

Épilogue

Les gestes forment la matière esthétique de la vie ordinaire. Cette matière n'est pas évanescence, éphémère ou fugitive, car le mouvement ne disparaît pas, mais laisse des traces sensibles dans notre corps en se faisant ainsi attitude, comportement, façon d'être. Les gestes ont un ancrage somatique profond, ils façonnent nos habitudes et modèlent notre vécu ; ils font tellement partie de notre vie et de notre existence qu'ils finissent bien souvent par définir notre identité. Les gestes sont donc une matière plastique. Ils n'ont certainement pas la même consistance que les matériaux solides, mais ils forment, tout de même, une substance malléable que l'on peut manier, étudier et répéter. Ils ne se réduisent ni à la *technique* – car ils laissent constamment place à la liberté d'interprétation et d'exécution –, ni à la pure *création* – car ils sont constamment réitérés et copiés, l'expérience passée ou le corps de l'autre servant souvent de modèles. Les gestes sont ainsi formés à partir d'une matière ancienne mais toujours renouvelée.

C'est précisément parce que les gestes se situent à l'interstice entre la technique et la création qu'ils montrent leur nature profondément esthétique, ainsi que leur vocation à la production artistique. Le sens de cette esthétique, et de cet art, est donc à trouver avant tout dans l'expérience somatique : loin de chercher à tout prix à rendre les gestes signifiants ou à les présenter comme l'incarnation d'une réalité différente de l'ordinaire, il faut tenter de les comprendre par le biais de leur fonctionnalité d'usage, par la passivité de la posture, par l'impersonnalité du mouvement et par l'intersubjectivité des relations corporelles. Bien entendu, cela ne préjuge en rien de l'importance des proto-

coles propres à l'art car la *scène* est à saisir comme un espace de déploiement corporel qui, tout en étant cependant foncièrement anti-spectaculaire, n'est pas incompatible avec la création.

L'esthétique de la vie ordinaire ne se mesure pas à l'aune de sa capacité à changer la vie, mais plutôt selon sa capacité à utiliser l'expérience ordinaire tout en la laissant égale à elle-même. Les qualités de la vie ne sont pas transformées, embellies ou jugées, mais elles sont vécues de manière à montrer la puissance esthétique qui est déjà à l'œuvre dans la routine et dans toutes ces attitudes et postures qui semblent naturelles. Cette utilisation esthétique ne se réduit pas à une simple répétition de l'ordinaire, à un déplacement d'un mouvement isolé, à une citation du geste dans un contexte nouveau. L'utilisation esthétique qui apparaît dans la procédure d'*imprésentation* fait en sorte de reproduire non pas tant le geste tel quel que ses qualités. Les gestes peuvent donc être peints ou placés sur un plateau théâtral, à condition que la manière de les présenter puisse faire apparaître les qualités de l'expérience ordinaire. Par conséquent, l'usage artistique de ces qualités n'est pas une opération littéraire et directe, mais se fonde sur une procédure de torsion et de monstration par effacement.

Malgré cela, et ce point reste capital, l'usage ne modifie pas la chose exploitée et n'institue aucune distinction d'ordre subjectif. La *différence esthétique* tant recherchée ne se situe plus dans un éventuel jugement extérieur se rapportant à l'observation du geste. L'esthétique de la vie ordinaire ne considère pas la subjectivité comme une manière de *juger* une expérience (esthétique) par sa différence avec une autre (ordinaire et supposée non esthétique), mais au contraire comme une manière de *vivre* et de ressentir l'*analogie* profonde entre ces deux types d'expériences. L'apport du vécu subjectif n'est donc plus réduit à la capacité de discernement de l'agent, voire au pouvoir d'interprétation de l'observateur, mais s'élargit à la capacité d'association et d'intégration du sujet, que ce dernier soit l'agent ou l'observateur du geste. Au lieu de juger l'expérience, le sujet l'assimile à une autre expérience qui est supposée *a priori* lui être hétérogène (l'expérience ordinaire). Le rapport d'indiscernabilité va donc bien au-delà de la simple comparaison entre une expérience et une autre : il permet une reconstitution et une assimilation des deux expériences elles-mêmes. La différence entre une expérience esthétique et une expérience ordinaire réside

dans le fait que la première est pourvue d'une intuition somatique par laquelle le sujet perçoit l'analogie entre les deux expériences. L'expérience esthétique permet donc de rendre compte des qualités esthétiques et artificielles de la vie ordinaire, et cela non tant par le biais de la perception visuelle que par le vécu du corps. L'esthétique surgit quand l'ordinaire se vit comme esthétique.

La pratique gestuelle ordinaire dévoile son potentiel esthétique non pas quand elle transforme l'ordinaire en artistique, mais quand elle reproduit l'ordinaire tel quel. Cette reproduction tend ainsi vers un but qui va au-delà des intérêts de l'art : celui de rendre sensible la vie ordinaire dans sa forme propre, laquelle est naturellement impure, multiple et contingente. Cet usage ordinaire des gestes rattache l'esthétique à la vie et tire son inspiration non pas de l'art mais des qualités ordinaires, y compris de celles qui sont habituellement considérées comme contraires à l'expérience esthétique : l'appauvrissement de l'attention, le conventionnalisme des attitudes corporelles, l'insignifiance de l'expression, la répétition du mouvement, la production d'un sentiment d'ennui, la suspension du jugement, *et cætera*.

Néanmoins, la vie ordinaire n'est pas uniquement répétitive, pauvre et conventionnelle, elle est aussi pleine de surprises, de rebondissements et d'événements majeurs qui peuvent en l'espace de quelques heures changer le destin de toute une vie. L'esthétique de la vie ordinaire ne se limite pas à des qualités supposées mineures, mais les combine avec celles qui sont habituellement associées à l'esthétique : l'étonnement, la satisfaction, le plaisir, la beauté. Une œuvre qui tire son inspiration des gestes ordinaires ne propose pas exclusivement une expérience esthétique inintéressante, décevante ou informe. Par respect envers l'indiscernabilité et l'équivalence de valeurs qu'elle institue, l'esthétique de la vie ordinaire peut inclure des moments de jouissance et d'émerveillement, sans que cela l'éloigne pour autant de la vie, qui est elle aussi pleine de sens et d'aventure. Autrement dit, il ne faut pas juger la vie ordinaire à partir de l'art et donc d'un point de vue supposé lui être supérieur, mais comprendre les propriétés esthétiques qui rassemblent ces deux mondes (l'art et la vie). Ainsi, les qualités esthétiques de l'ordinaire, et tout particulièrement la *minorité*, ne doivent pas être comprises de manière exclusive, mais toujours dans la réciprocité qui caractérise le rapport d'indiscernabilité.

La différence esthétique n'est donc pas une différence de nature ou de qualité, mais plutôt une différence de degré ou de modalité d'apparence. Cette différence peut tantôt augmenter, tantôt diminuer les qualités originaires de l'ordinaire, mais le résultat mènera toujours à un état d'*indiscernabilité*, qui incite l'agent ou l'observateur à s'interroger sur l'état du geste, sans pour autant pouvoir décider de sa nature. Est-ce de l'art ? Est-ce la vie ? L'indécidabilité caractérise de manière fondamentale l'expérience esthétique elle-même. En raison de son indécidabilité, l'esthétique de la vie ordinaire n'est pas une théorie de la différence esthétique. Bien qu'elle prenne pour point de départ la question de la distinction entre l'art et la vie, elle se présente en réalité comme une approche fondamentalement analogique : elle envisage la comparaison esthétique entre le geste artistique et le geste ordinaire du point de vue de leur ressemblance. D'où l'insistance sur l'idée d'*an-art* en tant que suspension esthétique de l'art. L'indiscernabilité s'oppose ainsi à la règle de la différence, l'imprésentation à celle de la représentation, la *praxis* à celle de la *poïesis*, l'insignifiance à celle de la signification, la sensibilité à celle de la forme. Bien entendu, ces oppositions ne cherchent pas à remplacer un régime par un autre, mais plutôt à établir une équivalence entre le pouvoir des critères théoriques conventionnellement associés d'une part à l'art et de l'autre à la vie.

On pourrait rester insatisfait face à ce type de résultat. À quoi bon tant d'analyses et d'efforts si aucune différence forte n'est établie ? Or ce type de sentiment ne surgit que si l'on considère l'indiscernabilité entre l'art et la vie comme un problème à résoudre, comme quelque chose qui ne peut pas être accepté, en raison du principe d'autonomie du monde de l'art. Mais l'indiscernabilité n'est comprise comme un problème que lorsque l'on soumet l'art et l'expérience ordinaire à des questionnements ontologiques (qu'est-ce que l'art ? qu'est-ce que la vie ?). Nous l'avons vu tout au long du parcours effectué, cette ontologie persiste dans les théories subjectivistes et contextualistes, puisque l'interprétation ou le jugement sont des instances *critiques* au sens propre du terme : elles établissent, sinon concrètement, du moins subjectivement ou institutionnellement, une différence, un critère de distinction (*criterion*) entre deux gestes *a priori* indiscernables.

L'intérêt, et la difficulté, du régime d'indiscernabilité, c'est qu'il n'annule pas la possibilité d'une méthode de différenciation, mais place la différence

précisément là où il trouve une analogie. L'indiscernabilité finit tout de même par instituer des critères de différenciation, car elle accepte en son sein des qualités communes à l'art et à la vie, et cela selon la règle du rapport d'équivalence. Autrement dit, il ne suffit pas que, dans ce type d'expérience esthétique, il y ait des qualités exclusivement ordinaires, ou supposées telles (l'indifférence, l'ennui, la distraction, la finalité pratique, etc.), encore faut-il que ces qualités soient mises en équivalence avec celles de l'art, ou supposées telles (l'étonnement, le plaisir, l'universalité, la liberté, etc.). Autrement dit, la suspension de l'art opérée par l'an-art révèle les qualités esthétiques de l'ordinaire. Certes, pour le dire avec Filliou, « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », mais à condition que l'art ait été éloigné des critères conventionnels de jugement et de création.

Quand l'agent et le juge coïncident, quand le geste s'identifie à l'œuvre, quand ce qui est jugé n'est ni un objet, ni une image, ni un produit, mais une expérience qui se vit à la première personne, quand une telle expérience fait entièrement partie de notre vie, un seul type de jugement semble pouvoir être énoncé, qui pourrait être résumé ainsi : « Cette expérience est à la fois complètement ordinaire et en même temps étonnamment intéressante. » Une telle esthétique prend comme principe les expériences de vie, *et* dans la particularité de l'exceptionnalité esthétique *et* dans la généralité de la neutralité ordinaire. Elle instaure ainsi une pensée de la suspension du jugement esthétique. Car les gestes ordinaires demeurent ordinaires, même quand ils acquièrent un intérêt inattendu. Ils sont *à la fois* ordinaires *et* intéressants, et c'est la combinaison de ces deux qualités, jusqu'à hier antithétiques, qui procure l'étonnement. Mettant l'accent sur la métamorphose, et non pas sur son aboutissement, l'étonnement définit ainsi la forme du jugement et non pas les qualités du jugement lui-même. De même qu'il n'y a pas de hiérarchie entre un geste juste et un geste faux, entre un geste « bien fait » et un geste « mal fait », il y a égalité de valeur entre les différents types d'expérience esthétique et de jugement de goût. En raison de la coïncidence entre message et médium, en raison de la formation d'un ensemble gestuel informel, l'esthétique de la vie ordinaire n'attend aucun jugement, ou, ce qui revient au même, elle semble pouvoir accepter n'importe quel jugement. Il n'y aurait donc pas une expérience esthétique juste, véridique et authentique face à une autre superficielle ou fausse, mais uniquement *des*

expériences esthétiques définitivement incomplètes et inachevées, mais pas pour autant illégitimes ou imparfaites.

L'expérience ordinaire n'est possible que quand la vie nous échappe, quand les sons s'estompent, quand les odeurs s'évanouissent, quand les choses se cachent, quand nous acceptons d'être instables. Nous ne sommes pas ancrés dans le monde comme un clou est fixé au mur, mais nous façonnons le monde par notre comportement. Une infirmière qui prend soin d'un malade, un conducteur de bus qui prend en charge le transport commun des citoyens, un enseignant qui dispense des cours en les enrichissant de son expérience, de son savoir et de son être, sont des personnes qui tissent des liens constitutifs dans la construction identitaire des êtres sociaux. De manière évidente, les gestes ordinaires structurent un ensemble de professions éminemment *praxiques*, dans la mesure où leur finalité est en même temps la relation à autrui et la constitution de son identité propre. Prêter un service signifie, en un sens, prêter son corps et suivre une logique de la dématérialisation du capital qui va de pair avec la supposée dématérialisation de l'œuvre et aide à définir des raccords conceptuels entre esthétique, sociologie, politique et économie. Car, au fond, ces gestes ordinaires tellement anodins sont au cœur de notre être dans le monde et forment ces multiples ajustements et ce flottement permanent que la pratique artistique contemporaine cherche à rendre vivants. Comme aboutissement ultime, une telle expérience permettrait de comprendre le rapport entre l'esthétique et l'éthique. Car, si la vie instruit l'art, c'est aussi pour qu'elle puisse fournir, une fois son potentiel esthétique établi, des règles d'action ayant une validité sociale et plus généralement morale. L'esthétique pourrait ainsi mener à terme sa tâche la plus noble : dévoiler la valeur profonde de la vie et la complexité des rapports sociaux qui la tissent.