

---

## MUSIQUE ET POLITIQUE

---

Pierre KOLP

À Laurent Köhler



### 1. PRÉSENTATION DU PROPOS

L'exposé des rapports qu'exercent mutuellement la politique sur la musique et la musique sur la politique délimite les relations communes, ou habituelles, des politiques dites culturelles et de l'implication des musiciens dans les politiques. Cette première investigation montre une erreur, celle de coordonner les domaines politique-musique (point 2).

C'est pourquoi nous choisissons un autre champ d'exploration, l'esthétique. Plus précisément au départ d'une question : est-il possible de *musicaliser* la politique ? C'est-à-dire est-il possible de trouver d'autres échanges non coordonnés entre la chose « politique » et la chose « musique » (point 3) ? Et si ces échanges ne sont plus coordonnés, que sont-ils ? Notre enquête part des *universaux* de la « chose sonore », c'est-à-dire ce qui est immanent à elle-même. Mais cela est de l'ordre du non-pensable. Pourtant, à travers l'histoire, ces universaux se manifestent. Ils trouvent des résonances permanentes, diverses et diversifiées dans les musiques, autant de phares que nous pouvons saisir (ou plutôt percevoir). Grâce à elles, nous démontrons le renversement historique d'un concept « organique » d'imitation vers un autre concept « multi-sens » d'illusion. D'où une nouvelle interrogation. Cette double distorsion (organique-sens / *imitatio-illusio*) peut-

elle devenir un outil de recherche? En utilisant ce double vecteur dynamique comme outil d'une approche esthétique, nous aboutissons à ceci: la musique est un créateur de normes et de codes composés et décomposés dans un espace-temps en mouvement. Or la chose politique n'est-elle pas *justement* un lieu de manifestation de codes, de normes et de règles dans l'espace et dans le temps?

Donc au niveau esthétique, il existe un plan où le plan musique et le plan politique se courbent et se rencontrent. De là, nous tentons une démarche qui soit vectorielle (non coordonnée) et en mouvement. Il s'agirait d'une sorte d'équation de type : {(musique) → (plan relié) ←(politique)}. De plus, la démultiplication de sens citée précédemment ne permet pas de saisir l'ensemble de ce plan qui ne nous est accessible qu'en fragmentation ou en éclats (point 4). Mais nous rappelons que ce chemin mouvementé (du mouvement en mouvement) est d'abord un chemin esthétique de l'illusion. Le mouvement et l'illusion posent les questions de position et d'orientation, d'où notre étude sur les repères, pour lesquels nous posons l'histoire comme un choix *raisonnable*. Mais surtout, musique et politique ont des vitesses différentes et, de nos jours, alors que la première tend à acquérir de la vitesse, la seconde tend vers le statisme, bref le « plan relié » se tord, se fragmente. Ainsi, ce plan est tout à la fois en mouvement, saisissable seulement par fragment, différent en chaque instant et en torsion. S'agit-il pour autant d'une impasse? Nous mettons en garde contre l'apparence de conclure ici que la chose politique et la chose musique se croisent en un plan dont nous ne pouvons appréhender qu'un fragment, *hic et nunc*, éphémère et différent en chaque instant. C'est pourquoi, nous nous attachons à aborder l'œuvre construite, composée et créée, et nous proposons un autre concept de reliance entre politique et musique: le *devenir libéré* par la création du mouvement d'un espace-temps centré, mû par la fuite de quelque chose (le/la politique ou la musique) vers autre chose (l'œuvre).

Quelle importance donner à cette recherche? Dans le plan relié (qui n'est ni toute la chose politique ni toute la chose musique), nous postulons qu'autant l'œuvre politique est musique, autant la musique est une politique œuvrée. Nous posons ensuite qu'au niveau de l'œuvré, tant en

politique qu'en musique, il est un devenir qui, s'il fuit, surtout se libère. Et finalement, nous en tirons des conclusions d'ordre esthétique, politique et musical.

## 2. L'ERREUR DE COORDINATION

Prenons Colomb ou Hamlet. Il s'agit de deux personnages politiques, sans qu'aucunement la musique n'intervînt dans leur destin respectif. Preuve par l'absurde que politique et musique peuvent s'entendre sans acceptation fusionnelle, acceptation que le terme « et » pourrait bien laisser supposer. Aborder la question des articulations, éventuelles, entre politique et musique, pose *a priori* le problème de la délimitation de chacun de ces deux termes.

Ainsi, « le » politique délimite plutôt une problématique sociale, sous la forme d'une politisation d'un groupe donné, dans un environnement fabriqué autour de valeurs ou d'idéologies. Et par conséquent, ces valeurs sont imposées, *a posteriori*, à la musique (par exemple, les hymnes composés sous l'impulsion d'idéologies nationales). L'« Ode à la joie » devient autant l'hymne de l'idéal démocratique de l'Union européenne que celui de la république raciste de Rhodésie.

D'autre part, « la » politique, c'est-à-dire une parmi les autres, peut ne pas se (pré)occuper de la musique. Et s'il lui arrive de s'immiscer dans l'art, ce ne sera pas en tant que, l'art est, mais en tant que – l'art *permet* – d'une part, une valorisation politique des artistes ou d'autre part, une institutionnalisation communautaire de la culture. Ainsi, « les politiques culturelles se donnent souvent trois objectifs: la sauvegarde du patrimoine, l'élargissement du public et le soutien à la création<sup>1</sup> ».

De sorte que, selon ces prémices, la culture, en ce incluse la musique, est plutôt récupérée par le politique ou placée sous tutelle de la politique. Sous cet angle, la musique n'est indispensable à la quête du politique qu'au sens où elle est adaptée à la communication politique<sup>2</sup>, par exemple par la mobilisation des masses. Et la politique ne touche la musique que selon les principes d'organisation de la Cité, de sa population et de son patrimoine. Une distinction entre la musique et le musicien doit être

1 Robert WANGERMEE, « Quelles politiques pour la musique » in *Les malheurs d'Orphée*, Bruxelles-Liège, Mardaga, 1990, p. 405.

2 « Si notre société n'a cesse de diviser les langages esthétiques et politiques, l'art éclaire l'ensemble des rapports sociaux par un langage autre, une altérité qui est aussi garante de sa pertinence politique. Ou, comme l'écrivait Erwin Piscator: "L'effet de propagande politique est le plus convaincant là où la forme artistique atteint la perfection." La musique y serait moins une critique sociale qu'une critique musicale du social, disant idéologiquement la banale traduction de l'une en l'autre. » (Laurent FENEYROU, texte introductif au Colloque « Résistances et utopies sonores », École Normale Supérieure, Paris, 13 janvier 2004, consulté sur [http://www.cdmc.asso.fr/enregistrements\\_mp3/index](http://www.cdmc.asso.fr/enregistrements_mp3/index).

apportée, car si de musique n'existe sans musicien, la chose musique n'est pas le musicien. Ainsi, le musicien met ses talents au service de l'expression, et pourquoi pas à l'expression de la défense des causes sociales ou idéologiques ou de contestation politique<sup>3</sup> (*negro spirituals*, rock, pop, reggae, rap).

D'où l'erreur de coordination : musique *et* politique. Cette erreur implique la confusion car la coordination tente justement de réunir des éléments de manière ordonnée, linéairement, dans un certain but, impliquant soit l'idée de traiter des politiques musicales, soit l'autre idée de débattre de musiques politisées. Dès lors que des investigations précédentes ressort une instrumentalisation politique de la musique, cette dernière semblerait bien subordonnée au projet politique – ce qui, comme nous l'avons précisé, n'implique absolument pas une subordination du musicien au politique.

Nous voudrions maintenant inverser les termes, c'est-à-dire viser l'instrumentalisation musicale de la politique. Bien, mais exprimer sa liberté individuelle resterait encore un acte politique même si nous défendions une création autonome et apolitique. « Si la politique peut s'occuper aussi d'esthétique, c'est alors le plus souvent dans le but singulier d'esthétiser cette politique qu'elle est<sup>4</sup> », sauf si nous rentrons dans l'illusion de mener un projet politique esthétique<sup>5</sup>!

### 3. MUSICALISER LA CHOSE POLITIQUE

Esthétiser ! Partir vers l'inconnu, qui sait ?, vers un trésor ou, pour paraphraser Michaux<sup>6</sup>, vers un grand secret à l'intérieur de nous, dans les entrailles de cette chose « musique ». La nature provoque le son, lui permet de résonner et de se diffuser : le bruissement des feuilles, le vol d'une mouche, les phénomènes météorologiques, la respiration et les borborygmes, etc. Ce sont des bruits. Les bruits sont là, hors de portée de l'espèce *Homo sapiens* mais, sous certaines conditions (fréquences, intensités), ils sont perçus par lui.

La musique de la nature, organique, est de l'ordre de la communication avec un Autre. Elle est intraduisible puis-

3 Voir les exemples d'un Frédéric Rzewski avec ses variations sur une chanson politique de Sergio Ortega, *The People United Will Never Be Defeated* (1975) ou Luigi Nono *Fabricca Illuminata* (1964), *A Floresta e Jovem e cheja de Vida* (1966), *Como una Ola de fuerza y de Luz* (1972).

4 François NICOLAS, *Musique et politique : questions de délimitation*, conférence IRCAM, Paris, 20 mai 2000. Disponible en ligne <http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Buch.html>.

5 L'Étranger s'interroge à propos de l'artiste « Voilà donc les deux formes de la technique de production d'images dont je parlais : celle de la copie, et celle de l'illusion. » PLATON, *Le Sophiste*, Paris, Flammarion, 1993, (Trad. N. Cordero), 263 c.

6 Henri MICHAUX, « Le Grand Combat », *Qui je fus*, 1927.

7 « Que la musique soit un langage, à la fois intelligible et intraduisible, fait de la musique elle-même le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent et qui garde la clé de leur progrès. » Claude LEVI-STRAUSS, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

8 ARISTOTE, *Physique*, Livre II, *De la nature*, chapitre II §13, 194 a-b.

9 Michel FOURGON, « Sommes-nous postmodernes ? », in *Les Carnets du forum*, Bruxelles, Forum des Compositeurs, 2008, p.114. « Il ne s'agit pas d'un mouvement, ni même d'un courant artistique (...) mais bien d'une série d'attitudes isolées, éparpillées, formant un ensemble non concerté, lequel délimite plusieurs territoires communs. »

que dépourvue des éléments signifiants qui constituent la langue des hommes mais elle est pourvue d'éléments hautement significatifs. Somme toute, c'est lorsque le bruit se définit dans un espace-temps accessible à l'homme qu'il devient musique. Toutes les civilisations ont tenté de connaître la nature (*scire/scientia/science*) avec cette dérive de vouloir la contrôler (pis, de la dominer) et, pour cela, de la représenter par tout moyen (cosmogonie, art, théologie...) Cela nécessitait de parler le langage de la nature<sup>7</sup>. Et c'était disposer d'un pouvoir colossal que d'être *connecté* à elle. Ce fut, hélas, la cause d'un malentendu historique que de définir la musique de l'homme au départ de l'image de la nature, où lorsque l'œuvre n'est pas imitation, elle en devient l'illusion.

Pour sortir de ce malentendu, l'art ne prétend pas seulement imiter la nature mais rivaliser avec elle<sup>8</sup> : ainsi la musique de l'homme, *mécanique*, devient un *véhicule* de communication avec lui-même. Tout au long de l'histoire de la musique, l'homme met *en œuvre* la codification d'une série de « traducteurs » des éléments significatifs constituant une globalité d'un *autre* espace-temps : l'espace-temps de la perception que l'homme a de la nature. Et aujourd'hui, nous devrions même envisager l'espace-temps de la perception que l'homme a de la perception de lui-même dans la nature, c'est-à-dire prôner un usage instrumental du langage musical (instrumental dans son acceptation d'outil employé à l'opération qu'est ce langage musical). L'explosion de la diversité actuelle des langages musicaux postmodernes<sup>9</sup> peut se comprendre sous cette optique, même à l'intérieur d'une critique historique. Ainsi, jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle, les codes sont contenus à l'intérieur de traducteurs logiques (certes stylisés, *i.e.*, la tonalité), issus du paradigme de la *scientia* : rythmes, hauteurs (modes, gammes), couleurs (timbres), structures (formes), etc. Cette mise en œuvre commence par une mise *en ordre*, notamment mathématique, intégrée à une théorie générale de l'harmonie du cosmos à laquelle contribuent Pythagore, Philippe de Vitry et Jean-Philippe Rameau. Plus nous nous approchons de notre époque, plus la connaissance se décuple et se spécialise. L'information déborde de toute part. La codification se noie d'informations : au propre comme au figuré, nos terres fertiles s'inondent de plus en plus rapidement. Notons, au passage, l'augmentation des vitesses d'accu-

mulation et de fragmentation des connaissances (nous y reviendrons).

Cette inondation envahit le champ « perception » de l'homme dans le monde, donc de sa culture dans la société même si Adorno propose un acte de résistance en créditant l'art d'un autre pouvoir, non perceptif, celui de restaurer la « dignité de la nature<sup>10</sup> ». Mais soulignons cette perception-ci : la nature est faite pour la commodité de l'homme, ce qui est le fait d'une déviation du sens politique et de ses disciplines dérivées, alors que les artistes pensent à une appréhension du monde, dans son apparence sensible, démultipliée de significations. Voilà deux problèmes. Un : les codes se sont désordonnés ; deux : la connaissance se démultiplie de sen<sup>11</sup>. À cela s'ajoutent des vitesses de mouvement relatif différentes (ordre-désordre, codes-sens). L'usage historique de codes stylisés, ordonnés et logiques mis en relation avec leurs significations immanentes et l'usage rhétorique constituaient des repères même si les créateurs<sup>12</sup> en restaient (et en restent toujours) les premiers dissidents. Mais le « véhicule » permettant la communication change. C'est moins embarrassant lorsque les codes changent, dans le sport (entre le football, le hockey ou le handbal), ou lorsque les codes des véhicules changent alors que chacun d'entre eux dispose de ses propres règles comportementales (comparez la diversité des manettes d'accélération ou de freinage entre un vélo, un tram ou un avion). Donc, tant par l'usage de codes ordonnés et logiques que par l'usage de codes désordonnés et « multisens », la musique s'impose comme un créateur de normes et de codes composés et décomposés dans un espace-temps en mouvement.

Or, qu'est-ce que la chose politique, sinon qu'une manifestation de codes, de normes et de règles composés ou décomposés ? Que ces normes et règles se décident pour la Cité, selon les codes de la Cité, ne réfute pas que la politique participe d'un autre projet, d'un projet précisément artistique. En effet, quel que soit le système envisagé d'établir la loi, il faut la créer. Toutes les barrières que sont l'idéologie, l'éthique, la morale, l'économie, la sociologie, l'environnement, la richesse, le bien-être, la défense des intérêts, le commerce orientent la loi et la mettent en mouvement ; reste qu'il faut créer la loi pour que la chose politique existe. Au même titre, toutes les barrières que sont l'idéologie, l'éthique, l'esthétique, l'environnement,

<sup>10</sup> Theodor W. ADORNO (1970), *Théorie esthétique*, Francfort, Klincksieck, 1974, p. 61.

<sup>11</sup> « L'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant. » Umberto ECO (1962), *L'œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, Coll. Points/ Essais, 1965, p. 7.

<sup>12</sup> Nous dénonçons la réduction de tout art à ses seuls allégorismes, affects ou effets car l'art procède d'une « logique imaginative de la construction ». Hans Robert JAUSS (1972), *Petite apologie de l'expérience esthétique*, Paris, Allia, 2007, pp. 42-43. (trad. Claude Maillard) : « L'art ne procède pas du connaître, c'est-à-dire de la connaissance conceptuelle, mais du construire. Le construire en tant qu'activité spécifique se distingue du connaître, en ce que l'activité de l'artiste est un agir porteur de sa propre connaissance. »

la philosophie, les conceptions orientent l'œuvre musicale et la mettent en mouvement ; reste qu'il faut créer la musique pour que la chose musique existe.

#### 4. DEVENIR LIBÉRÉ PAR L'ŒUVRE

Était-ce la pensée d'un Idiot que celle d'imaginer retourner la proposition et de musicaliser la politique sous le couvert de l'illusion ? Apparemment, cela relève, au mieux d'un jeu de la pensée, au pire d'une falsification intellectuelle. En apparence.

Car en mettant un grain de sable dans les rouages, l'Idiot en posant la réflexion de musicaliser la politique, nous contraindons de penser une esthétique de l'œuvre politique. Rien n'oblige d'esthétiser la politique. En effet, le politique (et la politisation) relève d'un état social qui a la volonté de « modifier » le monde, mais il ne dispose pas nécessairement des moyens de créer la loi. En cela, nous entendons le politique comme un moyen ou un groupe de pression idéologique et sociale. La politique, par contre, gère les affaires de la Cité et de ses institutions. Elle porte ses actions par la loi qu'elle doit créer (pourquoi pas au départ d'une idéologie ou d'une politisation, ce n'est pas incompatible quoique les lois créées ainsi sont complaisantes ou consensuelles : ça augmente certainement les capacités statiques du système). C'est-à-dire que les pensées politiques favorisent l'éclosion de lois. Esthétiser la politique c'est penser l'Œuvre politique ; au même degré, l'artiste et le philosophe créent finalement une Œuvre, quelles que soient la variété et la diversité de leur production. L'œuvre est expression d'autant de possibilités de « saisir le monde dans sa fraîcheur, avant toutes les stabilisations de l'accoutumance et de l'habitude<sup>13</sup>. » Elle est mise en mouvement par d'autres hommes qui en réfutent l'interprétation unique. Sous cette impulsion, s'établit une obligation de devenir, une sorte de construction de l'illusion vers l'illumination. La plus grande prudence s'impose : l'illumination reste en soi des plus hasardeuses car l'œuvre reflète une des conceptions de l'ordre du possible de son époque.

C'est pourquoi, dès lors que nous envisageons cette possibilité, seul le devenir est une solution, et seule l'esthétique est une voie d'accès car il s'agit d'actions en

<sup>13</sup> Umberto ECO (1962), *op. cit.*, p. 27.

mouvement et non d'actions prédictives d'un futur. Nous posions que le connaître est découverte dans le *construire* à réaliser l'irréalisé (cf. note 12). C'est plus délicat car le monde politique est devenu fortement institutionnalisé. Nous pourrions envisager de déconceptualiser<sup>14</sup> cette institutionnalisation parce que le monde politisé est devenu extrêmement statique alors que dans le même temps, tout l'espace-temps de la perception que l'homme a de la perception de lui-même dans le monde est en mouvement, et donne une image de mouvements loin de l'équilibre statique. Dans ce cadre, c'est une position bien ambiguë que de vouloir tenter une œuvre politique. *A priori*, s'aliéner les systèmes politiques en place, c'est *idiot*.

Pourtant de son côté, l'artiste peut proposer un devenir libéré. Libéré de quoi? Tel que formulé ici, c'est devenir libéré « de tout » ou « du tout ». Devenir libéré de soi? Du monde? De l'Histoire? Oui, il faut un devenir libéré de l'Histoire, non qu'il faille renier l'Histoire (d'ailleurs nous nous référons ici continuellement à elle). À titre d'image, l'Histoire c'est une force de gravité, elle nous attire. Mais le devenir, c'est sortir de cette attraction, c'est une force de libération, d'où le terme « libéré ». Alors, revenons en arrière : oui, il faut un devenir libéré du monde, ce qui ne signifie pas le renier mais le connaître; et oui encore, il faut un devenir libéré de soi, de tout et du tout, ce qui ne signifie pas se renier ou renier tout mais se connaître et saisir le tout<sup>15</sup>. Le devenir libéré relève autant d'une « société définie par ses lignes de fuites et des sujets en perpétuelle mutation<sup>16</sup> », « d'une jouissance cathartique: aussi bien la libération de quelque chose que pour quelque chose<sup>17</sup> », qu'à « générer des actes de liberté consciente, à faire de l'homme le centre actif d'un réseau inépuisable de relations parmi lesquelles il élabore sa propre forme, sans être déterminé par une nécessité dérivant de l'organisation même de l'œuvre<sup>18</sup> ». Et pour être pratique, approximativement, le devenir libéré, est créer le mouvement d'un espace-temps centré, mû par la fuite de quelque chose (le/la politique – la musique) pour quelque chose d'autre (l'œuvre).

14 Déconceptualiser signifie enlever les concepts dans lesquels s'est emmurée, non les idées et les choses, mais l'image de idées et choses. Car emmurer le pouvoir du politique c'est parler du pouvoir politique, celui duquel il reste peu d'espace pour résister contre la politique = le pouvoir.

15 Cela semble utopique : « saisir le tout ». Comment saisir l'infini et dépasser ces limites que sont notre entendement et notre horizon? Nous admettons ces limites, il n'empêche que le premier fondement du devenir est un mouvement de libération de nous (ou de ce tout, de cette infinité dans laquelle, présentement, nous sommes, et de laquelle, antérieurement, nous somme issus).

16 Gilles DELEUZE, *Le devenir révolutionnaire et les créations politiques*, entretien de Gilles Deleuze réalisé par Toni NEGRI, Paris 8, s.d., disponible sous <http://www.paris-philo.com/article-4085490.html>

17 Hans Robert JAUSS (1972), *op. cit.*, p. 61.

18 Henri POUSSEUR, « La nuova sensibilità musicale », in *Incontri musicali*, Milan, n° 2, mai 1958, p. 25; repris sous le titre « Vers un nouvel univers sonore », in *Esprit*, Paris, janvier 1960, p. 52.

19 Jacques ATTALI, *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Fayard/PUF, 2001.

20 Luigi PAREYSON (1954), *Estetica-Teoria della formatività*, Turin, Edizioni di Filosofia, traduit *Esthétique - Théorie de la formativité*, Paris, Éditions de l'École Normale, 2007 (trad. Gilles A. Tiberghien et Rita Di Lorenzo) p. 204-205.

21 En effet, pour échapper à cet encerclement et à cette finitude, il faut s'affranchir de l'objectivité de l'objet issue des présupposés de l'esthétique kantienne (une fonction médiatrice entre raison pratique et raison théorique). Heidegger et Merleau-Ponty y apportent chacun une solution, le premier évacue l'esthétique (au profit de la *techné*) alors que le second la remanie (à l'aide du désœuvrement). Nous ne débattons pas de ces positions, la musique actuelle offre autant d'exemples d'une *techné* artisanale de plus en plus complexe (Ferneyhough, Finnissy) que d'exemples du désœuvrement (Satie, Cage, les minimalistes).

22 Nietzsche avertit que la musique, et l'art en général, n'ont rien à voir avec la vérité, et que telle est même leur principale vertu. L'art est ce qui permet de vivre (cf. note suivante).

23 « Nous ne vivons que grâce à des illusions – notre conscience effleure la surface. (...) il n'y a, dans tout cela, que des formules désignant des forces absolument inconnaisables. Nous vivons assurément, grâce au

## 5. CONCLUSIONS

### a. Limiter la coordination et saborder la finitude

Aborder *musique* et *politique* aboutit bien vite à un discours convenu et convenable, l'une servant l'autre et vice-versa ou l'une dépendant de l'autre par subordination (l'emprise des politiques sur le « confort » des artistes et sur leur musique, leur diffusion ou leur conservation) ou par résistance (le musicien engagé). Sans poser de jugement de valeur sur ce discours, nous prenons parti de remettre en cause ce principe de débordement: cet « abordage » politique de la musique (ou du musicien sur le politique) limite la musique à un réel travesti: le marchandage ou le rite<sup>19</sup> (religieux ou sacré) ; c'est-à-dire limite la musique en une finitude, celle de ses forme et fonction. Mais la totalité de l'œuvre d'art « en quelque sorte, un infini inclus dans le fini (...) doit donc être considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini<sup>20</sup> ». Ainsi seul le « sabotage » de cet état<sup>21</sup> nous permet d'aller hors de cette limite finie.

### b. Par l'art, sortir de nous

Partir vers cet Autre relève d'un inconnu, mais c'est par cette dynamique musicale infinie de vie perpétuée<sup>22</sup> et en mouvement que nous inscrivons nos fuites vers la chose née: l'Œuvre.

### c. Événement et illusion

Avant tout, bien moins que de contribuer à ce que la politique est dans la cité vivace ou de permettre la survie de cette cité, la chose musique porte la nécessité infinie (b), refuse la soumission, non par résistance mais par subversion, et révèle le temps et l'espace par le mythe intangible de l'éphémère même si cette illusion-vérité<sup>23</sup> est peut être dans l'erreur. « La certitude absolue de l'œuvre se conclut et se certifie par l'incertitude de l'instant : c'est entre ordre et chaos qu'il y a place<sup>24</sup> (...) », cette certitude est une apologie du mouvement d'éphémères.

### d. Ruptures d'équilibre

Bien plus, entre ordre et chaos, la chose politique vise à fixer la Loi, celle du tout de la Cité, celle de l'équilibre du tout. Cette Loi s'est explosée en de multiples codes et normes, répondant chacun à des mouvements, tous

différents les uns des autres, issus d'événements ayant chacun leurs propres sens. Au final les codes d'appréhension se sont multipliés. Or les événements épars qui sous-tendent chacune de ces lois est illusion (c). La recherche d'équilibrer tous ces mouvements se heurte au statisme grandissant du système politique alors que l'art propose une meilleure élasticité du mouvement dans un espace-temps fini de l'infini et il répond mieux aux instabilités dynamiques de la perception que l'homme se fait du monde qu'il se construit.

#### **e. Construire l'instabilité**

Le mouvement donne l'impression d'instabilité de l'équilibre, quoiqu'on puisse bien être en équilibre stable sur un vélo malgré ses différentes vitesses. La sensation d'absence de repères fixes donne l'impression d'instabilité du mouvement. Pourtant, l'Histoire donne des repères. Les repères, ce n'est vraiment pas ce qui manque.

Lorsque les sentiments guident ces impressions d'instabilité, l'instabilité tend d'une part à renforcer le statisme et d'autre part à ne plus aller à l'Autre. Il y a une perte du libéré afin de garder son positionnement: le *toujours-savoir-où-on-est*, c'est-à-dire lorsqu'il y a mouvement, le *rester-à-la-même-place* prime sur le devenir-ailleurs. Aller ailleurs (b) à la rencontre d'un devenir en construction, dynamiquement instable (d), c'est cela composer et construire, c'est-à-dire *œuvrer*. Et finalement, l'artiste mène une politique d'un devenir libéré, perpétuel, empli de points de fuite, dans tous les sens et dans toutes les directions.

caractère superficiel de notre intellect, dans une illusion perpétuelle : nous avons donc besoin, pour vivre, de l'art à chaque instant.» Frédéric NIETZSCHE, *Le Livre du philosophe*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 123.

24 Pierre BOULEZ, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Bourgois, 1989, p. 368.

• 20 Même  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•