

VERS UNE ESTHÉTIQUE DE L'ATTENTE

Antonio Contador

Introduction

Les œuvres d'art, plastiques, cinématographiques ou autres, semblent avoir un « plus » que les artistes sont appelés à déceler. Ce « plus » est la vérité. Or, il semble que ce même « plus » soit un « trop », un excès de signifiant qui empêche le « rien » d'apparaître. Le rien attend dans l'œuvre, dans le réel, d'être « déclo ». Cette « décloison » du rien dans l'œuvre est l'empreinte de l'attente. Il s'agirait donc d'ébaucher une esthétique de l'attente, en partant de pistes découvertes au détour d'entretiens d'artistes et d'ailleurs.

Première piste

Dans un entretien ayant pour titre *Filmer des visages*, publié dans la revue *Avant-Scène Cinéma*, Alain Cavalier, réalisateur français né en 1931, tient ces propos :

Je ne peux pas tourner de film avec l'idée que j'agis sur le monde car on y verrait inscrit le fait que j'ai voulu changer le cours des choses, ce qui serait prétentieux. Que mes films fassent frémir une eau dormante à l'intérieur d'un cœur, ça je le souhaite. En fait, je ne cherche plus rien [...].¹

« En fait je ne cherche plus rien » : ici se trouve la première piste, dans ce « rien » qui est là, dans cette phrase qui semble, même en étant rien, être quand même un objet de quête et un quelque chose. Ne plus chercher rien est-ce la même chose que de ne plus chercher quelque chose ? Dans le cas d'Alain Cavalier, ce « rien » ne serait plus à chercher dans les images qu'il tient dans sa caméra et qu'il projette sur la toile ; c'est un signifiant rien des images qui est quand même un rien signifiant. Des images *asignifiantes* sont-elles des images insignifiantes, que l'on ne voit pas comme étant des images, alors même qu'on les regarde ? Ou comme le dit Robert Bresson, dans ses *Notes sur le cinématographe* : « Dans cette langue des images, il faut perdre complètement la notion d'image, que les images excluent l'idée d'image ». ² Il est, j'en suis convaincu et on l'a déjà beaucoup débattu, impossible de vider l'image de quelque chose, ne serait-ce que de rien. Même l'absence d'image, ce n'est pas rien et dans l'image même il y a au moins l'histoire des images et le noir absolu. Alors, que ne cherche plus Alain Cavalier si ce rien est quand même quelque chose ? Il se peut qu'il ne cherche plus que le temps qui passe. Le temps qui passe dans les images l'est inexorablement, soit. Mais il est bien plus en dehors d'elles, dans une dimension autre qui est le propre du temps et qui les dépasse vraisemblablement. Ce propre du temps qui nous est donné par le fait que nous soyons en vie tout en nous acheminant vers la mort comme le pose Heidegger dans *Être et Temps*. ³ Les images, parce qu'elles sont de notre monde, capturent cet état d'être par le fait, disons « ontique », d'être-images, à défaut, donc, de pouvoir ou devoir capturer autre chose.

Le temps qui passe est là mais il n'est déjà plus là. Il est par exemple dans la présence insistante et soulignée des mains et des visages dans les films d'Alain Cavalier.

Mains et visages sont des évidences existentielles de l'Être au monde comme le dirait Heidegger, des disponibilités du temps. On le voit dans le film *24 portraits* de 1987, sur lequel Cavalier a dit : « Je ne suis pas un documentariste. Je suis plutôt un amateur de visages, de mains et d'objets ». ⁴ Dans le film *Le filmeur* de 2005, les mains et les visages laissent se dévoiler le temps. On le sent à travers la vieillesse et la mort qui ponctuent tout le film. Il en était déjà question dans le film de 1996, *La Rencontre*. D'autres exemples tout aussi envisageables sont là dans les films d'Agnès Varda : ses mains et son corps vieillissant, qui semblent être comme un second degré dans le film *Les glaneurs et la glaneuse* de 2000, comme un « au-dessus » du film. Ce temps, entité ontologique, est pressenti aussi dans le travail méthodique et méticuleux de l'artiste plasticien Roman Opalka qui, depuis 1965, peint des lignes de nombres sur une toile et enregistre son corps sur une photo après chaque œuvre peinte. Même si son procédé est en soi invariable, son corps se « dégrade » et va vers la mort dans son acte de peindre des nombres en silence. On pourrait citer également le travail des plasticiennes Sophie Calle et Cindy Sherman, mais aussi revenir à Robert Bresson qui, dans ses mêmes notes dit : « Ton film, qu'on y sente l'âme et le cœur, mais qu'il soit fait comme un travail des mains ». ⁵

Les objets aussi, dit Cavalier, sont des choses du temps. Il nous montre par exemple un melon pourrissant dans *Agonie d'un melon* (2006), court métrage qui accompagne *Le filmeur*. Et on le voit, entre autres, chez Varda, mais là ce sont les pommes de terre tuberculeuses et en forme de cœur dans *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Varda, 2000) qui gisent dans ses mains vieilles. Visages, mains, corps, melons et pommes de terre sont autant de réalités dans l'image incarnant, à défaut de mieux, l'idée du temps qui passe. Aucune essence en image du temps, mieux que des melons et des pommes de terre qui s'accrochent à la vie tout comme la mère de Cavalier ou comme lui-même malade dans ses deux derniers films, n'est à considérer. Le « rien » de Cavalier semble aussi impossible à représenter que l'instance transcendantale du temps. Il est en quelque sorte hors de toute possibilité de figuration et incompréhensible. Il nous échappe et c'est son propre. D'où l'idée, il me semble, d'image vide, ou aplatie, dont parle Bresson dans ses notes. Il dit : « Aplatir mes images (comme avec un fer à repasser), sans les atténuer ». ⁶ Images « ignorantes » aussi. ⁷ « A tes modèles : ne pensez pas ce que vous dites, ne pensez pas ce que vous faites », ainsi que, « ne pensez pas à ce que vous dites, ne pensez pas à ce que vous faites ». ⁸ Ou encore « se mettre dans un état d'ignorance ». ⁹ De quelle ignorance nous parle Bresson ? Ignorance de quoi ? Ignorance, me semble-t-il, par rapport à un plus de l'image.

Deuxième piste

L'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA) a organisé courant 2007 des rencontres avec des artistes contemporains. Parmi eux Lucy Orta, une artiste plasticienne qui a longtemps œuvré dans le domaine de la mode. Elle s'intéresse aux sans-abri, aux plus pauvres et aux réfugiés, en recyclant, en quelque sorte, dans son activité plastique sa formation en design de mode, pour produire, notamment, des vêtements, des abris et toutes sortes de « kit » de survie. En voyant ses réalisations, on pense également à certaines œuvres de William Pope L, à celles de Michael Rakowitz, et surtout, aux premières œuvres de Krzysztof Wodiczko (avant les fameuses grandes projections vidéo sur immeubles). Je lui pose alors la question : faites-vous de l'art politique ? Elle me répond en me disant que l'activisme ne l'intéresse pas, qu'elle voit plutôt l'artiste comme un « déclencheur » de questions sociales (l'expression était je crois : « The one who pulls the trigger », littéralement « Celui appuie sur la gâchette »), et que son efficacité est d'autant plus grande si son travail est réalisé en partenariat avec d'autres artistes.

D'un côté, l'artiste serait le « déclencheur ». Cela veut dire qu'il est du côté de l'action – si on entend par « déclencher » la mise en mouvement brusque et déterminée. Le fait de « déclencher » est, en quelque sorte, une action dans un contexte de volonté, de détermination, qui provoquerait du côté « enclenché » une ré-action. D'autre part, ce refus de l'activisme est, si je puis dire, un refus du plan rapproché, un refus d'être au devant de la scène, d'être le protagoniste. En fait, la question est : le déclencheur est-il au devant ou en retrait par rapport à l'activiste ? La réponse est dans la question si

on en croit Adorno, qui montre clairement que l'artiste est à la fois le maillon le plus faible et l'espoir. Il revient alors à la thèse aristotélicienne de la séparation entre *theoria* et *praxis*. Celle-ci se traduit de la sorte : la politique est du domaine de l'action, de la *praxis*, car elle se fonde sur une éthique générale qui est en quelques sorte la culture du caractère vertueux et de la bonne vie. Le but de la politique est la réalisation de l'ordre social. La *theoria* trouve sa finalité en elle-même, c'est-à-dire dans la contemplation des lois de la nature et du cosmos, et les philosophes et plus tard encore, les hommes de science, sont les seuls, ajoute Aristote, à pouvoir s'y adonner. Adorno voit dans cette différence une subordination de l'un à l'autre, de la *praxis* à la *theoria*, ce à quoi il faut remédier afin de remplir la promesse de l'émancipation et du bonheur. Celle-ci prend appui, dit Martin Thibodeau dans son livre sur la théorie esthétique d'Adorno, sur « la remise en question de la violence et du châtiement du destin par les lumières de la raison ». ¹⁰ Il ajoute plus loin : « La démythologisation est la reconnaissance d'un intérêt commun, d'un intérêt qui relie la particularité à l'universalité, condition préalable et nécessaire à la réalisation de cette promesse ». ¹¹

C'est dans l'art que cette promesse de bonheur s'épanouira, s'écrie Adorno. Et nulle part ailleurs. L'art contient ce « plus » qu'il faut découvrir par l'action des artistes sur leurs œuvres, dévoilant ainsi la vérité trop longtemps bafouée du « rapt » de la politique par la « mythologisation » des sciences, et délivrant, par la même, l'art de son autonomie blafarde. On voit ici la critique d'Adorno à Kant. Son point d'ancrage se situe sur la négation, que manifeste Adorno, de l'idée de l'art pour l'art, de l'art désintéressé de sa propre autonomie, qui ne serait en fait que la marque de son inutilité. Adorno le crie effectivement bien fort : « L'expérience de l'art moderne est l'expérience d'une perte, perte qui est celle de son exclusion des domaines de la vérité cognitive et pratique ». ¹² Cette perte, poursuit-il, constitue « la blessure de l'art ». ¹³ Néanmoins, ce « plus » à la fois libérateur et « incompréhensible », dit Adorno, car pas encore dévoilé, il faut savoir où il se trouve, il faut savoir le dénicher. ¹⁴ Adorno souligne qu'il faut un savoir : « La connaissance vise la transcendance de la réalité empirique ». ¹⁵ Un savoir que l'artiste doit développer au sein même de son travail pratiqué dans un cadre « annonciateur ». On voit bien ici la relation entre Adorno et Heidegger. Ce « plus » adornien a tout d'une transcendance, d'une annonce encore cachée (Adorno dit « la beauté de la nature tient au fait qu'elle semble dire plus qu'elle n'est »), d'autant que ce « plus » ne se révèle que dans ses relations multiples, impliquant non seulement les artistes mais la communauté. ¹⁶

Heidegger, lui, parle de la transcendance de la perspective quotidienne. L'une de ses idées centrales est que le « possible », le « pourrait être », se bâtit sur le réel par une conscience et une compréhension de ce que l'on est dans le réel, lieu où les autres se trouvent également. Et même si à la compréhension il faut ajouter le sentiment de situation dans le réel, il est néanmoins certain que la transcendance – qui est une découverte de soi – ne se produit que par la compréhension des modes d'existences « possibles » précisément. On retrouve donc, chez les deux, l'acte de la raison, la dimension communautaire de la réalité qui est là, et la vérité cachée – ce « plus » – qui est à dévoiler par l'artiste, dit Adorno, ou qui peut être dévoilé par tous puisque la vérité est la vérité de soi, dit pour sa part Heidegger. Alors pour en revenir à Lucy Orta, aux artistes « déclencheurs » mais surtout à ce plus de l'image qui pose problème. Il semble qu'il soit un « trop » – un trop plein – signifiant pour l'artiste qui se sent dans l'obligation de déclencher ou d'agir, mais ne peut que refouler, par ces actions, ce réel traumatisant qui maintient sous tension la vérité cachée. A force de refouler le réel tout en pointant une vérité quotidiennement transformée, l'artiste finit par s'éloigner irrémédiablement de sa mission.

Troisième piste

Le magazine de la *Documenta 12* de 2007 présente pour la première fois le travail de Mladen Stilinovic intitulé *Artist at work (Artiste au travail)* de 1978. ¹⁷ C'est une série de huit photos en noir et blanc où l'on voit Mladen en personne assoupi ou même endormi. Le film *Sleep* d'Andy Warhol, de 1963 vient tout de suite à l'esprit. Un corps dans un lit filmé pendant des heures sans que rien ne se

passé de plus, sauf que dans le cas de *Artist at work* le corps allongé est celui de l'artiste lui-même. Mais à mieux y regarder ce n'est pas seulement le film *Sleep* qu'il faudrait se remémorer, mais plutôt la méthode de l'œuvre cinématographique de Warhol dans son entier, notamment, comme il le dit dans plusieurs entretiens publiés, son refus de trancher entre les images, reflet d'une passivité délibérée, d'une paresse, d'une indécision. Dans Andy Warhol, le Cinéma comme braille mental, Patrick de Haas dit ceci à propos de la projection des images-amorces dans les films de Warhol : « La présence des images-amorces n'est donc pas à interpréter comme relevant d'un souci 'matérialiste' d'exhiber le support film, mais comme la résultante de son refus de faire le tri, de trancher ». ¹⁸ Les recherches sur Stilinovic conduisent de façon inattendue à Kazimir Malevitch. Tous les deux partagent une certaine prédilection pour la paresse qui influe plus clairement sur le travail de l'un que sur le travail de l'autre. Si pour Malevitch la paresse est le punctum d'une critique ouverte du socialisme qui traverse – transperce – l'art russe du début du XX^{ème} siècle, pour Stilinovic elle est à envisager comme une prise de position qui se préfigure plus clairement comme une militance conceptuelle. Stilinovic dit dans la *Documenta* : « La paresse est l'absence de mouvement et de pensée. C'est aussi l'indifférence, être là pour rien, la non-activité, l'impuissance », et il termine ainsi : « le savoir sur la paresse n'est pas suffisant, elle doit être pratiquée et perfectionnée ». ¹⁹

Alors si dans l'exercice de décortication de la première et de la deuxième pistes nous étions arrivés à l'idée d'un « rien » renvoyant à l'idée d'un « plus » qui pourrait être, tout compte fait, un « trop », dans le cadre du travail de l'artiste comme une action plus ou moins consciente d'un enjeu latent. Dans cette troisième piste, il ne semble plus être question d'action du tout, mais plutôt d'absence d'action, d'un vide d'action. L'absence d'action, à condition que l'on soit en vie, renvoie bien sûr à un choix, une détermination, par rapport au fait de ne pas vouloir qu'il y ait une action. Ce choix, cette volonté, est celui du sujet en vie, conscient et pensant. Il pose un postulat, ô combien important, qui est celui de l'inaction comme repos, comme contraire au travail, au « devoir », comme fin de quête, ou encore, comme inaction sans finalité. Pas la finalité dans un sens kantien de contemplation du beau valant pour elle-même, mais dans le sens d'une reconnaissance définitive de l'impuissance de l'action à faire transcender. Ce postulat de la paresse, du repos, de la fin de quête, qui s'étend par ailleurs très certainement vers l'idée d'ignorance, dont il était question plus haut, semble pointer vers deux directions qui s'entrecroisent. D'une part, l'épuisement de la question de la vérité dans l'art, et de l'autre, celle de la dichotomie entre production et réception des œuvres d'art. Au sujet de la vérité, il semble très difficile de revenir innocemment à Kant après Adorno. J'oserai dire également qu'il est difficile de revenir à Adorno après Adorno : cette vérité immanente dans l'intériorité de l'œuvre a creusé une fosse commune où gît la contemplation pour la contemplation. La présence de la vérité est comme une ombre qui guette dans le silence l'arrivée du sens fécond qui exaucera la promesse de bonheur pour tous. Le poids de cette révélation repose exclusivement sur le dos de l'artiste.

Ce qu'il y a à retenir d'absolument incontournable dans cette idée « adornienne » de vérité annoncée, c'est qu'elle doit apparaître. La vérité de l'art n'est pas constituée, fabriquée, mais elle apparaît, et ceci constitue précisément son énigme. Dans sa *Théorie Esthétique*, Adorno dit : « L'art possède la vérité en tant qu'apparence d'une réalité non-apparente ». ²⁰ On pourrait sur ce thème renvoyer également à Jürgen Habermas qui, sur la question d'une vérité apparaissant, parle d'authenticité de l'artiste. ²¹ Etienne Souriau pour sa part, se réfère à une action de l'artiste qui fait se dévoiler l'œuvre sous sa forme spirituelle, ou encore, c'est son expression, « l'ange de l'œuvre », qu'il définit ainsi « pour répondre à l'idée de quelque chose qui paraît venir d'un autre monde et jouer un rôle annonciateur ». ²² De l'autre côté, du côté de la vérité immanente et non dans le faire de l'artiste, dans l'extériorité de l'œuvre par un pouvoir apposé au sujet qui reçoit l'œuvre, on peut faire référence à Peter Bürger et à Albrecht Wellmer.

Peter Bürger est en fait dans un entre-deux. Lui aussi critique Kant et l'esthétique idéaliste qu'il veut « faire descendre du ciel », proposant une théorie esthétique qui « n'hypostasiera plus l'œuvre pour en faire un lieu où se manifeste l'Absolu ». ²³ Celle-ci « posera à la place de l'unité sans médiation du particulier et de l'universel, la relation articulée entre les deux ». ²⁴ Et sur ce point il ajoute très distinctement : « en conséquence, [cette théorie esthétique critique non idéaliste] cessera aussi de voir

dans la production artistique l'activité du génie, pour l'appréhender comme un type de travail social ».25 On en vient donc d'après Bürger à comprendre la vérité par un processus collectif qui fait s'entrecroiser pertinemment artistes et publics dans une démarche d'intérêt social où produire et recevoir – faire et contempler – se profilent comme une seule et même tâche, dans ce sens qu'ils partagent un destin commun. Cependant, ajoute Bürger : « Le concept d'utilisation devant être compris là non dans le sens d'un usage utilitaire à court terme, mais dans celui d'une découverte du monde ».26 Wellmer tout comme Bürger, est un théoricien et critique d'Adorno. Mais il met l'emphase sur la dimension individuelle et subjective de la réconciliation. Le processus d'émancipation se fait par une apparition sensible, mais il dépend d'une raison interprétative : « pour rendre justice à ce qui dans les œuvres d'art renvoie au-delà de l'instant fugitif de l'expérience esthétique, l'interprétation devant produire leur contenu de vérité ».27 D'autres auteurs sont, dans une mesure différente, à considérer de ce côté-ci de la barricade, si j'ose dire, comme Jean-Paul Sartre et bien sûr l'incontournable Hans Robert Jauss. Nous sommes donc ici du côté d'un déplacement en ce qui concerne l'apparition de la vérité, du pôle de la production vers celui de la réception contemplative. Bürger cite alors Schopenhauer : « La contemplation esthétique se transforme ainsi en paradigme de la délivrance, conçue comme un état de parfait repos ».28 Ou carrément vers celui de la réception jouissive, si l'on se réfère à Jauss, ou encore de la réception imaginante et créative, et ce serait ici plutôt du côté de chez Sartre qu'il faudrait aller voir.

Paresse, repos, contemplation, toutes sortes d'inactivités cré-actives qui semblent conférer une spontanéité, un instinct, configurant une puissance au réel qui n'est pas envisageable chez Adorno, ni même chez Heidegger qui le conçoit ce réel comme « matière première », inauthentique, qui permet à l'authenticité du sujet récepteur, de se résorber par la raison et la transcendance.

Quatrième et dernière piste

Je me suis rendu aux archives de la cinémathèque portugaise il y a quelque temps. Je voulais consulter les films amateurs de mariages tournés en 8mm ou super 8 au Portugal. Une certaine logique se répétait de film en film. Des séquences orchestrées qui emboîtaient des moments de vie ritualisés que tout le monde connaît à défaut même de n'être jamais allé à un mariage. Il y avait là quelque chose qui ressemblait à du rien comme on a essayé de l'appréhender plus haut, et qui reliait étrangement ce « genre » très particulier de film aux œuvres cinématographiques de Warhol par exemple : entre un film de mariage au Portugal des années 1950-60 et *Sleep* ou *Empire* (1964), il y a peut-être beaucoup plus de rapports qu'il n'y paraît. Ainsi qu'entre les films de Warhol et de Cavalier, et ceux de vidéo-surveillance qui s'entassent par milliers dans les archives des entreprises de surveillance.

Dans les films de mariage il se passe une foule de choses et en même temps on peut dire qu'il ne s'y passe rigoureusement rien. L'action que l'on peut y déceler semble complètement plate, vidée de *punctum* et c'est exactement cela qui lui confère sa puissance, son instinct d'image, de réel, comme le voudrait Bresson. La puissance du réel est à chercher exactement dans cette absence de *punctum*. Mais ici nous posons la question : que faire de l'absence de *punctum* dans le réel ? En d'autres termes, plus lacaniens, s'il n'y a pas trauma à quoi vais-je m'accrocher ? Quelles pistes vais-je suivre ? Comment transcender ce réel, si ces petites pistes qui sont les moments de rupture dans le réel, comme dit Heidegger, ne m'apparaissent pas ? Si l'incompréhensibilité du réel reste manifeste ? Si, en fin de compte, le sujet reste dans un silence « chercheur » qui se prolonge plus qu'il ne doit ? L'attente, comme je la conçois, se pose là. Exactement là. Elle est cette absence de *punctum* dans le réel, elle est elle-même, pour être plus fin, le *punctum* de cette absence de *punctum* dans le réel. Elle est en quelque sorte une disponibilité expectante qui est là dans le réel et qui œuvre en silence à la transcendance de soi. Elle se colle au présent de l'action, elle est son inactivité. Elle est en quelque sorte un postposé de la volonté et de la détermination : nous vivons, nous agissons, nous attendons. L'attente est, en cela, involontaire et indéterminée. Elle est, enfin, le silence des paroles ou des images, qui fait se révéler, dans l'après-coup, non pas leur vérité, mais leur rôle hypothétique dans l'enclenchement d'un sens transcendantal parmi d'autres.

Une rencontre de soi, et non la rencontre de soi, c'est une attente qui « déclôt ». Une fois déclose l'attente disparaît, pour prendre corps dans une autre attente qui produira une autre parole ou une autre image au potentiel déclencheur. C'est donc la décloison de l'attente qui donne sens à la vie et non l'action qui n'est qu'une anticipation, une précipitation. C'est vers cette idée d'attente que tendent la paresse, la contemplation et le repos comme nous les avons vus plus haut.

Mais l'attente reste une zone d'indétermination car elle réside, je le crois aussi, dans les déterminations de l'inconscient. L'attente nous renvoie après-coup ce qui « clochait » – pour reprendre Lacan – dans le réel, dans le passé de l'action. Les clocheries (autre terme lacanien pour dire « ce qui cloche ») du réel, de la vie, ne sont, en général, pas aussi brusques et caricaturales. Elles sont plus dilatées et moins perceptibles. Elles obéissent surtout, il me semble, au principe de la discontinuité, comme le pose Freud, en parlant du fonctionnement de l'inconscient, relayé par Lacan qui dit : « la discontinuité, telle est donc la forme essentielle où nous apparaît d'abord l'inconscient comme un phonème – la discontinuité, dans laquelle quelque chose se manifeste comme une vacillation ». ²⁹ D'où le caractère involontaire, imprévisible, de l'attente dans ce sens où elle n'est pas une détermination de la volonté, ou le résultat d'une compréhension : on ne peut pas vouloir être surpris par quelqu'un ou quelque chose.

En somme, l'attente, comme je la vois, est une révélation au présent. Elle s'inscrit vraisemblablement dans le présent par la révélation dans l'après-coup, dans la surprise qui est déjà contenue dans l'action passée. L'action ne mène pas à l'attente, elle la postpose. C'est tout. Une attente « déclôt » au moment même où elle cesse d'être et est relayée par une autre attente et ainsi de suite.

Notes

¹ Alain Cavalier, « Filmer des visages », dans *Avant-Scène Cinéma*, n°440, avril 1995, p. 157.

² Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris 2007, p. 71.

³ Martin Heidegger, *Être et Temps (Sein und Zeit)*, M. Niemeyer, Tübingen 1953), Authentica, Paris 1985.

⁴ Alain Cavalier, « Filmer des visages », cit., p. 157.

⁵ *Idem*, p. 35.

⁶ *Idem*, p. 23.

⁷ *Idem*, p. 27.

⁸ *Idem*, p. 27.

⁹ *Idem*, p. 28.

¹⁰ Martin Thibodeau, *La théorie esthétique d'Adorno. Une introduction*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2008, p. 76.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Theodor Adorno, *Théorie esthétique. Paralipomena ; Théories sur l'origine de l'art (Ästhetische Theorie)*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970), traduit par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Klincksiek, Paris 1989, p. 72.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Mladen Stilinic, « Artist at work », dans *Documenta 12*, 2007, p. 258.

¹⁸ Patrick de Haas, *Andy Warhol – Le cinéma comme braille mental*, Paris expérimental, Paris 2005, p. 23.

¹⁹ Mladen Stilinic, « Artist at work », cit., p. 258.

²⁰ Theodor Adorno, *Théorie esthétique. Paralipomena ; Théories sur l'origine de l'art*, cit., p. 72.

²¹ Rainer Rochlitz, « Esthétique et rationalité d'Adorno à Habermas », dans *Revue d'Esthétique*, nouvelle série, n°8, Privat, Toulouse 1985, pp. 59-67.

²² Etienne Souriau, « Du mode de l'existence de l'œuvre à faire », dans *Bulletin de la société française de philosophie*, n°1956, 25 février 1956, p. 14.

²³ Peter Bürger, *Pour une critique de l'esthétique idéaliste*, dans Rainer Rochlitz (sous la direction de), *Théories esthétiques après Adorno*, Actes Sud-Hubert Nyssen, Paris 1990, p. 175.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Albrecht Wellmer, *Vérité, Apparence, Réconciliation : Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité*, dans Rainer Rochlitz (sous la direction de), *Théories esthétiques après Adorno*, cit., pp. 254-255.

²⁸ *Idem*, p. 222.

²⁹ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973, p. 34.