

Jean-Luc Nancy

## Autrement dire\*

« L'essai est-il : dans un domaine où le travail exact est possible, quelque chose qui suppose du relâché [...] ou le comble de la rigueur accessible dans un domaine où le travail exact est impossible. / Je cherche à prouver la deuxième proposition. » « De la science, [l'essai] a la forme et la méthode. De l'art, la matière »<sup>1</sup>

Comment parler de l'art ? Peut-on même parler de lui ? Y a-t-il pour la parole, pour le discours ou pour le dire, un accès à ce qui est nommé l'art ? La question est connue, elle est même rebattue (en tout cas depuis le romantisme : c'est une question essentiellement romantique), et elle a pu servir d'alibi à de longs développements comme à des bavardages poisseux. La question n'en demeure pas moins, ou un effet qu'elle aura produit.

On ne demande pas (ou très rarement) si l'on peut parler des pierres ni des herbes, dont l'étrangeté au discours n'est pas moindre (au moins) que celle des œuvres plastiques, musicales ou chorégraphiques. En revanche, on pose aussi la question à propos des œuvres poétiques, qui ne sont pas censées être étrangères à l'ordre du langage (et de même pour le cinéma, depuis qu'il est parlant, ce qui d'ailleurs, et non par hasard, n'est pas arrivé sans susciter la résistance de bien des artistes du cinéma).

Si la question se pose, et si elle embarrasse – si le théoricien se sent toujours à nouveau contraint de s'expliquer avec elle –, c'est que l'art, manifestement, se dérobe à la prise du langage. Non seulement ce trait est manifeste, mais il est partie prenante, et constitutive, de la manifestation de l'art. « Art » veut toujours dire « non-discours » ou « hors-discours ». Mais en même temps qu'il se dérobe, l'art se propose aussi, ou se laisse percevoir, comme un autre langage.

La difficulté est de parler de ce qui, sans parler, semble pourtant manier un *analogon* de langue ou bien encore une forme ou façon de dire qui ne serait pas une autre langue, mais bien plutôt l'*autre* de toute langue.

Pour cette raison, celui qui parle de l'art doit s'engager à le laisser parler. Mais ce « laisser parler » risque de revenir à ne rien entendre. Peut-on accéder à l'idiome d'un silence ? Cette question est en un sens « idiote », mais c'est cette singularité, cette idiosyncrasie qui insiste dès qu'on s'essaie à parler de l'art.

Car il faut *s'y essayer* : l'essai sur l'art ne pourra rien dire de son objet, il ne pourra pas le mettre à l'essai, c'est-à-dire l'*éprouver*, s'il ne se met pas lui-même à l'essai, s'il ne met pas à l'épreuve sa capacité à accéder à cet autre du langage. Puisqu'il n'y accé-

---

\* Une première version fut prononcée au « Forum de l'essai sur l'art », à la Sorbonne, en décembre 1998.  
1. Musil, *Essais*, trad. Ph. Jacottet, Paris, Seuil, 1984.

dera pas sur le mode de l'art lui-même, il faudra en tout cas qu'il y touche : ce contact ne pourra pas le laisser intact, et c'est pourquoi il ne peut y avoir d'essai sur l'art qui reste sans effet sur le discours, sur le « dire » et même sur la langue de l'essai lui-même. Un essai sur l'art ne peut pas manquer d'agir en feed-back ou de rétroagir, se retournant sur lui-même pour se transformer (un essai est toujours prêt à être transformé). D'« essai sur l'art » il va vers un « essai de l'art ». Il ne va pas plus loin qu'à y toucher, mais il y va forcément. C'est ce que je voudrais examiner.

Le premier effet de l'essai sur l'art serait donc ce toucher qui l'affecte en retour. Le discours de l'essai lui-même affecté, ce serait à son tour l'autre du traité de l'art : l'autre de la théorie, l'autre de la philosophie de l'art. Pour le traité, l'art reste un objet. Mais c'est à l'art en tant que sujet – et sujet autrement parlant – que l'essai vient à toucher. Mais il faut aussitôt préciser qu'on ne pourra distinguer l'essai du traité qu'à partir des marques ou des traces de ce contact, et non à partir des genres codifiés et des intitulés. Ces marques ou ces traces, à leur tour, n'ont pas à être, dans des retombées de romantisme, des manifestations d'extase ou d'aphasie devant une indicibilité de l'art. Il s'agit seulement de ceci : ce qui met à l'épreuve le discours, ce qui le met lui-même à l'essai, ce qui l'entame dans les deux sens du mot : ce qui l'amorce et ce qui l'entaille, ce qui le plie à l'écriture. Au reste, on pourrait montrer comment un des effets du discours sur l'art des temps modernes (c'est-à-dire du destin moderne de l'art) aura été la progressive délinéation – pour ne pas dire détermination – à travers Diderot ou Baudelaire, Proust ou Benjamin, entre bien d'autres, non pas d'un genre mais d'un registre propre d'écriture, celui que Jean-Christophe Bailly, lui-même essayiste de marque, évoque en parlant à propos de Baudelaire du « grand essai, de cette prose libre tour à tour évocatrice et théorique, qui est celle sans doute, quoiqu'en retard toujours sur ce que sans fin elle s'assigne, de la modernité, [et qui] est le fruit d'un mouvement qui restitue les œuvres à leur devenir... »<sup>1</sup>. Mais ce registre propage à travers toute notre culture les effets de l'essai sur l'art comme ceux d'une épreuve spécifique, « résolument moderne » et nécessaire, de l'avancée du dire vers un autrement dire dont il devient indissociable.

\*

Prenons ici, pour avancer, un nouveau départ.

Il y a deux façons de parler de l'art, au reste nullement incompatibles, et sans doute toujours nécessaires l'une à l'autre. L'une est de le décrire (sa technique, sa fabrique, son histoire, sa manière et sa matière).

L'autre est de dire son sens ou sa vérité : non pas seulement le sens de ses intentions signifiantes, qu'elles soient politiques ou religieuses, mythologiques, symboliques, pédagogiques, etc. – mais son sens en tant qu'art.

Sur ce sens, il est muet. La science, la religion ou la philosophie donnent leurs sens ou leurs vérités propres avec leurs opérations et leurs discours : elles sont d'emblée et nécessairement réfléchies et explicites sur leur réflexion, d'une manière ou d'une autre. Mais l'art ne propose rien de tel, il replie plutôt son sens à même son œuvre, il l'immerge en elle.

---

1. *La Surface profonde*, in *La Fin de l'Hymne*, Paris, Bourgois, 1991.

L'essai sur l'art est toujours au moins à quelque égard un essai pour dire son sens. C'est un essai sur le sens de l'art. Mais comme ce sens n'est en rien explicité par l'œuvre d'art, ce doit être un essai du sens de l'art : il faut essayer, mettre à l'épreuve, un énoncé susceptible d'être celui de l'art lui-même. Il faut lui faire dire ce qu'il veut dire. Il faut le faire parler, ou lui prêter sa voix.

Cela suppose tout d'abord qu'il parle d'une certaine manière. Cela suppose que l'art est « langage », ou qu'il est dans un certain rapport déterminé et privilégié avec le langage : rapport d'homologie ou d'analogie, rapport d'imitation ou de visée. Cette présupposition au sujet de l'art est presque canonique pour toute l'histoire de l'art (du moins en Occident et depuis l'art chrétien, ce qui mériterait un examen plus attentif, et qui par ailleurs n'est dit ici que par un occidental). De l'art en général, il semble qu'on répète : « Il ne lui manque que la parole ». Mais cette formule connue est précisément bien attestée comme un stéréotype surabondant, depuis la Renaissance, au sujet du portrait.

En face de cette formule qualifiant l'excellence d'une représentation picturale, et en parallèle avec elle, on pourrait mettre un florilège de termes langagiers employés à propos de la musique : son « langage », sa « phrase », son « lexique » et sa « grammaire », enfin son « sens » (ainsi, par exemple, dans cette définition : « une phrase musicale [...] présente par elle-même un sens autonome complet et cohérent »<sup>1</sup>, où il est évident que le mot « sens » n'a pas son sens langagier). Mais on peut aussi tenter d'énoncer à la fois, de l'un et de l'autre dire, l'étrangeté et la parenté, en disant comme Van Gogh : « la couleur exprime quelque chose par elle-même »<sup>2</sup>.

Après des périodes de surabondance, voire d'outrance, dans la métaphorisation, voire dans l'identification linguistique des différents arts (la dernière en date ayant été le discours sur le « langage » et sur l'« écriture » cinématographiques), il est au contraire devenu familier de récuser ce genre d'assimilation et d'insister sur l'écart entre les arts et le langage : au point qu'il n'y a rien de surprenant à demander, par exemple, si la poésie est bien ou est seulement « art du langage ».

Mais cette retenue, conforme à un schème général de pensée pour lequel l'ordre du sens doit être soumis à interrogation, sinon à suspicion, ne peut pas non plus en rester là. S'il ne manque à l'art que de parler, ce n'est pas seulement qu'il reste en retrait du discours, c'est aussi qu'il en est au bord. Si l'on écarte le motif trivial d'un désir de reproduction intégrale (ce que serait un « portrait vivant »), il faut bien reconnaître que dans le « il ne manque que » se dit aussi l'affleurement ou la montée d'un dire. À ce dire de la peinture, il faudrait justement que manque la parole pour qu'il soit ce qu'il est : mais il faudrait aussi qu'il ne soit pas sans appeler la parole ou sans l'évoquer dans un tout-autrement-dire auquel, en même temps, il la convoque.

Il en irait ici de la réalité de l'art comme il en va de son nom. Lorsqu'on dit que l'essai sur l'art est un essai sur le sens de l'art, il faut l'entendre sur deux registres connexes : essai sur le sens de la chose et sur le sens du nom. Depuis qu'il y a l'« art », au sens moderne du mot, il y a question sur ce sens lui-même. Par voie de conséquence, depuis qu'il y a essai sur l'art (c'est-à-dire, comme par hasard, à peu près en même temps), il

---

1. Article « Phrase », *Dictionnaire de la musique*, sous la direction de Marc Vignal, Paris, Larousse-Bordas, 1996.

2. Correspondance générale, Paris, Bibos, 1990, II, p. 744-745, cité et commenté par Jean-Clet Martin, *Van Gogh. L'œil des choses*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, Institut Synthélabo, 1998, p. 79.

s'agit aussi chaque fois d'essayer un sens du mot « art », que cela soit dit ou non. L'essai sur l'art est toujours une façon de mettre à l'épreuve une autre écriture d'un mot dont le sens paraît consister – ou se résoudre – dans cette perpétuelle reprise de l'essai de son nom.

Le nom de l'art est un nom privé de sens propre, depuis qu'il s'est détaché des « beaux-arts » et que le « beau » s'est effacé pour laisser suspendue la signification qui était celle de l'« art » comme « technique ». C'est un mot qui aurait un référent – lui-même d'ailleurs multiple, fait de pratiques hétérogènes –, mais pas de signification. À ce compte, l'effet de l'essai sur l'art ne peut être que tendu entre deux pôles : instituer un sens du mot, et donc unifier le référent sous la signification, mais en même temps toucher ainsi au retrait d'un sens qui s'absente à la fois dans la multiplicité référentielle et dans l'altérité au langage (l'une ayant donc sans doute à faire avec l'autre : je ne m'y arrête pas ici).

Cette double postulation est ce dont l'essai fait l'épreuve : il s'essaie à une posture duelle où il jouerait l'articulation et la tension entre présence et absence de sens, tout de même qu'il repousserait l'art toujours plus loin dans son retrait tout en le rapprochant dans la signification.

Mais cela n'est possible que parce que l'art lui-même est en jeu dans cette articulation tendue. C'est lui, ni innommable, ni proprement nommé, qui articule cette possibilité vibratoire entre deux pôles. Il l'articule comme un nom toujours à l'essai, comme un langage toujours à reprendre et toujours en fuite devant un dire qui prononce au-delà ou en deçà de lui. L'essai sur l'art réveille cet essai d'un dire qui ne dit pas mais qui ne tait pas non plus : un dire intense et sans intention, une syntaxe de forces sans message, mais sur quoi il n'est pas vain de faire un essai de sens.

\*

En un sens l'essai suscite ce dire, qui n'est rien que son effet, mais en un autre sens il le trouve devant lui et il y trouve une limite de son propre dire. Mais sur cette limite, il y a rencontre et commerce. Dire et autrement dire touchent l'un à l'autre, et selon la loi du toucher il y a là contact et distance, accès et retrait, attouchement et écartement, distance et proximité ensemble infinitésimales : c'est un échange proprement infini qui se joue en cette mutuelle mise à l'essai. (C'est d'ailleurs pourquoi l'essai sur l'art peut faire des effets contrastés de révélation et de peine perdue, de vérité et d'impuissance.)

S'il s'agit bien d'un contact, c'est qu'il s'agit bien de dire de part et d'autre. En jugeant spontanément que l'art « dit quelque chose » (ou qu'il « raconte quelque chose »), on ne se trompe pas entièrement. On retrouve peut-être aussi quelque chose du dire qui reste enfoui sous le dire signifiant, un dire qui dit autrement un sens lui-même autrement sensé.

Lorsque nous sommes saisis par le regard et par les lèvres de Mona Lisa ou de *L'homme aux yeux gris* (par leur « expression », comme on dit, et par leur « mystère », comme on dit aussi), lorsque nous entendons dans la première *Variation Goldberg* une espèce de déclaration, voire de conversation, enjouée mais réfléchie, nous ne sommes pas seulement dans la métaphore. Nous sommes aussi dans l'élément d'une certaine métonymie : les signifiants pris dans la sphère langagière ont des points de contact avec l'arrangement des touches de peinture ou avec celui des notes et des mesures.

C'est en effet d'arrangement ou de disposition qu'il s'agit, avant qu'il y ait lieu de parler de sens. Qu'est-ce que dire, sinon d'abord montrer, exposer quelque chose selon son juste agencement (*dicere* vient du grec *deiknumi*, montrer, dont est parente *diké*, la justice). C'est la monstration (*index, indice*, et aussi le grec *phrasis*) d'un arrangement, d'une articulation (d'une *harmonia* ou encore d'un *melos*, tous termes occupés avec l'articulation et avec la tension, *tonos*). Dire est plus que signifier : dire ne se tient pas, ou pas seulement, dans l'écartement du renvoi signifiant, mais aussi dans la proximité de la chose montrée, mise au devant et exposée selon son ordre, dans sa mesure convenable, et même selon son *logos*.

\*

En disant l'art, en parlant de lui, l'essai vient au contact de ce *logos*, de cet autre dire qui n'est pas l'énoncé d'un sens, mais la technique, l'*ars* d'un arrangement (*ars* veut dire « articulation », d'une composition ou d'un ordre. Entre l'un et l'autre dire, entre l'un et l'autre *logos* (ou bien entre des termes tels que *logos, melos, harmonia, muthos, epos*), se propose une « interface », ou plutôt une zone d'attouchement, de heurt ou d'effleurement, un lieu de contact et d'échange qui est celui d'une composition, d'un assemblage, avec ses articulations et ses tensions, avec ses dispositions de valeurs, ses équilibres et ses points de fuite. Cette composition (vieux terme d'un lexique surtout décoratif) s'offre elle-même sur plusieurs registres : celui d'un art déterminé, celui d'un genre, d'un style ou d'une manière, celui d'un artiste, celui d'une œuvre. Elle compose des lignes et des couleurs, des rythmes et des timbres, des masses et des grains, des mouvements et des cadrages, des profondeurs et des surfaces, des vitesses, des lumières, des forces, des humeurs, des codes, des gestes, des touches, etc., etc. Elle aboutit peut-être à la possibilité d'y déchiffrer un sens, mais il est certain que toujours elle procède d'un sens en un autre sens : du sens, précisément, de la composition, d'un sens du rapport, du contraste, de la proportion, de la différence, de la compatibilité, de l'action réciproque, de la coupe, de la texture, de l'accord et du discord.

Cette composition, on pourrait à bon droit la désigner comme *symbolique* (malgré l'extrême usure de ce mot...) dans la valeur la plus générale du mot : le fait de symboliser avec..., l'assemblage d'éléments, la convention, le code, la rencontre et la reconnaissance. C'est dans la symbolicité considérée pour elle-même, indépendamment du renvoi à quelque signification, que le dire sur l'art touche à l'art. C'est du symbolique en ce sens que le dire doit faire l'épreuve de l'autrement dire, il doit *composer* avec lui, et même : c'est avec lui seulement, pour finir, qu'il doit composer ou symboliser. Un dire sur l'art qui ne s'accorderait pas en quelque façon avec cet autrement dire perdrait le sens de son objet – j'entends ici, une fois de plus, non pas le sens signifié, mais la composition de technique et d'adresse, de tact et de calcul, qui permet de sentir, c'est-à-dire de venir au contact. Au contact, l'essai et l'art auquel il s'essaie symbolisent – ou si l'on préfère *composent* – l'un avec l'autre : ils composent donc l'un contre l'autre une figure qui n'est ni l'un ni l'autre...

Ici, l'essai sur l'art est obligé de devenir en quelque façon un essai de l'art. Ce n'est pas qu'il se mette à singer les manières de l'art, bien au contraire : mais c'est qu'il doit dès lors savoir que son objet, l'« art », est déjà présent dans le discours et dans le dire, bien en deçà de la couche signifiante, en deçà du langage comme le registre plus large d'une symbolicité générale, qui rend le langage possible mais qui ne se confond pas avec

son vouloir-dire. Entre le langage et l'art, il y a tout ensemble un abîme (celui du sens intelligible au sens sensible) et un contact : celui du symbolique ou de la composition.

On demandera de quoi donc cette symbolicité est le ou la symbolique : elle ne l'est de rien, car elle ne renvoie à rien d'autre qu'à sa propre possibilité. Le « symbolique », ici, ne renvoie à rien, ne représente rien : il compose, il met ensemble, il fait qu'il y ait agencement. Ce qui le rend possible, c'est ce qui délivre en nous quelque chose comme la pensée ou comme *l'ars* d'un monde : la pensée ou le *sens* – la sensibilité et l'adresse pour la composition d'un *cosmos*, pour son *symbolan* qui serait aussi son *tonos* et son *melos*, son *pathos* et son *logos*. (Un *cosmos*, ce n'est d'abord rien d'autre qu'un arrangement, une ordonnance.)

Ce « sens » bien singulier est lui-même sans cesse un essai : il met à l'épreuve l'ouverture d'un monde, l'envoi d'un monde, si l'on veut, dans des conditions sans cesse déplacées par les événements du monde lui-même. Et particulièrement, il met à l'essai, depuis que le Dieu créateur n'est plus, ce qu'il en est de la création du monde. Il ne s'agit pas de contorsions douteuses, ni sur la divinité de l'artiste, ni sur une religion de l'art. Mais il s'agit bien de ce qui constitue une symbolicité privilégiée de notre temps, car ce temps s'adresse expressément, désormais à sa propre composition (ou décomposition) de monde. Notre temps symbolise avec un monde en perte ou en naissance. L'art est la technique d'accès à l'inaccessible composition d'un monde, et l'épreuve de son ouverture (ou de sa déchirure).

L'essai sur l'art, qui n'a pas surgi par hasard avec la modernité, met au jour cette épreuve et cette tentative : là où l'art était d'emblée tissé dans les symboliques et dans les imaginations harmoniques des mythologies et des théologies, là où le sens était donné en abondance, là il est devenu nécessaire de s'exposer à l'essai d'une symbolicité dépouillée, en instance toujours remise de signification et d'imaginaire. Là, donc, il n'était plus possible de seulement légiférer sur l'art ou de le codifier. Il fallait approcher jusqu'à la toucher la technique du monde : et cela signifiait désormais, pour le dire ici encore avec les mots de Bailly, pénétrer sur « ce territoire mobile où la puissance de remémoration des correspondances peut retenir à l'intérieur d'un univers qui a renoncé à la nature ». L'essai sur l'art s'est inventé comme l'autre du traité ou de la théorie parce que la théorie, désormais, ne pouvait plus procéder d'un ordre donné, mais devait au contraire faire l'expérience d'une composition infiniment à ordonner. Si l'on y regarde bien, d'ailleurs, c'est exactement ce qui avait déjà commencé à se passer chez Kant, comme une secousse vive de l'intérieur même de la théorie. À partir de Kant, il n'y aura plus de philosophie normative de l'art. Il y aura des essais d'écriture de ce qui met d'emblée en jeu une extrémité infinie de sens.

L'effet de l'essai sur l'art est ainsi d'ouvrir l'art, non pas à une explication ni à une signification, mais à sa propre condition d'essai que je dirai « cosmographique » au sens qu'on voudra bien entendre. Mais cela ne se peut que pour autant que l'essai ouvre son discours – son écriture – à l'autrement dit de l'art avec lequel son dire doit symboliser.

Je terminerai en citant simplement un autre écrivain sur l'art, Jean-Louis Schefer, dont la phrase suffit à résumer et à relancer tout l'enjeu de l'essai : « je ne prouve ni ne démontre quoi que ce soit à propos des textes [ou des peintures], j'en remue l'eau. »<sup>1</sup>

---

1. *Choses écrites*, Paris, P.O.L., 1998, p. 7.