaine lucidité esthétique, mais parce que avec elles, nous pourrions bien nous être refusé aussi tout discernement quant à la communauté, à nos singularités, à leurs partages.

La première partie de ce travail a pour objet l'émergence de la notion d'art dans le contexte d'une ontologie de la ressemblance. La convergence d'une pensée de la *poiesis*, d'une pensée de l'imitation et d'une pensée du Verbe aurait dégagé l'espace d'un type particulier de production, espace que la Renaissance aurait aménagé sous le nom de *disegno*, avant de le léguer, comme art ou beaux-arts, à la modernité. Il s'agissait de suggérer que dans cet univers de l'effigie, l'inscription du « nous » dans le geste de la production est d'avance déterminée par son appartenance à un système général, complexe et mobile, de la ressemblance, qui lui assigne son lieu et ses fins.

Mais s'il en est ainsi, il devenait inévitable de se demander quel contenu possède la notion d'art lorsqu'on la considère en dehors du monde de sa naissance, à une époque qui ne peut plus être définie dans ces termes d'une ontologie de la ressemblance. La deuxième partie tente

d'esquisser une telle interrogation. Ce qu'elle nomme « adresse » sera à comprendre comme un geste qui, ouvert à la venue du sens et do à l'existence du « nous », ne les soumettrait plus à l'autorité d'une figure présente. On estimera peut-être, de ce point de vue, que cette tentative n'aboutit pas, et que les textes interrogés ici manifestent surtout une certaine impuissance à se débarrasser simplement et immédiatement de la dimension du figural ; il est vrai qu'au terme de ce parcours, la question de savoir ce que serait un envoi immanent dans la seule immanence demeure entière ; mais peut-être le parcours lui-même n'était-il motivé que par la nécessité d'éprouver, à travers ces textes, ce qu'ils disent finalement et ce qui les empêche de s'achever : que la dépossession du figural n'est jamais acquise, qu'elle ne se trouve que dans le moment qui tente de le déposer, qu'elle ne peut donc jamais prendre la forme d'un devoir accompli. La composition de cette section, faite de textes séparés, témoigne peut-être en partie de l'éclat du sens qui nous attendait là.

Les des(e)ins du ressemblant

« effigies »