IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Imagination et émergence. L'utopie de l'imprévu entre politique et esthétique.

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/1709061 since 2020-02-18T15:56:17Z

Publisher:

Kimé

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

12 October 2024

Imagination et émergence
L'utopie de l'imprévu entre politique et esthétique

Alessandro Bertinetto
(Università di Torino)

Introduction

Dans cet article, je ferai porter ma réflexion sur des questions déjà investiguée par nos soins dans deux articles portant respectivement sur le rapport, ou plutôt sur les rapports, entre l'imagination et la performativité ainsi que la philosophie du romantisme[1]. À ces occasions j'ai discuté du caractère esthétique spécifique de l'improvisation, en mettant notamment au centre la structure improvisationnelle de l'imagination ainsi que la dynamique auto-réflexive et performative de l'improvisation et de sa normativité. Globalement, j'avais émis l'avis que l'improvisation artistique montre l'imagination au travail (ou plutôt en jeu) et, comme j'ai pu le faire valoir, à plusieurs reprises, qu'elle est présentée comme un paradigme de la créativité artistique. Ici je vais aborder cette question en relation avec le thème de l'utopie et, plus particulièrement, avec la connexion ou tension aporétique entre la dimension esthétique de l'art et son action politique : il s'agit d'une connexion tensive qui, non en dépit, mais, bien au contraire, précisément en raison de son aporéticitè, est située au cœur de l'art lui-même en tant que pratique humaine. Compte tenu de ces prémisses, je pense qu'il

1 Cf. Alessandro Bertinetto, *Performing Imagination. The Aesthetics of Improvisation*, in "Klesis – Revue philosophique", 28, *Imagination et performativité*, 2013, pp. 62-96 ; Alessandro Bertinetto, *Le romantisme et l'esthétique de l'improvisation*, in A. Stanguennec et D. Lancerau (éds.), *Arts et Sciences du Romantisme Allemand*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2018, pp. 85-102.

n'est pas faux de partir de quelques réflexions importantes de ce philosophe français qui, plus que d'autres, a récemment mis en évidence le lien étroit et aporétique existant entre l'art et la politique, notamment pour réfléchir autour des avant-gardes artistiques à la lumière de la pensée schillerienne, qui entre la fin du dix-huitième et le début du dix-neuvième siècle, avait tiré des notions esthétiques kantiennes (en particulier des notions de « jeu livre » et de « sensus communis ») la base anthropologique du lien entre art et politique. Je me réfère, bien sûr, à Jacques Rancière.

1. L'art post-utopique selon Rancière

Dans son livre de 2004 *Malaise dans l'esthétique*[1], Jacques Rancière fait remarquer qu'en en tant que système d'identification de l'art, l'esthétique porte en elle-même une politique ou une métapolitique. Autrement dit, la façon dont on fait l'expérience de l'art, en le pratiquant et en l'interprétant, en termes d'esthétique, est l'expression d'une vision politique : elle porte sur une façon spécifique de comprendre l'agir et l'interagir. En particulier, selon Rancière, l'art du présent – c'est-à-dire de la période qui englobe les années allant de la Seconde Guerre mondiale à nos jours – se caractériserait – précisément en tant qu'expression politique – par la *fin de l'utopie*, à savoir par l'effondrement des conditions favorables à l'art radical, capable de transformer profondément l'existence de la collectivité. Dans ce contexte, Rancière considère qu'il existe deux attitudes typiques de l'art post-utopique : *l'esthétique du sublime* et *l'esthétique relationnelle*.

La première orientation, *l'esthétique du sublime*, s'oppose aux utopies esthétiques de la vie nouvelle – compromises par les projets totalitaires responsables des grandes tragédies du XXe siècle et de la marchandisation de la vie provoquée par les mécanismes de l'industrie culturelle – et retrouve dans le concept kantien du *sublime*[2] la force capable de déchirer le tissu ordinaire de l'expérience. Cette orientation s'explique par le fait que l'œuvre sublime parvient à établir un être-en-commun antérieur à certaines

---

1 J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004.

2 À ce sujet, je voudrais renvoyer le lecteur à : Bertinetto, A. (2006) : *Negative Darstellung. Das Erhabene bei Kant und Hegel*, in "Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus/ International Yearbook of German Idealism", 4, pp. 124-151.

formes politiques particulières (selon la pensée de Thierry DeDuve[1]) ou que (comme le soutient Lyotard[2], surtout en référence à Barnet Newman) le sublime présente un écart irréductible entre l'idée et le sensible, en témoignant de l'irreprésentabilité de la première (qui ne peut venir à l'apparence que *via negationis*) et en dénonçant l'accomplissement nihiliste de l'utopie esthétique (peut-être plutôt esthétisante) qui caractérisent le Pop Art et la trans-avant-garde. En tout cas, c'est l'unicité de l'œuvre qui produit un sens éthique de la communauté : *sensus communis* éloigné des *idéaux politiques d'émancipation collective* auxquels l'art moderne s'est abandonné, et proche – je pense – de l'idée d'une communauté éthique-esthétique, basée sur la pratique de la *pietas*, qui a été revendiquée en Italie par un philosophe comme Gianni Vattimo[3].

Cette première ligne directrice – fait en effet observer Rancière – attire généralement la faveur des philosophes (Vattimo, évidemment, mais aussi Lyotard, Wolfgang Welsch, etc.). La seconde ligne directrice, elle aussi soutenue par Rancière, est plutôt bien vue notamment par les artistes et les représentants des institutions artistiques. Plutôt que de favoriser le radicalisme artistique contre l'utopie esthétique (ou plutôt, esthétique-politique), l'*esthétique relationnelle* – notoirement élaborée sous une forme articulée par Nicholas Bourriaud[4] – les tient tous deux à distance. Elle ne cherche pas l'établissement d'une communauté à travers la radicalité de la forme artistique, mais favorise des situations capables de nous faire voir les choses différemment, en générant une nouvelle forme de relation plus participative entre les individus.

Rancière ne privilégie aucune des deux lignes directrices (l'esthétique du sublime et l'esthétique relationnelle), qui pourtant ne sont nullement incompatibles ; et souligne plutôt que toutes deux – soit en s'écartant de l'expérience ordinaire, soit, au contraire, en promouvant une politique de proximité – affirment la fonction communautaire de l'art au sens anti-utopique. La dimension politique de cette esthétique anti-utopique définit l'art comme ce dispositif grâce auquel, du fait qu'il suspend l'expérience sen-

1 Cf. T. De Duve, "*Voici, 100 ans d'art contemporain*", Gand, Ludion, 2000.
2 J.F. Lyotard, *The Sublime and the Avant Garde*, in *Paragraph,* 6, 1984, pp. 1-18.
3 Cf. G. Vattimo, *Dialettica, differenza, pensiero debole*, in G. Vattimo, P. A : Rovatti (éds.), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 12-28.
4 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Nicolas Bourriaud, Les presses du réel, Dijon, 1998.

sorielle ordinaire, un espace symbolique spécifique capable de générer des communautés est créé.

Comme il ressort des réflexions suivantes élaborées par Rancière dans son essai, le noyau conceptuel qui caractérise ce dispositif esthétique-politique est celui qui a été élaboré lucidement par des penseurs tels que Schiller, Adorno et Marcuse. L'art est politique précisément en tant que jeu libre de formes et d'apparences – c'est-à-dire, précisément en tant que sphère autonome d'expérience, séparée de l'expérience sensorielle ordinaire. C'est précisément parce qu'elle n'est pas fonctionnelle, car elle n'est pas l'instrument de certaines idéologies que la belle forme établit un espace symbolique pour la communauté. « Activité inactive » – comme le définit bien Rancière –, le « jeu libre » de l'expérience esthétique s'oppose à l'utilité fonctionnelle et à la servitude instrumentale du travail, y compris à l'activité de propagande ou de communication de modèles politiques prédéterminés. L'art de la forme sublime, radicalement opposé à la représentabilité de l'expérience ordinaire, et l'art relationnel, qui invite modestement à construire des relations participatives, s'inscrivent tous les deux dans la dimension politique de l'autonomie du jeu esthétique libre. Mais, attention à ne pas se méprendre sur ce point ! Ces modalités artistiques ne doivent pas être interprétées comme des expressions de ce que Georg Bertram a récemment dénoncé comme le « paradigme de l'autonomie »[1]. Ce qui est ici en jeu n'est pas l'idéal de l'art pour l'art, qui est opposé à l'idéal de l'art en tant que propagande d'une façon spéculaire, mais tout à fait naïve. Il ne s'agit pas d'incliner vers l'esthétisme plutôt que vers le fonctionnalisme. L'autonomie et l'hétéronomie sont plutôt dialectiquement liées dans l'art, compris comme une pratique humaine originairement et éminemment *politique*. Cependant, cette connexion structurelle entre art y politique donne lieu à une aporie logique différemment exprimée par Schiller, Marcuse, Adorno et Rancière.

Comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner moi-même dans un essai consacré à *Schiller et Marcuse*[2], publié dans un ouvrage collectif en espagnol dédié à *Schiller, art et politique,* et qui faisait immédiatement suite

1 G. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, Berlin, Suhrkamp, 2014.

2 A. Bertinetto, *Arte, experiencia estética y liberación,* in A. Rivera Garcia (ed.). *Schiller, Arte y política*, Murcia, edit.um - ediciones de la universidad de Murcia, 2010, pp. 109-124.

à un essai de Rancière sur *Schiller et la promesse esthétique*[1], l'aporie revêt cette forme : l'expérience de la belle apparence (de la belle apparence naturelle et de la belle apparence artistique) exige comme condition une révolution de la sensibilité capable de générer l'état esthétique dans lequel l'être humain peut agir librement ; pourtant la liberté, précisément comme le jeu libre, n'est possible que grâce à l'expérience de la belle apparence. Bref, l'art doit vraiment vivre la même transformation qu'il doit lui-même promouvoir en tant qu'apparence. Il semble qu'il s'agisse là d'un cercle vicieux : pour faire une expérience esthétique authentique, il faut être libre, mais nous ne pouvons être des êtres libres qu'au sein d'une condition esthétique. Ainsi, pour paraphraser le texte espagnol de Rancière, afin que l'œuvre d'art remplisse sa promesse d'une vie nouvelle (libre et ludique), il faut qu'elle soit parfaitement séparée de la vie : c'est-à-dire, qu'elle reste apparence. Bref, et paradoxalement, la validité de la promesse esthétique (la valeur de sa dimension utopique) n'est garantie que par l'impossibilité de sa réalisation, de devenir vie et réalité.

Marcuse, près de deux siècles après Schiller, propose à nouveau la même contradiction, sous une forme assez peu dissemblable, dans plusieurs de ses écrits (en particulier : *Vers la libération* ; *Contre-révolution et révolte* et surtout *La dimension esthétique*[2]). La fonction sociale de l'art dépend de l'autonomie de la forme esthétique. Le potentiel politique de l'art n'est garanti que s'il demeure inconciliable avec la réalité. Ce n'est qu'en préservant la distance avec la réalité et en rejetant l'engagement politique direct que l'art peut promouvoir la transformation esthétique-politique de la sensibilité. C'est cette même aporie qui est présente dans la réflexion de Schiller[3]. L'art doit produire la révolution sensorielle qui est une condition du développement de la liberté ; mais cette liberté est la condition de l'art comme une belle apparence. Marcuse ne résout donc pas l'aporie de Schiller, mais explique qu'il s'agit là d'une aporie inhérente à

1 J. Rancière, *Schiller y la promesa estética*, in A. Rivera Garcia (ed.). *Schiller, Arte y política*, Murcia, edit.um - ediciones de la universidad de Murcia, 2010, pp. 91-108.

2 H. Marcuse, *La Dimension esthétique*, Paris, Seuil, 1979.

3 Cf. F. Schiller, *Kallias oder Über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner* (1793 ; publ. 1847), in F. Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert, München, Hanser, 1980, pp. 394- 433 ; F. Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795-1796), Paris, Aubier, 1992.

l'art, d'une *aporie constitutive de l'art*. Ce n'est pas l'application fonctionnelle de l'art à des modèles politiques et sociaux préétablis qui établit la forme et l'expérience esthétique de l'art précisément en tant que politique au départ, mais ce que Marcuse appelle la « subversion esthétique permanente ».

Adorno, on le sait bien, adopte la même façon de penser, en arguant que l'art authentique est tout à la fois autonome et « fait social »[1], bien que du fait de son attitude ascétiquement idéologique[2], il prive l'art authentique de cette dimension ludique qui est bien présente chez Schiller et Marcuse.

Rancière, pour sa part, explique l'aporie de l'art dans le régime politique de l'esthétique dans les termes suivants : d'un côté, *l'œuvre est la promesse d'une communauté politique*, *parce que*, en tant qu'objet d'une expérience particulière, *elle établit un espace commun spécifique et séparé* : par conséquent, *parce que l'œuvre est de l'art* ; d'un autre côté, *l'œuvre est une promesse de communauté*, *parce qu'elle exprime simplement une manière d'habiter l'espace commun*, un mode de vie : et donc *parce que ce n'est pas de l'art* ; d'où l'aporie, le paradoxe fondateur de l'art, qui détermine ce que Rancière appelle la *métapolitique du régime esthétique de l'art* : *l'art est art en tant que ce n'est pas de l'art, en tant que c'est l'autre de l'art, l'autre de l'art qui devient culture*[3]. En d'autres termes, l'art – grâce à la belle forme, à la spécificité de l'expérience esthétique du libre jeu – est une promesse de liberté, d'émancipation ; mais l'accomplissement de cette promesse supprime l'art en tant que réalité séparée, en le transformant en une forme de vie et en le supprimant comme une dimension d'altérité possible.

Comme l'a récemment soutenu Georg Bertram[4], en développant systématiquement la thèse hégélienne de la fin de l'art, cette dialectique entre

1 Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.

2 Comme l'avait déjà remarqué H.-R. Jauss. Cf. H.R. Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Konstanz, Hess, 1972.

3 Cela semble être l'idée qui sous-tend la conception contemporaine de l'art en tant que *artistic research*. Cf. J. Badura, S. Dubach, A. Haarmann, D. Mersch, A., C. Schenker, Germán Toro Pérez (Hrsg.), *Künstlerische Forschung – Ein Handbuch*, Zürich : Diaphanes 2015. Cf. G. Vilar, *Artistic research, philosophy and cognitive progress*, in A. Bertinetto, G. Garelli, *Morte dell'arte e rinascita dell'immagine*, Roma, Aracne, 2017, pp. 31-46.

4 G. Bertram, *Why does the end of art matter for art in general ?*, in A. Bertinetto, G. Garelli, *Morte dell'arte e rinascita dell'immagine*, Roma, Aracne, 2017, pp. 19-30.

art et non-art, qui inscrit la mort de l'art dans le concept même de celui-ci, caractérise l'art en tant que tel, à savoir une pratique qui pour survivre doit mourir, c'est-à-dire se redéfinir toujours elle-même, toujours recommencer. Cela ne signifie pas réduire la dimension politique de l'art à celle de l'utopie de l'art en tant que vie (de l'art qui se nie lui-même dans la vie : comme dans les programmes d'art social, de situationnisme ou de Joseph Beuys), mais a plutôt le sens de marquer la tension constitutive qui caractérise l'art comme une dimension esthétique-politique en dialogue avec les formes ordinaires de la vie, mais irréductible à elles.

Je n'ai pas l'intention ici de m'étendre sur le cadre conceptuel de la pensée de Rancière (et en particulier sur son articulation historique des *régimes de l'art*). Je ne veux même pas montrer une certaine affinité entre le discours rancièrien et certaines expressions de la philosophie de l'art contemporain allemand qui ont approfondi l'*esthétique de la négativité* en mettant en dialogue Adorno et Derrida (je me réfère notamment à la proposition de Christoph Menke[1]). Ce qui m'intéresse vraiment ici c'est plutôt de montrer la productivité du discours ranciéren pour ma thèse sur le rôle que l'*improvisation*, en tant que pratique et concept, joue dans la relation dialectique de l'esthétique et de la politique rendue possible par une certaine relation entre l'imagination et l'action sur laquelle je vais m'attarder prochainement.

2. L'eu-topie de l'improvisation

Le noyau de la thèse de Rancière est que l'art esthétique est un principe (méta-)politique parce qu'il se caractérise par la tension entre le devenir vie de l'art (au prix d'être supprimé en tant qu'art) et sa séparation d'autres formes d'expériences (au prix d'être politique seulement comme constitutivement alternatif à la politique). L'exemple paradigmatique que propose le philosophe français est celui du *collage*, qui est le principe de la rencontre dialectique entre esthétique et politique, parce qu'il heurte la pureté de l'expérience esthétique avec le devenir vie de l'art et le devenir art de la vie ordinaire. C'est le fait de jouer avec le sens qui illustre comment

1 Ch. Menke, *Die Souveränität der Kunst : Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991.

la question « qu'est-ce que l'art ? », performativement exposée dans cette pratique, est constitutive de l'art lui-même, ainsi que, plus fondamentalement, la construction de la normativité esthétique, en tant que formation et transformation du *sensus communis*, est exactement ce qui, selon Kant, est en jeu (ou plutôt : en libre jeu) dans l'exercice du jugement esthétique[1].

Le collage consiste donc à s'approprier des matériaux de toutes sortes et à les utiliser, les revisiter à travers une contextualisation différente, comme des éléments *readymade* donnés à l'imagination pour générer des constructions artistiques : des constructions artistiques inattendues qui, précisément, génèrent un nouveau sens, une nouvelle normativité esthétique. Ce qui m'intéresse, c'est que le collage – exemple choisi par Rancière pour exposer la dialectique entre art et non-art (dialectique que l'art *est*) là où l'extranéité de l'expérience esthétique entre en collision avec le devenir art de la vie ordinaire – est une *pratique d'improvisation* – même si, contrairement à l'improvisation dans les arts performatifs, il n'exige pas de développement qui implique la simultanéité entre l'interprète et le destinataire. Je ne pense pas que ce soit un détail non pertinent. Je soutiens que c'est dans l'improvisation que ce caractère de normativité *in fieri*, propre à la dimension esthétique, qui configure et présente la dialectique entre l'art et le non-art comme constitutive de l'art, émerge au premier plan, en montrant l'imagination au travail, ou mieux, *l'imagination en jeu*.

J'abandonne donc le fil rouge rancièrien de ma réflexion pour approfondir la question de la pensée du possible, en relation avec *le rapport entre imagination et utopie*, en montrant comment *l'improvisation nous offre une manière inédite de penser la dimension esthétique de la politique*, en approfondissant la dialectique que nous avons considérée comme constitutive de l'art.

Pour ce faire, je reprends la question à partir de laquelle j'avais réalisé des démarches, à savoir la relation art / utopie. Rancière soutient, dans le sillage de Schiller et de Marcuse, que l'art esthétique est politique parce qu'il n'est plus véhicule ni annonce de l'utopie, mais *post-utopique*[2]. Ce

1 Cf. A. Bertinetto, *Bellezza come comunicazione. Il caso dell'improvvisazione*, en A, Bertinetto, G. Garelli (éds), *Morte dell'arte e rinascita dell'immagine*, Roma, Aracne, 2017, pp. 291-307.

2 Cf. J. Rancière, *Le malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004, pp. 33-34.

n'est pas, platoniquement, le mégaphone d'un modèle politique déjà disponible, auquel il doit être soumis et dont il doit préparer la réalisation ; étant donné qu'il est traversé par la tension entre la tendance à se résoudre dans son autre (la vie) et la tendance à affirmer son autonomie – il génère plutôt un sens éthique de la communauté, en défiant continuellement son propre statut. Mais cela ne signifie-t-il pas trouver une *manière différente de montrer le sens (ou un sens) utopique de l'art* ? Selon ma thèse, l'improvisation montre que c'est juste comme cela.

Dans une interview publiée en 2010, le saxophoniste Evan Parker, l'un des protagonistes de la scène contemporaine de l'improvisation libre, a déclaré :

> "When I close my eyes and I am just playing with other people in a free situation, where we can all do what we want, I am in a utopian space. And I have been very lucky to spend a huge amount of my life in that utopian space."[1]

L'espace généré par l'interaction improvisée est donc défini comme utopique. Comme le fait remarquer à juste titre David Bell[2], il serait faux de comprendre comme utopique l'espace de l'improvisation du fait qu'il est caractérisé par les traits totalitaires typiques de l'utopisme de type platonicien : traits, pour être précis, dont l'art post-utopique se dissocie. En fait, l'utopie, en ce sens, impose un modèle d'action et d'imagination préétabli, niant la création improvisée et, plus généralement, niant le jeu de l'imagination par l'imposition de sa propre réalisation déterminée. C'est ce type d'utopie qui, en soumettant l'art à un modèle politique prédéterminé et extrinsèque, nie la dimension politique de l'art esthétique en dépassant la structure aporétique qui définit précisément son essence. Afin de comprendre le sens de l'observation d'Evan Parker, nous devons donc envisager différemment le concept même d'utopie et ce, dans deux sens :

D'une part, l'ambiguïté étymologique de la notion d'utopie doit être résolue non pas ou pas principalement en faveur de l'utopie comme *ou-topie* (non-lieu), mais plutôt en faveur de l'utopie comme *eu-topie* (beau lieu).

1 https://nomadicutopianism.wordpress.com/tag/psykick-dancehall/
2 https://nomadicutopianism.wordpress.com/tag/psykick-dancehall/

En comprenant ainsi l'idée d'utopie, on peut retrouver l'idée d'apparence esthétique comme une *non-fonctionnalité* capable de générer, précisément en tant que non-fonctionnalité résistant à la réduction à une réalisation sociale particulière, une nouvelle sensibilité et une collectivité libre : un espace commun, exactement comme l'art post-utopique, selon Rancière.

D'autre part, contrairement au modèle totalitaire et statique des utopies de type platonicien, il s'agit d'accepter le sens *nomade* de l'utopie élaboré par Gilles Deleuze[1]. L'utopie, ainsi comprise, n'est pas la condition caractérisée par l'imposition d'un modèle normatif immuable défini une fois pour toutes (et parfait), mais un processus en évolution continue, caractérisé par des formes d'interaction non guidées par un telos prédéfini, mais par un « prefigurative space in the immanent here-and-now that is open to becoming » (« espace préfiguratif dans l'immanent ici-et-maintenant qui est ouvert au devenir »)[2]. Selon le sens que lui a donné Rancière, cette utopie nomade semblable à une interaction ouverte et en constante évolution est l'expression d'une manière d'habiter l'espace commun typique d'un art post-utopique. Il s'agit d'un mode de vie et c'est ce mode de vie exposé artistiquement par l'improvisation, comme un *processus ouvert de formation et de transformation de normativité*[3] – à travers différents médias (sons, gestes, actions, mots). Cette normativité émerge en réponse à la situation spécifique et irremplaçable de son occurrence, surprenant même les intentions des participants ainsi que les résultats de leur interaction, et constituant ainsi une transformation continue, puisque les résultats qui émergent de ce processus transforment rétroactivement le processus lui-même. Apparaissant dans ce sens comme émergencielle et improvisationnelle, l'utopie nomade ne s'oppose pas à l'art post-utopique qui caractérise le caractère politique de la dimension et de l'art esthétiques : au contraire, c'est son expression paradigmatique.

---

1 G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?,* Paris, Éd. de Minuit, 1991. G. Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?* in *Trafic*, Éd. P.O.L., Paris, automne 1998, n° 27, p. 142. Cf. Perrier Florent, « L'utopie ou le manque en soi : un déséquilibre entretenu. Éléments de réflexion à partir d'un rêve de Paul Klee », *Mouvements*, 2006/3 (n° 45-46), pp. 98-105.

2 D. Bell, *Playing the future. Improvisation and nomadic utopia, https://www.academia.edu/2990873/Playing_the_Future_Improvisation_and_Nomadic_Utopia*

3 Cf. A. Bertinetto, *Eseguire l'inatteso*, Roma, Il Glifo, 2016, pp. 263-324.

En fait, les procédés visant à négocier la normativité du processus performatif au cours du processus même qui sous-tend la performativité de l'improvisation sont les mêmes que ceux qui distinguent la productivité normative créatrice du jugement esthétique comme un jugement réfléchissant par opposition à la rigidité du jugement déterminant[1]. Les critères mêmes d'évaluation de l'improvisation en tant que libre jeu – jeu dans lequel la liberté des participants est configurée par la participation au jeu commun et à la production commune de sens, à la production commune d'une communauté qui est cette production commune de sens – ne sont pas imposés au jeu libre, mais émergent dans le processus de ce qui se passe *hic et nunc*.

L'improvisation est la performativité même du jugement réfléchissant qui, comme on le sait, est à la base de la production de la normativité esthétique, selon Kant[2]. Il s'agit d'une normativité non garantie, dont le succès est mesuré selon la configuration toujours nouvelle de communion et de communauté : pour paraphraser Kant, sans le trahir, le libre jeu de l'apparence esthétique réussit quand il exprime un *sens commun* comme sa condition. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le soutenir ailleurs, la beauté de l'art n'est pas une alternative à la génération de communauté et de communication. À l'inverse, la beauté est une construction *de sensus communis* sous la forme d'un libre jeu[3].

Il n'est pas difficile de comprendre comment l'improvisation joue et présente ce jeu libre d'une manière exemplaire (comme le dit Stephen Nachmanovitch dans son livre bien connu[4]). Mais, ce qui m'intéresse ici, c'est d'approfondir le lien entre l'esthétique et la politique caractérisant le libre jeu de *l'improvisation comme expression paradigmatique d'un art post-utopique et* en tout cas *eu-topique*, c'est-à-dire dévoué à un utopisme pluriel et en devenir.

---

1 La thèse selon laquelle l'improvisation est la performance du jugement réfléchissant est également proposée par G. Peters, *Improvising Improvisation*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017.

2 Cf. I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. De Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993.

3 Cf. A. Bertinetto, *Bellezza come comunicazione. Il caso dell'improvvisazione*, in Alessandro Bertinetto, Gianluca Garelli (éds), *Morte dell'arte e rinascita dell'immagine*, Roma, Aracne, 2017, pp. 291-307.

4 S. Nachmanovitch, *Free play. Improvisation in Life and A*rt, New York, Penguin,1990.

3. Imagination et émergence. La liberté en action dans l'improvisation

Pour ce faire, je rappellerai brièvement quelques réflexions très lucides de Hanna Arendt. Dans de nombreuses œuvres[1], Hanna Arendt a dévoilé les conséquences de la conceptualité kantienne du jugement esthétique pour l'action et la sphère politique. En particulier, selon Arendt, l'action authentique n'est pas celle qui se limite à l'exécution d'un projet ou à réaliser quelque chose selon un modèle fixé. Ce type de faire est celui de la fabrication, qui ne produit rien de nouveau lors de la mise en œuvre d'instructions déjà planifiées. Et c'est le type de faire qui est rendu possible par l'utopisme typique de style platonicien qui, en inscrivant la condition humaine dans un cadre préétabli, prive l'action de ce qui lui est propre.

L'action authentique est en effet celle dans laquelle la liberté est réellement réalisée. C'est cette action qui, étant tout à la fois libre du motif et du but, transcende les deux et a des conséquences imprévisibles : l'action authentique, selon Hanna Arendt, engendre donc le neuf, en la surprenant, pour ainsi dire, aussi elle-même. *L'action authentique*, en tant qu'action libre, est initiative, commencement. En somme, l'action génère de la nouveauté, *est créative* et, en émergeant des intentions mêmes de ceux qui la déclenchent, est surprenante pour l'agent lui-même, qui ne peut prévoir les conséquences de ce qu'il fait.

Il n'est pas non plus nécessaire de rappeler l'idée de l'improvisation en tant que commencement – sur laquelle a insisté Jankélévitch[2] –, pour se rendre compte que l'improvisation, l'action improvisatrice, qui ne part pas de modèles préétablis, mais génère son plan pendant qu'elle se déroule en relation avec les circonstances non répétables dans lesquelles cela se passe et sur la base d'interactions plurielles avec d'autres agents, l'action d'improvisation, dis-je, est l'action par excellence, l'action en tant que libre et créative. En outre, il est intéressant de noter que, selon Ernst Bloch, la catégorie utopique par excellence est justement le *recommencement continu*[3].

1 Cf. H. Arendt, *La Crise de la culture*, "Qu'est-ce que la liberté ?", Paris, Gallimard, 1989 ; H. Arendt, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, Traduit de l'anglais par M. Revault d'Allonnes, Paris, Seuil, 2017.

2 V. Jankélévitch, *La rhapsodie. Verve et Improvisation musicale*, Paris, Flammarion, 1955.

3 E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, 1976, p. 11.

Ceci semble très bien expliquer l'observation d'Evan Parker. Même si l'improvisation pure n'existe pas[1], tout comme la liberté pure n'existe pas elle- même, l'improvisation (artistique) en tant qu'action libre présente le se faire de la liberté en tant que liberté dans l'interaction avec l'environnement humain, culturel et naturel, qu'elle contribue elle-même à configurer : elle produit un espace où exercer l'eutopie nomade de la génération libre de la communauté, communauté qui, tant que l'improvisation dure, est toujours en train de se faire, tout comme la liberté est toujours en train de se faire.

Comme j'ai pu le soutenir en d'autres occasions[2], l'imagination créative qui rend l'art possible fonctionne aussi de manière improvisée. Si l'on entend le terme « improvisation » au sens étymologique de « non pré-vu », les résultats de l'imagination sont en fait en principe imprévus. Ils émergent sur le réel et sur le présent sans avoir pu être anticipés. Le philosophe Luigi Pareyson avait bien compris ce lien essentiel entre imagination et improvisation, qui apparaît avec une force particulière dans la production artistique, qui est caractérisée par l'invention de la façon de faire dans le faire lui-même[3]. Même quand elle part de modèles et de scénarios préétablis, l'imagination artistique travaille en improvisant, en faisant ressortir l'inattendu de la situation spécifique de l'œuvre (ou de la performance). La structure du jugement esthétique et la structure créatrice de l'imagination sont donc tout à fait analogues : le critère de l'évaluation esthétique ou la règle du faire imaginatif ne déterminent pas l'action créatrice, mais émergent de façon inattendue comme des innovations introduites par la praxis esthétique[4].

Si tel est le cas et si, comme je le pense, l'imagination et l'improvisation sont si intimement liées – ce qui est évident dans le cas de la création artistique –, alors, ce n'est pas par hasard que, explicitement, Hanna Arendt rappelle que le modèle de l'action authentique est celui du génie

1 Cf. A. Bertinetto, *Eseguire l'inatteso*, Roma, Il Glifo, 2016, pp. 47-112.

2 Cf. A. Bertinetto, Performing Imagination. The Aesthetics of Improvisation, in "Klesis – Revue philosophique", 28, Imagination et performativité, 2013, pp. 62-96.

3 L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Milano, Bompiani, 2010, p. 59.

4 A. Bertinetto, *Ex Improviso, Trans-Formation als Modell künstlerischer Praxis,* in K. Maar, F. Ruda, J. Völker (Hrsg.), *Generische Formen. Dynamische Konstellationen zwischen den Künsten*, München, Wilhelm Fink, 2017, pp. 143-158.

artistique[1]. En fait, le modèle de l'agir authentique n'est pas prédéterminé (comme cela se produit dans les utopies totalitaires), mais il est généré et continuellement régénéré par l'agir en interaction avec les circonstances spécifiques et imprévisibles de son développement : en ce sens, l'agir authentique est improvisation et cela s'applique à toute forme d'action, y compris à l'agir de l'artiste, l'agir de ceux qui apprécient esthétiquement et, évidemment, l'action politique.

L'improvisation dissout ainsi l'aporie inhérente à l'idée de l'art esthétique comme une belle et libre apparence. L'aporie, ne l'oublions pas, consistait dans le fait que la liberté est une condition de la beauté, mais qu'à son tour la beauté est la condition de la liberté, ce qui est une autre façon de dire que *seulement en tant qu'art autonome l'art est politique (et vice versa)*. Il s'agit là d'une compréhension adéquate de l'improvisation qui montre que l'aporie n'est insoluble que dans le cas où ces catégories sont pensées en termes statiques et objectivistes. Si, d'autre part, la liberté n'est pas une hypothèse indéterminée, mais une réalisation qui émerge par l'exercice (consistant à imaginer, évaluer, agir) comme un jeu qui est libre parce qu'il se met en jeu et s'offre à l'interaction en générant, de façon inattendue et imprévisible, son sens (et aussi son non-sens), sa normativité toujours faillible, la solidarité eutopique de la beauté et de la liberté qui caractérise le succès de l'improvisation apparaît comme la clé de toute imagination créatrice authentique ainsi que de toute action authentique, et de l'essence politique de l'art en tant que jeu libre.

Bref, l'improvisation exemplifie et montre cette étroite solidarité entre liberté, imagination et action qui caractérise, conjointement, l'aspect esthétique de l'art en tant que jeu libre et action politique authentique, comme une production inattendue du neuf : comme une production du neuf qui, comme telle, est toujours exposée à son échec, car il n'existe aucun critère préétabli pour garantir son succès. Ce qui relie la dimension esthétique à la dimension politique de l'art est précisément la structure de l'émergence qui caractérise le succès de l'imagination comme littéralement inattendu et imprévisible. L'eu-topie produite par le libre jeu de l'imagination, qui recrée un sens commun d'une manière inattendue et improvisée, de telle

1 Cf. A. Bertinetto, *Valore e autonomia dell'improvvisazione. Tra arti e pratiche*, en "Kaiak. À Philosophical Journey", 3, 2016, p. 16.

sorte que la réalité imaginée émerge comme imprévue, est ce même générer ludiquement un sens commun.

L'eu-topie est donc toujours émergente, toujours au-delà des schémas et des critères qui, loin d'être pris pour valides, sont générés abductivement en tant qu'hypothèses normatives pour la compréhension de la signification de ce qui se passe et pour faire (créativement) passer la compréhension du sens.

Ce sens ne doit pas être pensé comme réalisé une fois pour toutes, mais, en fait, comme émergeant toujours constitutivement par rapport à ses conditions et non réductible à elles-mêmes, sous peine de vaincre l'aporie qui le soutient comme émergent et de contredire factuellement son propre être factuellement contradictoire. À y regarder de plus près, soit dit en passant (même si ce que je dis en passant sous-tend tout ce discours sur l'envergure performative de l'imagination par rapport à l'art et à l'action politique), soutenir le caractère émergent du sens, sans abandonner l'aporie, n'est rien d'autre que ce que Johann Gottlieb Fichte voulait dire en affirmant que l'imagination – l'imagination organisatrice et en même temps créative qui est médiation entre intuition et concept ainsi qu'activité projectuelle – l'imagination est *Schweben* entre le fini et l'infini, écart continu et performatif entre la force de (con)figurer la réalité à travers des productions de visions créatives et les images produites comme réalisations finies de cette force qui, en tant que finies, doivent toujours être encore surprises, c'est-à-dire recommencées, par la libre activité de l'imagination[1].

En d'autres termes, *l'imagination organisatrice est par elle-même créative* : organiser l'expérience signifie créer, agir librement, agir politiquement, ce qui signifie, contrairement à ce que soutient Kant, que dans les pratiques humaines il n'existe pas de jugement déterminant qui, pour fonctionner en tant que tel, ne soit lui aussi réfléchissant, productif de normativité et vraiment *einbildungskräftig*. Pour le dire avec Wittgenstein :

1 J. G. Fichte, *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre* (1794-95), en J.G. Fichte, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften,* Hrsg. von R. Lauth *et alii*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann Holzboog, 1962-, Vol. I, 2, p. 373 ; A Bertinetto, *La forza dell'immagine. Argomentazione trascendentale e ricorsività nella filosofia di J.G. Fichte*, Milano, Mimesis 2010.

« We make up the rules as we go along »[1]. C'est cette activité libre, cette activité créative de la liberté utopique, qui est imaginative et comme telle fluide : elle ne peut pas rester, sous peine de se nier. Et c'est cette liberté qui est mise en mouvement, dans un déplacement commencé, dans la création artistique, se manifestant lui-même de façon exemplaire dans l'improvisation artistique et dans la génération ludique d'un *sensus communis* émergent, eu-topique, précaire et toujours en train de se faire : exemple symbolique et, en même temps, réalisation éphémère du véritable cœur politique de l'apparence esthétique ; ce qui n'est rien d'autre que l'apparence esthétique en tant que libre, beauté artistique au sens schillerien.

4. Conclusion. L'eutopie de l'improvisation entre le jeu libre et le sensus communis

L'utopie de type platonicien empêche l'articulation d'un sens politique authentique de l'art, parce que, en liant l'art à l'exécution d'une réalité déjà anticipée, il le dépouille de la possibilité de produire un nouveau sens commun ; en même temps la fabrication à partir de modèles préétablis ne génère rien de nouveau, mais répète le déjà été. Au contraire, l'art est authentique dans la mesure où il propose une eutopie nomade et fluide qui émerge de la rencontre inattendue avec l'altérité favorisée par le libre jeu de l'imagination, et cela est donc basé sur la « catégorie utopique » par excellence que Bloch qualifie de commencement continu. De même, l'action authentique, au sens Arendtien, n'exécute pas de modèles ni d'instructions, elle n'est pas une répétition d'une réalité déjà prévue (ne serait-ce qu'en vertu de son modèle), mais elle produit le neuf : elle génère une nouvelle réalité en configurant une idée (ou une image) de réalité toujours nouvelle, ce car elle est toujours capable de répondre à la situation irremplaçable de son occurrence.

L'improvisation relie l'imagination à l'action : l'imagination éminemment artistique et l'action éminemment politique. En réalisant le lien dynamique entre le libre jeu et le sens commun (ou la communauté de sens), elle montre dans la réalité de l'interaction la possibilité eutopique de solidarité entre beauté et liberté (sans tomber dans les limites éthiques du

1 L. Wittgenstein, *Recherches philosophiques* (1953), Paris, Gallimard, 2005, § 83.

sublime). En pratiquant l'art comme action (et non comme fabrication !) et en mettant en action l'imagination, en montrant ainsi l'aspect créatif de l'action, l'improvisation enseigne que l'art eu-topique (post-utopique) est dialectique entre l'art et la vie, l'art et le non art, l'esthétique et la politique, étant donné qu'il est la (trans)formation de la normativité : construction, toujours faillible et toujours en train de se faire, d'un sens émergent, imprévu, utopique. Et c'est seulement de cette façon, pour le dire à l'aide d'expressions anglaises, qu'« *it makes sense* », ou, pour mieux dire, qu'« *it makes a common sense* », à la fois performativement et normativement.