

CE QUI NOUS FAIT RÉSISTER

WHAT MAKES US RESIST

Plínio W. Prado Jr¹

Resumo:

O foco deste artigo é desenvolver uma resposta para a questão: o que nos faz resistir? Seremos convidados a pensar as sucessivas decepções com a Revolução de caráter social, política, cultural e estética ao longo de dois séculos. Apesar dessas decepções foi possível manter a força da resistência para continuar fazendo arte, mesmo no contexto do veredito hegeliano da morte da arte. A produção artística persiste para além da arte (do belo), por meio de uma arte “sem-forma”, apesar das perseguições dos sistemas totalitários e das ameaças do mercado cultural. Por este percurso, meditamos sobre a figura de Antígona – aquela que se mantém fiel ao seu desejo, incondicional, que é um desejo de absoluto. Acompanhando os passos de Lacan, alcançamos sua formulação ética, que coloca em evidência a presença da coisa estranha, que resiste e não cede ao próprio desejo. Nesse sentido, resistir não é ceder, não é curvar-se, mas ergue-se, enfrentar obstáculos e forças antagônicas.

Palavras-chave: Arte. Ética. Estética. Resistência.

Abstract:

The focus of this article is to develop an answer to the question: what makes us resist? We will be invited to think about the successive disappointments with the Revolution of a social, political, cultural and aesthetic nature over two centuries. Despite these disappointments, it was possible to maintain the strength of resistance to continue making art, even in the context of the Hegelian verdict of the death of art. Artistic production persists beyond (beautiful) art, through “formless” art, despite the persecution of totalitarian systems and the threats of the cultural market. Along this route, we meditate on the figure of Antigone – the one who remains faithful to her unconditional desire, which is a desire for the absolute. Following Lacan's footsteps, we reach his ethical formulation, which highlights the presence of the strange thing, which resists and does not give in to its own desire. In this sense, resisting is not giving in, it is not bowing down, but standing up, facing obstacles and antagonistic forces.

Keywords: Art. Ethic. Aesthetics. Resistance.



¹ Université de Paris VII.

1.

Il y a donc de la résistance, encore. *Hinc ha hora* : ici à cette heure.

Au premier quart du XXI^e siècle. En un monde où le moins qu'on puisse dire, c'est que nous sommes aux antipodes de ce qu'espéraient et projetaient, dans leur optimisme triomphant, les Européens de la fin du siècle des Lumières, le siècle de la Révolution et de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen.

Kant avait nommé « enthousiasme » l'*affect* — esthétique et même sublime — qui donnait alors le ton de l'époque, du côté des peuples à l'occasion de la Révolution. Ce qui ferait « signe d'histoire », indice que les humains, sensibles aux idéaux d'une communauté républicaine, progressaient vers le mieux.

C'était un nouage admirable, heureux et privilégié, entre l'esthétique et l'historico-politique.

Que reste-t-il de l'enthousiasme aujourd'hui? En proie à un développement mondialisé dont l'enjeu de toute évidence n'est pas l'humain ni le progrès, aux prises avec la « crise de l'histoire » et désormais les catastrophes globales annoncées — sanitaires, sociales, écologiques —, quel *affect* donnerait le ton de notre époque à présent? Le chagrin? La mélancolie? L'asthénie? L'angoisse? Le désespoir?

2.

Un affect esthétique sublime, partageable publiquement et faisant signe d'histoire, attestant une sensibilité aux Idées et témoignant, par là même, que nous sommes en progrès vers le mieux, n'est-ce pas ce qui fait défaut aujourd'hui?

Pourtant, alors que les passions tristes nous guettent, quelque chose résisterait encore et ferait résister. Ça « tiendrait » dans le temps, résistant au temps. Sur le champ social et politique, comme dans l'ordre de la sensibilité dite « esthétique » — encore que très diversement selon l'une et l'autre de ces dimensions, foncièrement hétérogènes.

Le système dans lequel nous vivons ou survivons — quelque nom qu'on lui donne: développement techno-scientifique, capitalisme cognitif, néolibéralisme globalisé aux penchants néo-fascisants — a beau chercher par tous les moyens à intimider cette force de résistance, à la briser ou à la brider: elle ressurgit quand même toujours, particulièrement là où elle n'était pas attendue. Telle une fleur saxifrage, elle fait irruption au sein de la survie inane, signalant qu'il y a *autre* chose que ce qui est et ce que l'on est — *autre* chose que la vie adaptative, administrée, sans l'horizon d'une promesse ou d'un appel, née pour mourir. D'autres formes de vie restent alors possibles.

Face aux désillusions successives envers la Révolution – sociale et politique, culturelle, esthétique — deux siècles durant, la force de résistance n'aura pourtant pas cessé d'insister. Tournant majeur: lorsqu'au début du XIX^e siècle, la pensée hégélienne rendait le verdict de ladite « fin de l'art » (« L'art pour nous est chose du passé »). Et voilà que l'irruption des avant-gardes artistiques et littéraires survenait cependant, montrant qu'un art de l'au-delà de l'art (du beau), un art du sans-forme, persiste toujours (nonobstant les persécutions des systèmes totalitaires et les menaces du marché culturel).

Il est remarquable que depuis la déception à l'égard de la Révolution et du politique institué, ouvrant l'immense crise de l'historico-politique dans laquelle

nous baignons toujours, les tâches et les espérances attachées à la *révolution politique* aient été déplacées, transférées vers la résistance et plus précisément, vers la *résistance artistique*.

Ce transfert du politique à l'esthétique a été, selon des modulations diverses, un geste récurrent pendant deux siècles de pensée moderne et contemporaine, de Schiller, dont l'*Éducation esthétique de l'homme* fut la première grande lecture de la *Critique de la faculté de juger*, à Adorno, Lyotard et au-delà.

3.

— Un *reste* en souffrance (même famille que *stare* et *sistere*) résiste, insiste toujours donc, y compris au sein de grandes adversités, souffrant de rester inexprimé ou inexprimable.

— Mais qu'est-ce qui peut demander ainsi à être exprimé, et qui espère et désespère tant qu'il ne peut pas l'être? Qu'est-ce *cela* qui cherche à être mis en forme, quitte à faire reculer les limites de la culture des jeux de langage en vigueur? D'où vient cette force de résistance au déjà exprimé, voire à l'exprimable?

— L'art, la littérature, la pensée nous apprennent que cette insistance est constitutive de l'humain, pour autant que celui-ci est habité ou hanté par quelque chose qui, *en* lui, est *autre* que lui et *l'excède*. De même que cela excède ce que les jeux de langage permettent d'exprimer ou de mettre en forme à un moment donné.

— On peut objecter néanmoins que ce qui n'est pas exprimé, mis en forme, *n'est pas* – un minimum de forme étant en effet nécessaire pour que quelque chose puisse nous apparaître. Comment alors un tel *reste*, cet *excès*, peut-il seulement être possible? Comment peut-on savoir qu'il y a un quelque chose qui... n'est pas?

— Cette question est celle même à laquelle se heurte le narrateur au seuil de la *Recherche du temps perdu*. Dessaisi par la rencontre inattendue avec une saveur, et l'affect « puissant » mais obscur qu'elle suscite, Marcel avoue à ce moment la « grave incertitude » : l'esprit « est en face de quelque chose qui n'est pas ».

— Cela semble plus redoutable que la question de l'étonnement originaire, radical, leibnizien, qui demande : « pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? » Car ici, c'est le « quelque chose » lui-même qui *n'est pas*. Un quelque chose qui (n')est rien ! *Contradictio in adjecto*.

— À la limite de l'inconsistance apparemment. Cette phrase contient cependant en elle-même la réponse à l'objection. Elle se laisse en effet décomposer en deux propositions. À l'instant où la saveur est goûtée et que le narrateur « tressaille » d'un « plaisir délicieux » et incompréhensible : (1) *il n'y a rien*, puisque ce qui s'y passe n'est pas encore réalisé, mis en forme (il appelle plutôt l'œuvre qui viendra le « créer ») ; mais en même temps (2) *il y a quelque chose*, puisque quelque chose s'y passe : un affect y résonne déjà, qui fait précisément trembler le narrateur alors. Cet instant, divisé entre le *pas encore* (le rien) et le *déjà* là (d'un retentissement, d'une vibration), est ce qu'on appelle une inspiration.

— C'est par l'affect, donc, que nous sommes avertis de la « présence » d'un *reste* inexprimé, un excédent informe en attente de sa forme ?

— Au seuil entre le sans-forme (l'inarticulé) et le langage, l'affect est en résonance intime avec cet excès qui, dans l'humain, le « dépasse infiniment ». Ce qui, en lui, n'est pas humain donc, tout en lui étant constitutif. Son *no man's land* à l'intérieur, écrit Nina Berberova. Cela y « *siste* » et insiste à son insu. Cela

commande sa manière, chaque fois absolument singulière, d'être touché par ce qui arrive. Cela peut le faire délirer ou souffrir, mais aussi aimer, penser, écrire et résister.

4.

La littérature, l'art et la pensée ont toujours témoigné de ce dessaisissement intrinsèque de l'humain — d'où les œuvres viennent et ne cessent de venir. (Les vrais livres, lit-on dans le *Temps retrouvé*, sont « les enfants de l'obscurité et du silence. »)

À l'époque du déclin des humanismes, la séquence de pensée qui va du *Faust* de Goethe à l'œuvre de Nietzsche et au-delà, en vient à poser que l'humain n'est humain que pour autant qu'il assume et élabore ce qui, en lui, va au-delà de lui, l'excès dit, son inhumanité constitutive.

On comprend, dans cette perspective, le sens du rôle majeur que Adorno reconnaît aux œuvres d'avant-garde: « L'art n'est fidèle aux humains que par son inhumanité à leur égard ».

Excès, *no man's land*, *inneres Ausland*, région étrangère à l'intérieur, sont ici autant des façons de nommer la chose inhumaine, innommable. L'absolu que chacun abrite en soi à son insu. Ce qui résiste et fait résister à tout travail de mise en forme, en scène, en mots, en représentation, et est l'enjeu explicite de l'art après le *sublime*.

C'est de cet excès que témoigne déjà évidemment la tragédie grecque. *L'Antigone* de Sophocle, par exemple, qui nomme cela *deinon*: « Il n'existe rien de plus *deinon* que l'homme ». Le mot a une diversité de sens hétérogènes. Il détermine en tant que tel le trait essentiel de l'humain, dont l'être « propre » serait d'être requis par un désir d'illimitation à se dépasser lui-même, en franchissant les limites de son « humanité ».

Du point de vue du motif qui nous préoccupe, celui d'un excès à l'intérieur, sa traduction par le nom de *Unheimliche* (l'inquiétant au sein du familier), proposée par Karl Reinhardt et Heidegger, touche à l'essentiel.

Le terme dénote en outre l'angoisse qui est au cœur de la pensée existentielle-ontologique et de l'épreuve originelle de l'existence authentique. Il nomme aussi bien, comme le notait Freud de son côté, l'objet même de la psychanalyse.

Le mot est parent encore de l'autre nom que Hölderlin choisit pour traduire *deinon* : *Ungeheure* (le monstrueux, le prodigieux, le terrifiant). Heidegger souligne cependant que les deux noms, *Unheimliche* et *Ungeheure*, disent finalement la même chose.

Ce dernier désigne justement, dans l'esthétique de Kant, un objet dont la grandeur incommensurable suscite l'émotion sublime.

Il envoie par ailleurs à l'épreuve par excellence du *Faust* de Goethe: le frisson de terreur que l'homme éprouve au plus profond de lui-même devant le *Ungeheure*.

5.

C'est cela, un excédent inhumain au sein de l'intimité et inquiétant celle-ci, qui appelle originellement l'écriture tragique, et plus généralement littéraire et

artistique (étant entendu qu'on peut écrire et expérimenter sur tous les supports, avec tous les médiums: graphite sur papier, photons sur pellicule, pixels sur écran électronique, geste dans l'espace...).

En méditant sur la figure d'Antigone — celle qui demeure fidèle à son désir inconditionnel, qui est un désir d'absolu —, Lacan finit par formuler la maxime de l'éthique, par-delà la tradition de l'éthique philosophique humaniste. Plaçant la chose étrangère et intime, *extime*, au cœur de l'éthique, il centre celle-ci sur l'idée de résistance à tout ce qui essaierait de faire céder ce qui, en soi, est l'inconditionnel inconnu de soi: « Ne cède pas sur ton désir ». Autant dire: ne monnaye pas ce qui, en toi, « *siste* » à ton insu et résiste par excellence.

En même temps, cet inhumain devient ici, à l'instar d'Adorno, l'enjeu par excellence de l'œuvre d'art, puisque, insiste-t-il, il n'y a d'éthique que soutenue par une esthétique.

L'implication qu'il en tire, sinon politique du moins éthique, en est considérable: « Le désir, ce qui s'appelle le désir suffit à faire que la vie n'ait pas de sens à faire un lâche ».

C'est que le désir inconditionnel peut « passer chez un être moral au rang d'*impératif catégorique* ». Ainsi dans la maxime de Juvénal, que cite Lacan: « Considère comme l'infamie suprême de préférer l'existence à l'honneur, et de perdre, pour sauver ta vie, ce qui est la raison de vivre. »

Cette conception tragique, analytique, antigonéenne de l'éthique peut et effectivement a pu, à l'occasion, appeler à la désobéissance civile (au sens de Thoreau): figure paradigmatique, s'il en est, de la résistance politique ou éthico-politique.

6.

Un travail de soi sur soi qui s'occupe de l'*autre* du soi, l'*excès* dont nous parlons, qui y prête l'oreille et en prend soin, a par conséquent une double portée.

Éthique: cela n'est pas matière à connaissance, mais permet d'élaborer une orientation quant à sa conduite et sa vie, de manière à faire hommage à son existence singulière. L'écoute de l'*autre* en soi, c'est la dernière boussole du survivant.

Esthétique — ou plutôt, *anesthétique*: cela appelle et peut inspirer une écriture qui soit à même d'essayer d'égaliser cet *excès*, la chose inhumaine à penser. Écrire, notait Marcel à propos de la phrase musicale, c'est rester « inconsciemment accordé » à la région originaire et étrangère chez soi, toujours déjà oubliée et inoubliable.

Résister, c'est ne pas céder, ne pas fléchir mais se dresser, tenir debout, faisant face à un obstacle, tenant tête à une force antagonique. Depuis *sistere* en latin, en remontant à travers le grec *stasis* jusqu'au radical *stā-*, le schème régissant ce champ sémantique est celui de la *verticalité*: la station droite, être debout, en prenant pied, stable.

Le radical *sistere* indique l'affinité originaire, essentielle, entre *resistere* et *existere*, c'est-à-dire: se tenir debout en sortant, en se manifestant, en s'ouvrant à..., voire en sortant de soi. Comme dans *extasis*.

Il faut souligner tout de suite que cette maxime de la verticalité n'exclut pas la ruse paradoxale dont fait état le roseau, dans la fable « Le Chêne et le Roseau »: face à l'attaque du vent impétueux et violent, il se plie pour mieux se maintenir

dressé. Il déjoue et *retourne* ainsi l'opposition frontale que lui imposait l'adversaire, pour se retrouver toujours debout à la fin. Le principe de rétorsion (*strophè*) que le roseau fait valoir au chêne, est celui de la force du faible, de la souplesse des petits. Celui même que la guérilla des résistants oppose à la lourdeur de l'armement des forces de l'État.

Chacun sait que le roseau est l'image pascalienne par excellence de la condition humaine, selon la combinaison de fragilité et de force qui la constitue. « L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature... » ; mais, justement, « c'est un roseau pensant. » L'élément le plus misérable de la nature, physiquement et moralement, est celui qui est supérieur à cette nature; car cet être précaire sait sa faiblesse et sa finitude, tandis que la nature n'en sait rien.

Il y a là le paradoxe, cartésien, augustinien, d'un contenu plus grand que son contenant, d'un être fini qui contient en lui l'idée d'infini. *Interior intimo meo*: tu es « plus intérieur que mon intimité et plus élevé que mes sommets ». La tension verticale y est au maximum, où hauteur et profondeur coïncident. Il faudrait l'élaborer en relation avec l'idée proustienne de l'engendrement des œuvres, eu égard à notre sujet: « comme dans les puits artésiens, [les œuvres] montent d'autant plus haut que la souffrance a plus profondément creusé le cœur. »

7.

Que l'être le plus débile soit en même temps celui qui est le plus apte à l'absolu, ce renversement de l'infime et infini — opération de la résistance par excellence —, c'est la *strophè* même du sublime, que nous retrouverons dans l'Analytique kantienne.

Le roseau pascalien, promis au sublime, donne son nom au titre du roman de Berberova, *Le roseau révolté*. En fait l'originel russe dit plus exactement le roseau pensant (Мыслящий тростник). Mais le déplacement du russe en français est en lui-même intéressant, car il traduit ou trahit l'affinité intime entre pensée et révolte ou entre pensée et résistance.

Le roseau berberovien tire sa force, sa ressource, non seulement de ce qu'il sait, mais aussi et surtout de ce qu'il ne sait pas, de ce qu'il sait ne pas savoir. Il sait qu'il y a de l'*insu*, ce qui, en lui, est plus que lui, sa région inhumaine « à l'intérieur ». Il le désigne du nom de *no man's land*. « Depuis ma prime jeunesse, je pensais que chacun, en ce monde, a son *no man's land*... » « Il y a l'existence apparente, et puis l'autre, inconnue de tous, qui nous appartient sans réserve. » Dans cette « existence secrète », chacun « vit dans la liberté et le mystère ».

Point important: de telles heures secrètes « peuvent être joie, nécessité ou habitude, en tout cas elles servent à garder une *ligne générale*. » Le déplacement est décisif: la « ligne générale », n'est pas celle qui est désignée par le Parti (celle qui donne son nom au titre du célèbre film d'Eisenstein). Elle est celle que j'élabore à même mes heures secrètes, auprès de l'autre inhumain au-dedans.

Et seule cette ascèse peut inspirer à une écriture l'approche de la chose innommable qui se dérobe et dont il s'agit de s'aventurer à porter témoignage.

« Soit dit en passant, précise la narratrice, l'Inquisition ou l'État totalitaire ne sauraient admettre cette seconde existence qui échappe à leur contrôle. »

8.

Ces quelques brèves considérations sur la chose intraitable, à la fois intime et étrangère, l'excès inhumain que l'humain abrite en soi, visaient à baliser à gros traits les sources et ressources de la résistance, et plus précisément de la résistance artistique — ou plutôt: de l'*artistique* comme résistance.

Cela en vue de circonscrire ses enjeux propres, ses défis, ses atouts et ses chances *dorénavant*, dans le contexte général qui est celui de notre sort actuel.

À partir de cette base, les quelques remarques qui suivent devront permettre de compléter ce qui précède en en cernant davantage l'enjeu à présent.

(1) Même sans confronter la réalité de ce début de XXI^e siècle avec les promesses qui animaient la fin du siècle des Lumières, il saute aux yeux que nous baignons aujourd'hui dans une *désorientation générale* — éthique et historico-politique, technoscientifique, culturelle et civilisationnelle.

Nulle « cause », finalité ou but de vie n'est désormais véritablement et durablement crédible. L'incroyance, la défiance, le scepticisme sont généraux ; le « nihilisme européen », occidental, globalisé, s'accomplit aujourd'hui.

C'est sur cette vague de *désorientation générale* que surfent tout à la fois, la gestion technocratique des affaires du système (en quoi se résume aujourd'hui la politique des pays développés), les extrémismes religieux et les extrêmes droites, avec leur cortège de climato-négationnistes financés par les sociétés pétrolières, l'agrobusiness et les tech-milliardaires de Silicon Valley.

Cette désorientation est certes le pendant de la disparition de l'horizon *historico-politique* d'une grande alternative, radicale, décisive au monde comme il va, concomitante de l'hégémonie sans partage de l'ordre libéral mondial, depuis 1989 (repère emblématique).

Un horizon, un champ de possibles ouvert jusqu'alors à la pensée et à l'action, s'est dissipé.

(2) À cet égard l'avènement de la crise sanitaire mondiale en 2020, due à la pandémie du coronavirus SARS-CoV-2, avec ses millions de morts et de « séquellés », aura exposé et creusé davantage la désorientation générale. Elle a ébranlé encore ce que nous croyons *savoir* et *pouvoir* attendre au sujet du seuil de stabilité des systèmes énergétiques complexes (sanitaires, immunitaires, sociaux, écologiques, économiques, informationnels, psychiques).

Elle aura donné lieu en outre à un supplément de souffrance, ajouté par l'exploitation politique la plus cynique, malthusienne, darwiniste-sociale, eugéniste.

L'incertitude existentielle est, désormais, la chose du monde la mieux partagée.

Il est entendu que la pandémie du coronavirus est une maladie de l'Anthropocène. Elle fait partie de la crise mondiale de nos formes de vie — de connaissance, d'action, d'expression — et partant de leur devenir, et de ce qui nous est permis dorénavant d'en espérer. Elle est, en somme, un dernier révélateur de la faillite de la civilisation moderne, à l'ère de l'effondrement de l'écosystème terrestre.

(3) Il convient sans doute d'étendre la question de l'Anthropocène à la problématique de l'art et plus exactement à celle de l'art du sublime.

Ce qui est explicitement en jeu avec le sublime, c'est le désastre de la relation entre la nature et l'esprit, la ruine de leur affinité charnelle, dont le plaisir à l'occasion de belles formes était la manifestation accomplie. Désastre de l'*aisthesis*, de la faculté de sentir et d'imaginer, qui ouvre en grand la question de l'*insensibilité*, d'une aptitude à être affecté par des qualités sensibles (leitmotiv cher à Benjamin, Adorno, Lyotard, mais aussi à Wittgenstein, et point de départ évidemment des arts d'avant-garde).

Or ce désastre trouve son pendant empirique dans le bouleversement de la relation des humains à l'étendue terrestre, à l'*oïkos*, à l'*écoumène*, bouleversement qui a lieu éminemment avec la modernité et le programme de se « rendre comme maîtres et possesseurs de la nature ». Tout ce qu'on a décrit sur la « perte du paysage » et sur le « *dépaysage* » à l'âge moderne en disait déjà long, bien avant le collapsus écologique d'aujourd'hui.

Cette modernité se détermine justement en ceci que, selon le mot de Kant, « l'esprit est appelé à se détacher de la sensibilité ». Dans le contexte de la *Critique de la faculté de juger* ce mot définit le sublime. Mais il vaut aussi évidemment pour la révolution scientifique moderne, galiléenne et l'avènement du mathématique (le principe du *mente concipio*).

(4) Ce qu'il importe de souligner dans le contexte, eu égard à la question de la condition artistique, c'est que l'hégémonie de l'entendement technoscientifique et industriel, donc la domination du concept et du calcul, n'est jamais allée si loin en extension et en pénétration dans les esprits, et partant dans la destruction de l'*aisthesis*.

Elle s'insinue désormais jusque dans le secret des intimités, dans la région inhumaine évoquée ici, là où chacun abrite à son insu ce *reste* muet, un quelque chose qui, *en soi*, *insiste* et *excède* le soi, résiste et le fait résister, écrire, penser.

D'où l'angoisse. Car si tout n'est que concept, calcul et échange (au sens de la loi de la valeur), s'il n'y a pas l'énigme d'un *autre*, non concevable ni échangeable, qui fait signe cependant dans les œuvres tout en les *excédant* (sans être ailleurs qu'*en elles*), alors cela voudrait dire que c'est le système lui-même qui finalement, par le truchement des artistes et des écrivains, produirait et s'adresserait les œuvres.

La fin de l'art, au sens dit, serait en train de se réaliser sous les dehors de l'essor de l'industrie de l'art et de la circulation des « œuvres » sur le marché de la culture. L'artistique comme résistance, oublié, cesserait d'avoir lieu. On sait qu'une telle reddition de l'art est une possibilité historique. (Voir par exemple, au milieu du XIX^e siècle déjà, les réflexions qui occupent et préoccupent les journaux intimes de Baudelaire.)

(5) C'est ici qu'il faut reprendre encore l'Analytique du sublime que déploie la *Critique de la faculté de juger*. En soulignant qu'elle dresse le diagnostic de cette condition artistique, la nôtre, tout en y proposant une médication. Mieux encore : la médication découle directement du diagnostic. En ce sens l'Analytique du sublime contient ce qu'on peut appeler une axiomatique de la résistance artistique.

Le sublime est l'émoi dû à l'incapacité même de l'imagination à produire des formes sensibles, à ce désastre de la connivence entre la nature et l'âme (comme l'eût dit Cézanne).

Mais cette défection, nous l'avons indiqué, va avec une riposte, la *strophè* : le renversement de l'invalidité (sensible) en puissance (de pensée), le retournement de la peine (de la finitude) en plaisir (de concevoir l'infini).

L'opération du sublime consiste à voir dans le désastre même du sensible, l'occasion, voire la chance à travers laquelle une « présence », cependant informe, non représentable, insensible, s'y signale. La défaillance de l'imagination atteste, négativement, la « présence » d'un absolu.

Renversement de la faillite de l'*aisthesis* en un art de l'an-*aisthesis* : une *anesthétique*.

Avec l'art et la littérature qu'on appelle d'avant-garde, l'imprésentable fait ainsi irruption dans la sensibilité (insensibilisée) contemporaine: peinture suprématisante, musique atonale, abstraction « post-plastique », littérature de l'*Unword*, théâtre sans corps, *Thanztheater*, installations, emballages, minimalisme. Le *Spirituel dans l'art*, écrivait Kandinsky.

C'est ainsi qu'à l'époque de l'insensibilité générale, et à la faveur de l'impuissance même des formes imaginatives, se découvre dans le secret de l'âme *cela* même qui résiste et fait résister: un excès immémorial, plus archaïque que les données de la nature. Cela suffit pour faire que l'écriture, l'art, un art au-delà de l'art, persiste toujours.

(L'Isle-Adam, août 2021.)

Recebido em: 06/2023
Aprovado em: 08/2023