



# Critique et tactique II

Jean-François Savang

*Historiquement, nous n'avons jamais affaire qu'avec l'homme réellement en train de parler.*

Wilhem von Humboldt

LA VALEUR DE L'ACTIVITÉ CRITIQUE réside dans sa capacité à transcender la polarité négative ou positive dont nous répétons traditionnellement la logique. Car ce n'est pas dans le monde tel qu'il signifie une réponse à l'existence que nous nous voyons devenir, mais dans ce qui le transforme et dont la critique fait l'activité continue du sujet et du social. Le langage, par la recherche et la transformation réciproque qu'il induit du sujet et de la société, implique de penser au-delà des dualismes qui fixent le rationnel dans l'objectivité et le relatif avec le sujet. Parce que le langage, d'un point de vue anthropologique ne couvre pas seulement le champ de l'expression mais aussi celui de l'écoute : c'est dans ce rapport que se font et se défont les significations,



c'est-à-dire que le langage transcende la société à partir du sujet, que l'éthique transcende le politique.

Tout discours implique un sujet qui lui donne une réalité sociale et historique ; où le langage implique l'anthropologique, où l'énonciation du sujet fait le travail continu de l'invention des significations de la société dans le langage.

À l'instar du discours réaliste des sciences humaines, l'art et la littérature constituent aussi la réalité sociale du sujet. En faisant du point de vue du sujet un point de vue critique du social ; c'est-à-dire le point de vue d'une critique politique par où le social, dans la forme totalisante que lui confère un réalisme des faits, est constamment remis en question par l'invention du sujet dans les œuvres, par le travail continu d'une politique et d'une éthique qui, par l'activité critique du sujet, la transcende. Par leur invention dans le langage, non seulement art et science communiquent, mais ils s'inventent, se problématisent, se critiquent réciproquement.

Il y a donc tout un inconnu de la société dans le langage qui fait l'expérience du sujet, qu'il s'agisse de penser l'invention de la société dans l'art





et la littérature, de la recherche au point de dégage- ment maximal du sujet dans l'objecti- vité scientifique, de « l'absence du sujet » dans le calcul économique.

Parce qu'ils problématisent notre compréhension du monde en construisant notre expérience dans le langage, parce qu'ils déterminent, culturellement, le rapport du sujet au collectif, l'art et la littérature ont une vocation à la fois empirique et historique de la société ; ils ont, par l'invention de leurs moyens en tant qu'œuvres, une vocation critique des discours rationalistes qui font passer le connu pour du réel ou l'inconnu comme une absence logique d'existence. Pourtant l'inconnu joue un jeu théorique et méthodologique à la base de la construction de la réalité. Il n'est que de voir les théories inspirées par les croyances religieuses et leur impact, tant sur les mentalités que sur la conception des organisations sociales. Si le monde actuel situe autant sa culture dans la représentation artistique, c'est qu'il reconnaît dans la faculté de l'art, non seulement l'héritage d'une métaphysique et d'une histoire, mais surtout sa capacité à faire de la vie sociale un enjeu éthique et politique de la valeur. De ce fait, l'art est une pensée du politique radicalement critique du langage et de la société. Parce qu'elle est critique, la théo- rie remet en question la société comme donnée ou comme idée reçue, chaque fois qu'elle invente de nouvelles modalités de savoir et qu'elle fonde de nouvelles perspectives d'un inconnu pour le sujet. Par l'histori- cité de ses œuvres et, fai-



sant un art du langage, la littérature continue l'invention du langage dans sa forme vivante – au sens où chaque forme de langage comme l'entend Wittgenstein implique une forme de vie.

Depuis longtemps, les grammairiens et les lexicologues ont constaté que les vertus de l'exemple débordaient largement le rôle d'une simple illustration pour constituer une véritable activité cognitive. Dans la *Poétique*, Aristote reconnaissait cette capacité heuristique de l'exemple dans la représentation des actions nobles et de leur résolution morale mise en scène dans la tragédie. « Puisque la tragédie est une représentation d'hommes meilleurs que nous, il nous faut imiter les bons portraitistes : rendant la forme propre, ils peignent des portraits ressemblants, mais en plus beau. » L'art prend avec Aristote une valeur morale exemplaire. Il transcende la vie courante par sa capacité à représenter les hommes en action dans la forme supérieure de l'imagination ; par sa capacité à restituer plus-que-la-vie dans le langage – pour reprendre le fameuse expression de Simmel.

Si les synthèses définitionnelles font des dictionnaires des pense-bêtes pratiques à consulter, ce sont les exemples littéraires qui constituent des mots une idée concrète d'en- semble. Les définitions du dictionnaire acquièrent un sens historique par la manière dont la littérature les forme dans les œuvres. C'est d'abord subjectivement qu'elle prennent une valeur historique et sociale : de la manière dont ces œuvres inventent de





nouvelles possibilités pour les mots et donc pour le langage. Le reste n'est qu'affaire de repérage et de taxinomie. Nous serions bien dépourvus si la linguistique, sans la littérature, sans les poèmes, ou sans l'art même, était la seule institution à penser le langage dans son fonctionnement. Ainsi, contrairement au schéma scientifique qui simplifie le dictionnaire comme un catalogue de mots – dont les définitions nous fourniraient l'ouverture d'une profondeur du savoir – il y a du travail lexicologique une véritable poétique de l'exemple et de la formule, qui fait des mots autre chose que des artefacts sans substance du langage. La littérature, en effet, contribue exemplairement à l'invention du sens des mots. Le dictionnaire est un arrangement idéologique. Par dessus tout, parce qu'il sert à vivre, c'est le langage comme forme de vie qui confère une valeur aux mots. Le dictionnaire est traversé de poème et de la littérature du sujet et du social. Aussi, n'y a-t-il jamais une véritable objectivité des mots puisqu'ils sont toujours l'effet d'un rapport spécifique du sujet et du social, l'expérience d'une activité.

La subjectivité qui fait l'expérience historique du monde dans le langage prend une valeur problématique particulière avec les œuvres d'art. Si, en tant qu'expérience subjective, les œuvres d'art prennent leur signification historique et sociale dans le langage, elles ont aussi la capacité d'influencer notre conception du langage et, avec elle, les conditions qui font le langage de notre



perception et toutes les expériences qui prennent pour nous un sens historique. Le langage fait pour nous l'expérience du monde et cette expérience constitue un enjeu collectif particulier à travers la littérature. La littérature a une forte influence transformatrice dans le domaine de la lexicologie et sur toute la théorie du langage, c'est-à-dire sur tout ce qu'elle implique d'une exploration des significations individuelles et collectives et de leur compréhension linguistique. La littérature peut transformer les modes de pensée. Il y a un effet de la littérature dans les catégorisations linguistiques, un effet des œuvres du langage sur les théories du langage. À cet égard, les mots sont constamment l'enjeu idéologique d'une instanciation poétique, éthique et politique.

Si l'art est critique, c'est qu'il implique le langage comme mode spécifique de problématisation de la société avec le sujet. Raison pour laquelle, à partir du sujet, l'art suppose une éthique du politique. Une éthique qui travaille les institutions comme forme politique particulière de la société.

L'art est critique dans la mesure où il induit le langage comme historicité de son devenir. L'œuvre d'art implique le langage non pas comme un objet appelle un commentaire mais comme l'inconnu d'un sujet en quête d'une historicité problématique du devenir collectif. Problématique veut dire de façon suffisamment indéterminée pour faire à son tour surgir la vie de l'historicité. Ce qui est critique, donc, c'est la manière dont une œuvre d'art amène une transformation des catégo-





ries existantes par la problématisation des enjeux de la subjectivité : non ceux d'un créateur ou d'un art comme production répondant à un spectateur-récepteur-esthétique, mais un devenir-sujet qui par ce devenir prendrait l'amplitude sociale d'un *transsujet* ; et comment d'un sujet un autre sujet se transforme, transformé-transformant : comment la peinture fait la problématique que la perception tient à la fois au langage et à ce que le sujet cherche à dire et qu'il ressent dans le langage. Ce qu'on perçoit devant un tableau, c'est tout ce qui déborde du langage et qui est encore du langage, ce qui fait corps avec le langage sans forcément avoir le sens, sans trouver l'énonciation adéquate de ce qu'on voit avec ce qu'on ressent. Ce qui fait ensemble le sujet et la société en question.

À ce titre, le sujet comme activité du langage est différent du sujet de la langue comme tradition historique. Parce que la langue est un enjeu de légitimation et de domination des valeurs de la société, elle s'oppose à la critique comme forme de langage. Partir du sujet permet de sortir des oppositions symétriques qui font l'illusion de la maîtrise du langage dans la langue.

Ainsi, dans la mesure où le rapport de l'art et des institutions, implique l'individuation du sujet dans la société, il concerne aussi le sujet comme forme de langage ; cela fait le sujet de l'art critique des théories du langage et des théories qui font la légitimation institutionnelle de la société, critique de la croyance qui fusionne le réel et le scien-

tifique et qui fait l'objectivité et le calcul sans sujet.

À quelles conditions l'art, concrètement, peut-il être critique des théories du langage ? L'art est critique des théories du langage par la poésie et la littérature, par ce que ces catégories déplacent des manières de penser, de voir et de ne pas savoir qu'en dire ; par l'inconnu qu'il met en jeu du sujet et du social. Il est critique des manières de percevoir le monde, par le langage qu'il implique le questionnement des œuvres, parce qu'il est en même temps expérience du sujet et de la société ; et donc, par ce qu'il constitue d'un rapport spécifique au langage, d'une recherche du côté du silence du langage, de ce qui pourrait trouver une signification dans le langage, (et par les mots qui cherchent) inventer un mode de représentation – une capacité de transformation de ce qui n'a pas encore de sens dans le langage, d'un discours qui cherche ses mots, qui cherche à dire comment le monde se réalise dans le langage, qui trace un devenir, une historicité possible du sujet avec le social dans le langage.

Le langage fait la socialité du sujet ; il se transforme en lui pour constituer la signification d'un devenir d'ensemble. Là où la société fait intégration, le langage fait le devenir-sujet. Le langage fait moins l'institution de la société que l'activité sociale du sujet. Il n'y a pas à choisir entre l'ordre ou la critique, entre un réalisme ou un nominalisme mais à dégager plutôt une conception





du monde qui tient ensemble l'éthique, le politique et le poétique. Ainsi, théoriser l'art et les institutions dans leur opposition ou dans le continu d'un travail de l'éthique et du politique n'implique pas la même théorie du langage : soit le langage a juste une valeur instrumentale, mais nous avons commencé à le dire, s'il implique une forme de vie, s'il sert à vivre, ce n'est que fonctionnellement qu'il sert à communiquer ; soit, les théories de l'expression fonctionnalisent le langage et font de l'expression, non pas une relation du sujet au langage comme forme sociale, mais l'expression d'un sujet dont l'essence transcende le langage. Ces théories partent toutes d'une conception ontologique du langage et dont la langue ferait « la prose du monde », à savoir une nature du sujet. Or la langue est un effet du langage : la langue naturelle intègre le sujet, elle l'institutionnalise, elle le naturalise.

L'invention et la signification du monde – l'éclosion sémantique par où le sujet s'invente historiquement – émerge dans le rapport continu du sujet et du langage. Le monde est le produit de cette subjectivité dans le langage qui le pousse à l'invention. C'est le poème qui donne une valeur aux mots et non l'inverse. Même dans le cas du dictionnaire, les mots n'impliquent pas seulement « le squelette mort de la langue » mais aussi, une approche particulière du langage portée par un sujet, un discours, une idéologie. Cela illustre précisément que l'invention théorique du langage ne saurait être effective, sans l'invention de sa valeur dans la littérature qui en

fait l'expérience concrète du sujet. En d'autres termes, si écrire un poème, c'est penser le social dans sa subjectivité maximale alors le poème, comme pratique spécifique du sujet, devient éminemment critique de toute théorie du langage. Si nous pouvons voir par le langage, sans doute apprenons-nous aussi à toucher les choses et les corps, à leur conférer une forme, aussi par le langage. Alors que l'objet créé, dans la détermination absolue qui laisserait imaginer que la physique n'est ni un champ de métaphores, ni une conception particulière du monde, une méthode d'invention du réel ou encore un réalisme imaginaire, fait de son essence, introuvable ailleurs que dans sa fonction sociale, le réalisme théorique d'une métaphysique préconçue comme modèle pour penser le monde.

Par les œuvres qui font à la fois l'invention et la transformation des sujets, l'art et la littérature maintiennent ouverte l'utopie d'un inconnu d'ensemble : une forme intempestive du monde qui fait de l'inconnu, la condition inachevée d'une pensée, l'invention d'un sens qui se découvre par sa matérialisation dans le langage. La notion d'utopie correspond ici à une activité concrète du sujet dans la société. C'est de l'inconnu que nous tirons l'invention mutuelle du sujet et du monde. La notion d'utopie, le travail de l'inconnu concernent directement les conditions artistiques d'une activité théorique concrète. Il y a un inconnu liminaire de la raison que font les œuvres. Car, puisque les œuvres





d'art sont à la fois le produit d'une pratique particulière du sujet et l'enjeu d'une symbolisation sociale, elles impliquent aussi une réalité discursive et historique. Et, en effet, comme pratique historique d'un sujet, l'œuvre d'art construit son devenir social dans son ouverture aux autres sujets. À l'inconnu du monde répond l'inconnu d'un autre sujet. La valeur de l'invention artistique est dépendante de sa capacité à fonder une activité concrète de l'inconnu dans la société, à faire de l'utopie une activité sociale. Cette activité sociale est réelle, non seulement comme effet de théorisation pour le sujet, mais comme inconnu du sujet même, comme manière de théorisation.

C'est la pratique d'autres sujets qui fait l'inconnu théorique de l'œuvre d'art, le caractère imprédictible de son devenir historique. Et, de fait, la notion de création n'engage pas l'activité d'un artiste seul, mais toute sa relation à la société. Dans la mesure où cette relation est anthropologique, elle se fait donc par le langage. Elle n'est ni mécanique, ni organique mais vivante. C'est une relation de signification par où le monde prend la valeur historique d'une forme-de-vie. Elle engage le sujet autrement que dans une sociologie des « mondes de l'art » (H. Becker), autrement que comme une agrégation d'individus. Ce n'est pas essentiellement la division du travail ou le langage simplifié comme mode de représentation sociale qui détermine cette perspective, mais le langage comme condition même de la relation des œuvres d'art au monde. Corollairement, parce que



sujet et société en constituent la tension interne, le langage implique en conséquence une conception globale du monde.

D'autre part, si la création d'une œuvre d'art concerne un sujet défini, c'est confrontée à l'infini du sujet qu'elle prend sa valeur historique, non seulement comme utopie mais comme théorie sociale. Comme toutes les pratiques humaines, la pratique artistique est historique. En cela, l'œuvre d'art constitue un précédent critique des théories de l'art ; ce n'est pas ce qui la précède qui la définit historiquement mais, justement, d'être sans précédent, l'invention de son propre sujet (on retrouve ici le problème de la précession systématique du monde donné sur la critique). Elle contribue comme inconnu du langage à la théorisation du langage. Plus largement, elle suppose un travail théorique propre à sa capacité critique, à la capacité d'une transformation théorique du sujet par le social et réciproquement. Sa création est continue par d'autres sujets – comme Héraclite ou Démocrite nous accompagnent historiquement et empiriquement dans la transformation de ce que leurs œuvres inventent encore. Les œuvres d'art font l'impulsion de cette pensée de l'invention, la pensée d'une recherche continue du sujet et du langage pour susciter la société comme problème et comme inconnu d'autres sujets.

Par exemple, la manière dont la philosophie ou la sociologie ont intégré l'art à leur questionnement épistémologique montre l'enjeu que l'art constitue dans l'élaboration d'une théorie d'en-





semble du sujet et de la société. D'un côté, si l'infini théorique des sciences humaines s'inscrit dans le cadre d'une actualisation finie de ses objets dans le discours, cet infini s'affirme, par ailleurs, dans la problématisation du point de vue du sujet dans l'art, comme ouverture théorique de la société par l'inconnu du sujet. Cette utopie a une activité concrète historique et sociale en tant que mise en perspective de l'inconnu du sujet. Tandis que l'abstraction scientifique, seule, fait l'empiricité et l'historicité d'un sujet des profondeurs – un inconscient métaphoriquement donné comme intérieur à la société – l'art et la littérature tendent à ouvrir le caractère transitoire d'une réalité dont seul le langage semble apte à fonder un interprétant d'ensemble du sujet et du social. C'est parce qu'aujourd'hui les sciences humaines se reconnaissent en tant que discours qu'elles sont sensibles à la manière dont elles se font dans le langage ; sensibles à la manière dont le sujet fait l'expérience du langage ; sensibles à la manière dont le langage s'invente à travers l'art et la littérature avec le sujet.

Par le langage, en effet, le sujet tient le social accompli dans la critique ; d'une autre manière le social ne complète pas le sujet mais en constitue la forme indéfinie. Ainsi, la critique maintient l'incomplétude mutuelle du sujet et du social, une conception de l'historicité, enjeu d'un imparfait et d'un inconnu, dans lequel elle doit se redéfinir sans cesse pour se sentir vivante. La critique détermine l'historicité dans l'inconnu et l'inachèvement ; la modernité en constitue

l'actualité discursive.

Ainsi, le rapport à l'inconnu, dont l'inaccomplissement historique des œuvres postule la manière théorique qu'on appelle *modernité*, prend sa valeur dans la temporalité critique définie par Baudelaire comme « éternel transitoire » ; c'est-à-dire comme continu historique de l'inconnu du monde et, faisant la rénonciation de son ouverture dans le travail des significations à venir, postulant la recherche toujours nouvelle d'une théorie du sujet. L'œuvre critique, et provocation de la critique, fait de la question du sujet, la question sociale de son invention et de sa valeur, la question d'un devenir où le politique est toujours déjà pris dans l'éthique de la question de l'autre comme sujet.

Cette perspective d'ensemble, dont la critique est à la fois la pratique et l'ouverture théorique, fonde sa valeur dans l'instabilité et l'imprédictible, dans l'inconnu qu'une œuvre d'art peut faire surgir en tant que création spécifique. Parce qu'elle crée, une œuvre d'art fait sortir de l'inconnu à sa manière – l'invention d'une méthode, comme mode d'existence, toujours particulière à un sujet : ainsi, de renvoyer à la fois à une histoire et à un objet, chaque œuvre constitue un corps-langage, un rapport spécifique du sujet au monde, un devenir particulier qui fait sa valeur.

L'histoire de la *Joconde*, par exemple, est incommensurable, individuellement, à celle des *Énervés de Jumièges*. Chacun des deux tableaux invente une conception de





la peinture faisant du sujet l'énigme d'une pénétration singulière du monde ; ils tiennent ouvert l'inconnu d'un présent qui nous est encore contemporain : un présent à la fois irréel de la représentation du monde auquel ils se réfèrent, et en même temps un présent réel de l'« odeur de la peinture », de l'inégale résistance des couleurs à la lumière, du travail de l'air et de l'humidité, du mauvais temps qui fait craqueler la matière. L'œuvre devient historique par la transformation sociale de la matérialité et du langage, par l'invention continue d'un sujet qui la maintient présent. Ainsi, sérigraphiée, caricaturée d'une moustache, parodiée et érotisée par *L.H.O.O.Q.* de Duchamp, etc., la *Joconde* est-elle devenue l'emblème d'une tension extrême entre un silence du langage muré dans la peinture et une intense pénétration historique de l'inconnu du sujet par le langage. L'invention sociale de la *Joconde* comme lieu commun est devenue ici le poncif d'un retour au silence : portée par le présent de l'histoire, le réel de la peinture transcende encore, cependant, l'expérience irréaliste d'un infini du sujet. Le silence de la *Joconde*, qui fait corps en tant qu'œuvre, ne décrit pas seulement une attitude figurative mais constitue aussi l'impulsion du sujet dans le langage, un principe de la constitution et de la transformation collective de la valeur. Léonard de Vinci aurait-il pu imaginer que sa *Joconde*, aujourd'hui, soit devenue une héroïne orientale ? Les visiteurs de musée qui la photographient derrière sa petite fenêtre l'ont bien compris : c'est l'entrée

d'un passage dans la peau d'un sujet à tel point présent et familier, tellement gonflé de l'infini du sujet, qu'il tient le collectif comme un monde entier. L'œuvre individuelle transcende ici la raison collective d'une société ou d'une époque. La i découvre de nouvelles modalités de langage pour le sujet, de nouvelles manières de rendre le monde à l'inconnu de son devenir.

Ce n'est donc pas d'avoir été créée au sens originiste du terme, mais de pouvoir continuer à l'être au sens où toute œuvre d'art implique l'invention d'un sujet ; c'est-à-dire au sens où comme produit d'une subjectivité individuelle (la subjectivation artistique) ou comme subjectivité collective (la valeur intersubjective qu'un groupe peut accorder à un objet) une œuvre d'art continue sa construction subjective dans les discours spécifiques, de l'historien de l'art, de l'esthéticien, du conservateur ou du commissaire d'exposition comme dans celui non moins spécifique bien qu'il soit anonyme du visiteur de musée. Situer le sujet comme devenir-langage revient, de même, à situer le temps de la création d'une œuvre : le temps de la création d'une œuvre est le *pendant* même qui la rend présente au monde et à la possibilité d'autres sujets. Présente, c'est-à-dire, prise dans l'activité symbolique que lui octroie le langage, son entrée est historique ; car le continu du sujet et de la société dans l'œuvre d'art suppose également celui entre l'artiste et le public. Ceci est important : car le changement de perspective implique la reconceptualisation de la notion de







création, en dehors des théories qui fondent la valeur de l'art dans une essence ou une origine. La notion de création prend donc sa valeur autrement que dans la nostalgie du sacré et du métaphysique ; autrement qu'en référence à une présence antécédante qui serait étrangère à toute considération anthropologique, voire historique. Au contraire, la notion de création fait de l'inconnu ce qui n'est pas encore connu, ce qui est à venir comme moyen pour le sujet.

L'invention artistique, ou la création, fait de l'inconnu la forme intempestive du connu. Elle contraint le sujet à l'invention de moyens inédits pour faire de ce qui est connu le travail d'une signification en devenir. La critique s'affirme bien plus dans l'inconnu comme prise de risque de l'invention que comme le fait d'une reconnaissance établie. À ce titre la critique excède le sujet. Elle fait de toute œuvre un *work in progress*, non pas d'un sujet seul, mais du sujet pris dans la question de sa valeur sociale.

Chaque chose ouverte à l'indéfini du rapport entre sujet et société est à la fois transformée et transformante. En ce sens, le discours de l'art qui fait son historicité à partir des œuvres devient une condition d'invention de la réalité : il constitue à la fois une théorie critique du sujet et une praxis de la société portée par l'histoire et le langage. En tant que problème et activité du rapport entre sujet et société, l'œuvre

d'art ne se situe pas seulement comme un objet à interpréter et dont nous pourrions extraire une compréhension relative ; comme pratique historique de ce rapport elle est aussi application et énergie de la transformation de ce qui fait le devenir social entre les sujets. De même, posée comme problème dans le discours des sciences humaines, l'œuvre d'art agit sur les théories dont elle suscite l'intérêt et le déploiement argumentatif.

Chaque chose dans sa capacité à être transformée en tant qu'individu, identité, œuvre d'art, discours, tout ce qui anticipe le champ de la connaissance par la capacité à se livrer en tant qu'inconnu, tout ce qui s'expose ou se donne au monde, tout ce qui prend une condition sociale ou historique devient sujet dans son rapport à l'autre, dans la capacité à découvrir ce qui fait l'étranger pour soi (non pas *différent*, parce que la différence est ambiguë par la ressemblance et le *même* qu'elle suggère du sujet et de l'autre, parce que s'y confondent l'identité et l'identique, mais transformé, pour maintenir une éthique de l'autre qui ne se réduit pas, par exemple, à celle de l'étranger, mais qui ouvre une perspective infinie de l'inconnu). Être transformé, c'est-à-dire être ouvert à la critique, non pas comme préjugé mais comme devenir, jusqu'à l'inconnu

comme critique absolue ; c'est pouvoir être faible pour disparaître au profit des stratégies de domination ; se dissiper soi-même dans la « théorie du nuage » humboldtien pour devenir autre, historiquement, qu'un récit de





l'ordre des choses ; en devenant la force anthropologique d'une transformation de la vie dans le langage, de l'inconnu comme historicité en question.

C'est dans cette perspective continue qui fait que chaque chose qui a une vie l'acquiert par son ouverture au monde que la notion de création est elle-même continue et qu'une œuvre se transforme tant qu'elle a une activité historique et sociale. C'est à cette condition que l'invention du sujet prend une valeur spécifiquement sociale, dans l'inconnu qui fait l'historicité de la condition humaine comme un ensemble dynamique : considérons, par exemple, les conditions du questionnement qui maintiennent ouvert le devenir d'une œuvre comme la Bible. Cette valeur, comme l'a montré Northrop Frye, (*Le Grand code*, Seuil, Paris, 1984), varie historiquement selon les différents états de sa constitution. Il part de la distinction que faisait Vico entre un âge mythique, un âge héroïque et un âge du peuple « chaque âge produisant sa propre "espèce" de langage, trois types généraux d'expression verbale et de conception du monde » : un langage poétique, un langage héroïque et un langage vulgaire que Vico qualifie en ces termes : hiéroglyphique, hiératique et démotique. De ces trois âges, Frye déduit, à partir des différentes évolutions du livre de la Bible, quatre phases essentielles de la constitution théorique du monde par le langage : une rhétorique de la révélation,

un langage métaphorique, suivi d'un rapport au monde métonymique pour s'extérioriser progressivement dans la description.

Ainsi, la période métonymique qui assignait Dieu dans chaque partie du monde, n'a plus rien à voir avec la période descriptive qui soumet aujourd'hui la Bible à l'analyse linguistique. Dans une temporalité commune, la conception de la Bible de Jean Grosjean n'est pas la même que celle d'André Chouraqui ou d'Henri Meschonnic. On pourrait pousser jusqu'à dire que la Bible est autant faite des croyances que de l'athéisme de son temps ; la pensée de la Bible devient en ce sens la pensée d'une époque, d'une aire géographique particulière. D'une certaine manière, transhistorique et transsubjective, l'activité continue de traduction nous montre que la Bible continue à s'écrire, avec ses nouveaux exégètes qui ont plus à voir avec leur époque qu'avec la vision de leur prédécesseurs. De même, Spinoza reconnaissait qu'« il y a souvent profit à changer le sens d'un texte », à considérer la vitalité d'un texte dans la capacité d'invention qu'il suscite avec le sujet pour s'enrichir d'historicités inconnues. Les textes voyagent de sujet en sujet. Continuant à créer l'œuvre et, par-là même, de problématiser d'une autre manière sa valeur dans le langage, faisant de l'œuvre la question sociale d'une transformation continue et d'un travail présent du sujet.

La critique fonctionne





donc dans cette déstabilisation élémentaire du problème et de l'œuvre comme question ; accepter de transformer le problème, de le déplacer par le langage, c'est accepter de le maintenir comme enjeu de la pensée, c'est l'attaquer subjectivement sans savoir au fond ce qui sera véritablement transformé, c'est le tenir ouvert à l'inconnu de son devenir et de sa transformation. D'où l'intérêt de poser la question autrement que de la façon dont elle est *a priori* saturée ou *répondue*. C'est en cela que les œuvres d'art, d'être, particulières en tant qu'univers entiers, avec leur propre cohérence, imposant leur propre signifiante par le travail du sujet, sont critiques des théories générales de l'art : d'amener à poser les questions autrement, à voir autrement, à percevoir autrement, à concevoir l'inconnu d'une manière inédite dans le rapport du sujet au social, dans l'excès nécessaire d'une historicité continue d'être à venir.

Enfin, même si c'est un préalable, le rapport de transformation sociale qui fait sortir l'œuvre de l'autisme onto-théologique de sa création n'implique pas seulement sa capacité à être transformée à l'écoute d'autres sujets. Elle doit être aussi transformante, c'est-à-dire instituer sa méthode dans une méfiance continue à l'égard de son propre discours, impliquer sa *position* critiquable dans sa rencontre avec les autres ; c'est de cette manière que j'envisage à la fois la pratique théorique et son ouverture à l'autre comme sujet. Sans fixer de préalable, autre que l'instanciation historique et discursive de chacun ; c'est-à-dire sans tenir pour fondatrice une tradition ou une politique à la place du sujet, pour définir les choses ou pour convenir d'une autorité de la parole du sujet en fonction de son statut ; sans penser ce qui est bien à la place du sujet, sous prétexte que sa rationalité limitée est aussi une éthique et une politique limitée, voire qu'elle pourrait être mieux représentée, grossièrement parlé, par la somme de ses parties.

