



541 km séparaient Francfort de Saint-Charles

À LA MÉMOIRE DE MARC JIMENEZ
ET DES ŒUVRES QU'IL AIMAIT REVOIR

Bruno TRENTINI
(Université de Lorraine, Écritures)

Pour citer cet article :

Bruno TRENTINI, « 541 km séparaient Francfort de Saint-Charles. À la mémoire de Marc Jimenez et des œuvres qu'il aimait revoir », *Revue Proteus*, n° 22, hors-thème, Sara Bédard-Goulet et Marie-Laure Delaporte (coord.), 2025, p. 121-126.

Résumé

Ce texte, écrit à la mémoire de Marc Jimenez décédé en juillet 2023, revient succinctement sur sa carrière et sur l'importance qu'il a eue au regard de la revue *Proteus*. Le cœur de l'article lui rend hommage en discutant d'une question qu'il posait souvent pendant ses cours : pourquoi a-t-on parfois envie de revoir une œuvre plus qu'une autre qu'on aurait tout autant appréciée ? Vue par le prisme de l'École de Francfort, cette question sur les expériences de répétition permet un regard critique sur les certaines productions culturelles, comme les œuvres à suspense, mais aussi sur les comportements spectatoriels avides de nouveauté.

Jimenez — Adorno — Théorie critique — Nouveauté — Suspense

Abstract

This text, written in memory of Marc Jimenez who has passed away in July 2023, briefly reviews his career and the importance he had for Proteus journal. The core of the article pays tribute to him by discussing a question he often asked during his lectures: why do we sometimes want to see a work of art again more than another that we might have enjoyed just as much? Examined through the prism of the Frankfurt School, this question about the experience of repetition allows us to take a critical approach to some cultural productions, such as works of suspense, but also to the behaviour of spectators who are impatient for novelty.

Jimenez — Adorno — Critical theory — Novelty — Suspense

541 km séparaient Francfort de Saint-Charles*

À LA MÉMOIRE DE MARC JIMENEZ ET DES ŒUVRES QU'IL AIMAIT REVOIR

Marc Jimenez était Professeur des universités en esthétique et philosophie de l'art à l'UFR arts plastiques et sciences de l'art de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne – appelée « Saint-Charles » par les personnes habituées – au moment où, en 2009, la revue *Proteus* s'est créée, dans un café de la rue Saint-Charles, juste en face de l'ancienne entrée du campus parisien. C'est ainsi que la plupart des personnes autour de cette petite table de café ont eu la chance d'avoir suivi les enseignements de Marc Jimenez durant leur formation en esthétique. C'est également ainsi que, en sus de sa qualité de membre du comité scientifique de la revue avant même la parution de son numéro inaugural, Marc Jimenez a influencé les numéros déjà parus autant que sa pensée influencera, je l'espère, les prochains dossiers. Rien que la volonté d'encourager « un examen critique des relations qu'entretient la théorie avec l'art [par] une volonté de renouveler l'approche critique des questions esthétiques¹ » souligne l'importance qu'a eue la théorie critique pour la fondation de la revue et, plus généralement, pour celles et ceux ayant étudié l'esthétique à Saint-Charles. Grâce aux cours donnés par le traducteur de la *Théorie esthétique* de Theodor W. Adorno, les 541 km qui séparent l'Institut de recherches sociales de Francfort-sur-le-Main – berceau de la théorie critique de l'École de Francfort –, pourtant éloigné de Saint-Charles de 541 km, nous semblaient tout autant à notre portée que la petite table du café d'en face.

Les lignes qui suivent, écrites à la mémoire de Marc Jimenez, décédé en juillet 2023, n'ont pas pour objectif de revenir sur son importante carrière d'esthéticien et de germaniste ni sur l'influence qu'il a eue, notamment en France, en facilitant l'accès aux thèses de l'École de Francfort : l'ouvrage collectif *Marc Jimenez, une esthétique critique et audacieuse* codirigé par Jean-Marc Lachaud et Dominique Berthet répond pleinement à de telles attentes ; il offre de surcroît la possibilité de lire des textes inédits, sinon peu accessibles, de Marc Jimenez et revient sur la contemporanéité de ses réflexions sur l'art contemporain, toujours par le prisme d'un regard *critique* sur et depuis la société². Se voulant complémentaire des hommages qui ont déjà été publiés, ce présent texte saisit l'occasion de revenir sur une question qui tourmentait Marc Jimenez bien qu'il n'ait pas écrit dessus, mais qu'il a formulée plusieurs fois pendant ses cours ; en substance, de mémoire, il l'énonçait ainsi :

Qu'est-ce qui fait qu'il y a des œuvres qu'on aime revoir ou réentendre encore et encore alors que d'autres, qu'on apprécie pourtant tout autant que les premières, ne nous donnent pas particulièrement envie de renouveler leur expérience ?

J'étais en maîtrise d'esthétique, en 2004, la première fois que j'ai entendu cette question (je ne pense pas l'avoir entendue en licence), assis avec mes quelques camarades – quatre ou cinq tout au plus – autour de la table du bureau du LESA (le laboratoire d'esthétique théorique et appliquée³).

* Contrairement aux autres articles publiés par la revue *Proteus*, ce texte, constituant avant tout un hommage à Marc Jimenez, n'a pas été évalué en double aveugle par des pairs. Écrit à la première personne par le directeur de publication de la revue, il n'était pas possible de l'anonymiser. Il a en revanche été relu par plusieurs personnes de l'équipe, qu'elles soient remerciées (ndlr).

1. Extrait de la présentation de la revue *Proteus* sur la page d'accueil de son site, <<http://www.revue-proteus.com/index.html>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Jean-Marc LACHAUD et Dominique BERTHET, *Marc Jimenez, une esthétique critique et audacieuse*, Paris, L'Harmattan, 2024.

3. Je me souviens que Marc Jimenez s'amusait du fait que la démocratisation d'internet et des moteurs de recherche associe le nom de ce centre de recherches à la chirurgie esthétique, lui valant la réception de nombreux mails indésirables peut-être malgré eux. Par ailleurs, je me dois de préciser que, en 2004, Saint-Charles avait déjà déménagé à Fontenay-aux-Roses, au sein du château Sainte-Barbe ; le retour s'est fait à l'été 2005.

L'effectif réduit de ce cours facilitait la discussion et les échanges ; nous avions d'excellentes conditions pour affirmer notre « devenir-chercheuse », comprenant alors que certaines questions, apparemment anodines, pouvaient réellement « poser problème ». J'aurais aimé me souvenir d'autres questions qu'il aurait pu aborder en cours afin de constituer, aidé de mes camarades, un dossier visant à prolonger sa pensée, mais celle-là est la seule qu'il me reste en mémoire – avec une distinction singulière d'ailleurs. « Qu'est-ce qui fait qu'il y a des *questions* qu'on aime se reposer encore et encore ? » pourrait-on d'ailleurs décliner. C'est peut-être parce que j'ai tenté de répondre à la question formulée par Marc Jimenez lors de mes premiers écrits que je m'en souviens si nettement et que j'y repense sans cesse. Je crois toutefois, à l'inverse, que c'est parce qu'elle m'a marqué que je l'aborde régulièrement, presque malgré moi.

En plus de la dimension mémorielle de ce texte, qui compte autant pour moi que pour l'histoire de la revue qui accueille cet hommage, j'espère à présent donner à ces lignes une dimension théorique en esquissant quelques réflexions. L'idée n'est pas de tenter de répondre à cette question, mais d'en saisir les enjeux et de voir en quoi cette question apparemment éloignée des préoccupations habituelles de Marc Jimenez – et de celles de la théorie critique – porte en fait en elle une critique des industries culturelles.

Suspense, divertissement et nouveautés

Je n'arrive pas à me souvenir d'une œuvre que j'ai appréciée et que je n'ai pas envie de revoir. Ou alors, sans m'en rendre compte, j'ai davantage envie de la montrer à des proches que de la revoir – et la revoir n'est alors que la conséquence accidentelle de l'envie de la montrer. En d'autres termes, s'il est vrai que la question dont il est question ici me travaille, je ne suis pas certain d'en saisir pleinement les présupposés. Est-il si simple que cela de penser à des œuvres que l'on a beaucoup appréciées, mais qu'on ne souhaite pas particulièrement revoir ? Puisque convoquer des exemples concrets comme point de départ d'un raisonnement n'est, dans ce cas, pas possible, je me tourne vers l'histoire des idées. Parmi les diffé-

rents textes d'esthétique qui ont effleuré la question de Marc Jimenez, le plus connu est sans doute le passage de la *Critique de la faculté de juger* d'Emmanuel Kant qui réfute la description qu'Edmund Burke donne du sublime. Selon E. Kant, expliquer la satisfaction prise au sublime par le *delight*, autrement dit l'abaissement d'une douleur, n'est pas satisfaisant parce que cette explication devrait s'accompagner de la résolution de ne pas répéter l'expérience. Or, constate E. Kant, on souhaite renouveler les expériences qui permettent d'éprouver le sublime. Il propose alors une autre explication qui prête au sublime un plaisir bien positif et non plus uniquement un soulagement¹.

En partant de ce bref commentaire d'E. Kant sur la répétition d'expériences, pourquoi ne pas émettre l'hypothèse que les œuvres qu'on aime revoir procurent un plaisir positif et que les autres ne font finalement que produire une certaine forme de satisfaction par soulagement ? L'hypothèse n'est pas absurde et permet de poser un premier jalon. À l'instar de la beauté que Marc Jimenez aime à qualifier de modulable², pourquoi ne pas mettre l'accent sur le fait que l'appréciation des œuvres peut, tout autant, être modulable ? Il y aurait alors des œuvres dont la satisfaction dépend du fait qu'elles répondent à un besoin. Partant, une piste de réponse à la question serait de constater que, dans le cas où telle œuvre soulage d'une rupture et telle autre d'un deuil, l'envie de les revoir ne se fait pas particulièrement sentir, en dehors de souffrances liées à une rupture ou un deuil.

1. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 28. E. Kant ne mentionne pas explicitement E. Burke, mais son propos répond précisément à sa thèse du *delight*.

2. Lors d'un entretien pour un dossier consacré à la beauté, Marc Jimenez a amené ainsi la notion de beauté modulable : « Je trouve particulièrement révélateur de notre époque que la 11^e biennale de Lyon s'intitulait "Une terrible beauté est née". Cet oxymore est très éloquent. Il signifie que l'idée de beauté est qualifiable. Elle comporte des degrés, des nuances, elle est modulable et non pas absolue. On peut la dire fantastique, violente, intense, redoutable, prodigieuse, etc. Pourquoi pas ? », Marc Jimenez cité dans : Jean-Claude POIZAT « Entretien avec Marc Jimenez », *Le Philosophaire*, n° 38, 2012, p. 13-41, citation p. 26.

Au-delà de ce genre d'exemples circonscrits à des cas très singuliers – « singuliers » dans le sens d'« idiosyncratiques » –, il y a sans doute d'autres œuvres qui soulagent dans le sens burkien. Si l'on suit d'encore plus près la structure qu'E. Kant analyse, des œuvres qui soulagent pourraient soulager d'un déplaisir qu'elles ont elles-mêmes construit. C'est notamment le cas des œuvres qui reposent sur des processus de suspense.

En effet, les œuvres qui impliquent des processus de surprise sont à considérer de près. Elles se situent à la lisière du champ de la question de Marc Jimenez. Elles se situent à sa lisière parce qu'on croit comprendre assez bien ce qui fait que ce n'est pas la même chose de lire un livre à suspense puis de le relire une nouvelle fois. Toutefois, la question engage nécessairement à réfléchir sur les critères pour établir une différence entre un effet de surprise présent presque par hasard et des processus de suspense qui structurent profondément la relation à l'œuvre. On pressent en effet une différence entre, d'une part, voir et revoir une peinture du Caravage ou lire et relire *Fin de partie* de Beckett et, d'autre part, lire et relire un livre à suspense ou voir et revoir un film d'épouvante ; même une œuvre comme *Shoot* de Chris Burden d'ailleurs¹. Le suspense et la surprise structurent fondamentalement le second volet d'exemples. Cette distinction pose déjà quelques problèmes : même si la performance de Chris Burden partage des caractéristiques avec les livres à suspense, il ne me semble pas pertinent de rapprocher plus généralement *Shoot* de ces œuvres. Il y a plusieurs raisons à cela, la première est que personne n'a réellement été en position spectatorielle devant *Shoot* : il y a eu des témoins, certes, mais ce n'est qu'*a posteriori*, lorsque l'œuvre appartenait déjà au passé, que des personnes ont pu se dire avoir été face à une œuvre. L'œuvre n'est en effet pas identifiable

comme telle au moment où on en fait l'expérience². Une seconde raison, qui dérive peu ou prou de la première, est que *Shoot* n'a jamais été présentée comme une œuvre jouant sur la surprise : autrement dit, la surprise n'a pas été un levier mobilisé pour que des personnes viennent la voir ; pour le dire en d'autres termes, *Shoot* n'a pas fait de la surprise, ni d'autre chose d'ailleurs, un argument de *vente*. C'est précisément en ce sens qu'elle se distingue des films à succès. La même chose pourrait à ce sujet être dite de *Julie ou la nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau à l'époque où le recueil a été lu par des personnes ignorant encore que les lettres n'étaient pas authentiques, mais écrites par le philosophe genevois : ces personnes, comme celles devant *Shoot*, ne savaient pas *quelle* œuvre elles étaient en train de lire. Ainsi, les œuvres comme celles de C. Burden et J.-J. Rousseau, tout comme les œuvres relevant des arts furtifs en général, échappent quelque part à l'extension de la question de Marc Jimenez.

Les œuvres à suspense, quant à elles, les autres donc, ne constituent pas non plus clairement un cas paradigmatique d'œuvres dont on ne souhaite pas renouveler l'expérience ; du moins pas de manière satisfaisante sinon la question serait trop facile : on n'a pas envie de les revoir parce qu'elles reposent sur un principe de surprise et on sait très bien, surtout si l'on se souvient de l'œuvre, que l'effet de surprise ne sera pas opérant une nouvelle fois. Tout se passe exactement comme si leur réception suivait la structure du *delight* d'E. Burke, pointé du doigt par E. Kant. Qui plus est, à présent qu'a été faite la distinction entre la surprise de *Shoot* et celle du film d'épouvante, il faudrait dire que ces œuvres à suspense reposent *d'une manière particulière* sur un principe de surprise : elles en font un argument de *vente*. Dans une approche de théorie critique, dire cela revient à jeter un discrédit sur ces œuvres. Est-ce à dire que, une fois que l'effet de surprise a opéré une

1. En 1971, au F Space associé à l'université Irvine de Californie, l'étudiant en art C. Burden avait demandé à un ami de lui tirer une balle dans le bras gauche à bout portant (moins de 5 m) à l'aide d'une arme à feu, et ce sans que personne du public ne soit au courant de ce qui allait réellement se produire. Pour plus de précision sur cette action, voir Isabelle Hersant, « *Le tir* de Chris Burden, regard d'Orphée et meurtre de Caïn », *etc*, n° 71, 2005, p. 38-41.

2. J'irais d'ailleurs jusqu'à dire, peut-être paradoxalement, que la performance ne fonctionnait pas comme œuvre pour des personnes l'ayant identifiée comme telle et partant du principe que tout le monde dans la salle avait identifié l'avènement du coup de feu comme étant une performance artistique.

fois, l'œuvre est épuisée et consommée¹ au point de ne plus jamais pouvoir donner lieu à une nouvelle expérience d'ordre artistique ? Répondre par l'affirmative reviendrait à faire de la question de Marc Jimenez un critère de distinction entre arts et industries culturelles, révélant ce qu'il y a de divertissant dans ces dernières œuvres. Puisqu'il est impossible de renouveler l'expérience de ces productions, il devient nécessaire de produire et reproduire encore et encore d'autres œuvres surprenantes et à suspense, inlassablement, justifiant alors facilement l'incessant travail des machineries culturelles néolibérales. Il faut de nouveaux supports à suspense *parce que* les précédents sont épuisés. Il y a quelque chose de rassurant à générer ainsi des produits culturels, mais cette apparente sécurité vient du fait que la nouveauté de ces productions repose sur une fausse nouveauté : l'expérience esthétique est la même, seul son support artistique change. Ces considérations résonnent étonnamment bien avec celles que T.W. Adorno a tenues sur le nouveau, rappelant que ce qui fonde la valeur artistique de la nouveauté se superpose en fait au capitalisme² : l'instauration du goût pour la nouveauté – ici à travers un goût pour la surprise – fait de la nouveauté non seulement une valeur capitaliste, mais aussi une valeur artistiquement et esthétiquement caduque.

Ces productions culturelles plaisent facilement parce qu'elles répondent au « souhait de disponibilité³ » théorisé par un des représentants contemporains de l'École de Francfort, Hartmut Rosa.

1. Écrivant ce terme dans ce contexte de l'École de Francfort et donc de l'Allemagne du xx^e siècle, je ne peux m'empêcher de penser que cet usage vient de la distinction que fait Hannah Arendt entre le bien culturel et le bien de consommation. Au sujet de l'œuvre d'art, elle écrit : « Non seulement elles ne sont pas consommées, ni usées comme des objets d'usages : mais elles sont délibérément écartées des procès de consommation et d'utilisation » Voir : Hannah ARENDT, *La crise de la culture*, Paris, Folio, 1989, p. 268.

2. « Cependant, depuis le milieu du xix^e siècle, depuis le capitalisme avancé, la nouveauté occupe une place primordiale, en correspondance, il est vrai, avec la question de savoir si quelque chose de nouveau a, d'une façon générale, déjà existé », Theodor W. ADORNO, *Théories esthétiques*, Marc Jimenez (trad.), Paris, Klincksieck, 1995, p. 40.

3. Hartmut ROSA, *Rendre le monde indisponible*, O. Mannoni (trad.), Paris, La Découverte, 2023, p. 97.

Même si elle ne cherche pas à rendre compte des relations esthétiques culturelles et artistiques, la notion de disponibilité offre en effet un cadre conceptuel pertinent : proposant son propre déplaisir suivi de son propre soulagement, les productions culturelles à suspense n'ont pas besoin de contextualisation autre que celle qu'elles construisent elles-mêmes. À l'opposé, si l'on suit la réflexion de H. Rosa, les œuvres que l'on souhaite revoir n'ont sans doute pas été directement disponibles. Il a fallu entrer en « résonance⁴ » avec elle.

Responsabilité spectatorielle et société de l'expérience

Au moment où j'ai compris que les productions culturelles qui reposent sur le suspense couraient le risque de s'épuiser une fois vues, la question de Marc Jimenez a pris pour moi une autre dimension : ne serait-ce que considérer la possibilité, non plus d'œuvres qu'on ne souhaite pas revoir, mais au contraire d'œuvres dont l'expérience ne laisserait jamais, d'œuvres qu'on n'épuiserait jamais, attire l'attention sur la responsabilité spectatorielle : il n'y aurait plus besoin de produire toujours plus, plus besoin nécessairement de découvertes, etc. Ne serait-il pas pertinent de plus fréquemment revoir des expositions, relire des livres, revoir des films ? Pourquoi réécoute-t-on plus souvent des morceaux de musique qu'on ne revoit des courts-métrages ? C'est peut-être parce qu'il était musicien et musicologue que Marc Jimenez en est venu à se poser cette question. N'étant ni l'un ni l'autre, je fais ici le chemin inverse et constate le cas à part de la musique. Je me dis aussi qu'il serait pertinent d'intégrer ce genre de réflexions dans les enseignements universitaires : au lieu de multiplier les exemples d'œuvres d'art ultra-contemporaines en reprochant aux étudiantes et étudiants de n'en connaître aucun, peut-être faudrait-il se restreindre, quitte à moins jouer sur le désir de nouveauté étudiantin – la nouveauté de l'œuvre est-elle le seul argument de vente des cours d'esthé-

4. *Ibid.*

tique qui parlent d'art ? Ce genre de cours permettrait de développer le désir d'approfondissement, de tentative d'épuisement, afin de montrer par l'expérience, par l'épreuve, ce qu'est l'énigme pour T. W. Adorno¹.

Autant les considérations du précédent paragraphe me semblent intéressantes, autant j'entrevois déjà quelques possibles faiblesses. Premièrement, je n'aimerais par exemple pas qu'on en déduise qu'on n'a plus besoin d'artistes, plus besoin de nouvelles œuvres. Ce sont surtout des productions des industries culturelles dont on pourrait plus facilement se passer. Et encore, maintenir leur activité est sans doute important pour faciliter, à rebours et contre elles, l'avènement d'artistes et d'œuvres non consommables. Deuxièmement, je n'aimerais pas qu'on lise ces lignes comme un moratoire pour une espèce d'ascétisme spectral : il n'est pas question de nier ou combattre le plaisir pris aux expériences impliquant du suspense et de la surprise. Au lieu de parler d'ascétisme spectral, je préférerais qu'on pense plutôt à une « frugalité² » spectatorielle – l'expression laissant ouvert le fait qu'il s'agit non pas de privation, mais davantage d'une réévaluation des comportements. Il ne s'agit en effet pas de ne plus découvrir de nouvelles œuvres (ou productions culturelles), mais de ne plus considérer comme une perte de temps absurde d'en revoir certaines déjà vues. Autrement dit, la question de Marc Jimenez permet de lever une préconception encore tapie : on a cru qu'apprendre à voir des œuvres suffisait à savoir les revoir, comme si « revoir » impliquait les mêmes dynamiques attentionnelles que « voir ». On n'a pas compris qu'il fallait peut-être aussi apprendre à revoir. De là, troisièmement (toujours pour me démarquer d'une éventuelle suspicion d'ascétisme spectral d'ailleurs), s'il est vrai que le constat que je dresse

ici repose sur une critique arendtienne des biens de consommation, qui seraient semblables à des consommables consommables contrairement aux biens culturels, je ne suis pas certain que la distinction entre la consommation et la culture réside uniquement à l'échelle du « bien » : s'il y a des biens de consommation et des biens culturels, il doit probablement y avoir aussi des comportements de consommation et des comportements culturels. Autrement dit, je crois qu'on peut trouver un intérêt à revoir les œuvres, certes, mais aussi les produits des industries culturelles. On gagnerait même à apprendre à revoir les productions à suspense – j'hésite à le dire sans avoir le temps d'y réfléchir davantage, mais il me semble qu'elles sont plus promptes à donner lieu à de nouvelles expériences que ne le sont les œuvres sans suspense qu'on aurait facilement tendance à apprécier les fois suivantes de la même façon que la première fois. Une telle culture de la répétition semble être aujourd'hui un rempart contre la course à la nouveauté et aux expériences nouvelles : refaire pour mieux défaire ; refaire une expérience pour mieux défaire le nœud de ficelles qui m'ont mû comme une marionnette. À la « société de l'expérience³ » d'aujourd'hui il faudrait alors répondre par une distanciation par la répétition, une distanciation non plus uniquement, brechtienne, de l'artiste, mais une distanciation impulsée par des comportements de réception.

On pourrait reprocher, à juste titre, que ces dernières hypothèses occultent les comportements de certains groupes de fans qui peuvent visionner et revisionner sans toutefois revisiter leur première expérience, voire au contraire en essayant tant que possible de retrouver la disposition et l'expérience de la première confrontation à l'œuvre. D'ailleurs, sans se revendiquer fan, ces comportements, sans doute sous des formes amoindries, sont courants : j'étais par exemple très

1. Theodor W. ADORNO, *Théories esthétiques*, op. cit., p. 172-179. À peu de choses près d'ailleurs, la résonance de Hartmut Rosa correspond à une version immédiate et spontanée de l'énigme adornienne.

2. Je n'aurais probablement pas mobilisé le terme de « frugalité » sans avoir eu connaissance de l'usage qu'en a fait Sophie Fetro, lors de son habilitation à diriger des recherches, en intitulant son inédit *Design du peu. Approches poétiques et critiques d'une conception frugale du design*.

3. Parmi les voisins de l'École de Francfort qui jettent un œil critique sur les industries du divertissement se trouve le situationnisme de Guy Debord et sa critique de la société du spectacle. Prolongeant ses réflexions, Steven Miles voit comment émerge aujourd'hui une société de l'expérience, montrant d'ailleurs du même élan comment la notion pragmatiste d'expérience a, elle aussi, été récupérée. Voir : STEVEN MILES, *La société de l'expérience*, Paris, L'Échappée, 2024.

heureux, enfant, de visionner le même film, avec mon frère et ma grand-mère, dès que mes parents n'étaient pas à la maison. Certes, j'appréciais ce film, mais je n'éprouvais toutefois pas l'envie de le regarder avec d'autres personnes ; leur présence aurait altéré ce moment privilégié de nostalgie enfantine¹ sans doute nécessaire pour qu'émerge subjectivement la notion populaire d'« œuvres cultes ». Comme avec les histoires pour enfants, il y a quelque chose de rassurant dans la répétition. Le goût de la répétition permettrait même d'expliquer le paradoxe du suspense – cette situation étrange où l'on éprouve du suspense alors qu'on connaît déjà l'histoire². Raphaël Baroni enracine judicieusement le paradoxe du suspense dans les expériences de répétition caractéristiques de l'enfance : se confronter encore et encore au même récit, « anticiper un élément connu du développement narratif et [...] attendre avec *impatience* son retour³ » expliquent certaines émotions qui se confondent aisément avec le suspense usuel⁴.

1. Répéter ce genre d'expériences une fois adulte (entre ami·es par exemple) confirme plus nettement la dimension mémorielle du revisionnage et sa capacité à activer des souvenirs qui se superposent à des reminiscences.

2. Cf. Robert YANAL, « The Paradox of Suspense », *British Journal of Aesthetics*, n° 36 (2), 1996, p. 146-158.

3. Raphaël BARONI, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 289. En complément de cette impatience relative à l'enfance pour rendre compte du paradoxe du suspense, que R. Baroni nomme *rappel*, l'auteur développe la notion de *suspense par contradiction* qui, succinctement, met en avant le fait que la connaissance du récit n'inhibe pour autant pas les réponses émotionnelles qui adviennent pas empathie (*ibid.*, p. 286). Il me semble que cette hypothèse est d'autant plus pertinente qu'elle s'accorde bien avec le cas, plus intuitif, où l'on aurait les mains moites devant une scène de film vertigineuse (comme certaines de *Fall* par exemple, réalisé par Scott Mann en 2022) alors qu'on revoit le film pour la seconde fois et qu'on sait comment cela se termine. Pour plus d'approfondissement, se reporter au chapitre 10 de l'ouvrage précédemment cité de R. Baroni, intitulé « Rappel et "suspense paradoxal" » qui présente une synthèse sur la question des positions de R. Yanal, Kendall Walton, Richard Gerring, William F. Brewer, Juan A. Prieto-Pablos et Jean-Noël Pelen.

4. Je remercie chaleureusement Anaïs Goudmand qui m'a recommandé la lecture de l'ouvrage de R. Baroni et a attiré mon attention sur la spécificité des comportements de fan. Les passages sur ce sujet doivent beaucoup à ses recommandations.

Dans l'ouvrage *La pensée comme expérience* qu'il a codirigé avec Vangelis Athanassopoulos, Marc Jimenez formule une nouvelle forme de paradoxe culturel qui résonne étrangement avec l'hypothèse qu'avance R. Baroni pour résoudre le paradoxe du suspense. Critiquant certaines postures assujetties de répétition, il écrit au sujet des comportements culturels à l'ère d'une société transformée par le capitalisme :

Et Adorno aussi qui s'obstinera à voir dans l'art moderne le meilleur obstacle, malgré tout, à la barbarie. Illusion bien sûr. La question de l'ambiguïté de l'art comme « autonomie et fait social », véritable leitmotiv de sa Théorie esthétique, n'a plus guère de sens aujourd'hui. À l'heure du tourisme culturel dans lequel on persiste à voir une démocratisation de la culture, l'autonomie s'est muée en hétéronomie institutionnelle, économique et politique. Le fameux « fait social » auquel s'accroche Adorno renvoie surtout à ces longues files d'attente devant les expositions. On dirait qu'elles obéissent à une sorte de réflexe pavlovien. Elles s'agglutinent à l'entrée des lieux culturels aux moindres stimuli multi-médiatiques. Autant de spectateurs, d'amateurs, de touristes qu'on aimerait pouvoir interroger sur la vraie raison de leur attente : quelle est vraiment leur réelle motivation artistique et culturelle pour accepter de faire le pied de grue ainsi pendant des heures ? Le capitalisme est parvenu à créer un art à son image, un art de divertissement et d'argent, affranchi des injonctions et des illusions modernistes, un art sans modèles, sans vraies valeurs, sans véritables idéaux, dépourvu d'authenticité perspective humaniste, finalement très consensuel. Il se fait un art « conforme », un témoin désabusé des vicissitudes du monde, souvent ludique, très souvent luxueux, très rentable économiquement, de plus en plus rentable même. Qu'il soit dérangeant un peu, beaucoup, passionnément, à la folie, peu importe. Tout est bon à prendre y compris dans l'excès et parfois surtout dans l'extrême sous l'estampille du marché international. À l'instar des sciences humaines et sociales, actuellement délaissées, politiquement et littéralement « neutralisées », l'art entre désormais, lui aussi, dans la catégorie des disciplines et des pratiques « impensables » ou « impossibles »⁵.

5. Marc JIMENEZ, « Théorie critique, esthétique et déconstruction », dans Marc Jimenez et Vangelis Athanassopoulos (dir.), *La pensée comme expérience. Esthétique et déconstruction*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016, p. 23-28.

Contrairement à la musique et aux récits, les arts plastiques contemporains sont rarement rassurants, du moins leur forme rassurante n'est pas aussi visibles que pour la musique et les récits. Peut-être en réponse à cela, les industries culturelles ont trouvé une parade en créant des contextes d'exposition qui parviennent à recréer quelque chose de rassurant : toutes les expositions se ressemblent ; sur cela, les modalités se répètent.

Reste encore à savoir si on attend des œuvres d'art d'être rassurantes.

Tenter d'écrire sur *la* question en guise d'hommage m'a non seulement permis de repenser à Marc Jimenez et aux nombreuses années qui se sont écoulées depuis que je l'ai rencontré, mais cette forme m'a aussi donné l'opportunité de prendre un peu de temps pour réfléchir, pour faire de l'esthétique, pour m'abstraire des conditions néolibérales qui marquent de plus en plus la profession qu'il exerçait. Merci pour ce dernier – *latest but not last* – moment de résistance critique.

Bruno TRENTINI

Conclusion

Après avoir écrit ces pages et relu son texte cité ci-dessus, *la* question de Marc Jimenez résonne autrement en moi : et s'il n'avait jamais explicitement écrit sur cette question, non pas parce qu'il ne voyait pas de pistes satisfaisantes, mais parce qu'il savait délibérément qu'il formulait là une fausse question ? Et si cette question était le moyen qu'il avait trouvé pour qu'on revoie des œuvres, pour qu'on se rende compte que toutes les productions gagnent à être revues, pour qu'on érige alors soi-même des remparts suffisamment solides pour qu'on ne soit pas victime de la société de l'expérience ? À la fois toutes ces années passées à l'entendre dans ma tête poser *la* question seraient à reconsidérer, à la fois une telle relecture de *la* question serait tout à fait cohérente avec l'esthétique que Marc Jimenez menait : les questions qu'il posait et se posait étaient toujours fortement articulées à des réalités socio-culturelles. En même temps, je m'égare peut-être... Comment pourrais-je savoir s'il avait ou non en tête des exemples d'œuvres qu'il aimait et qu'il n'avait aucunement envie de revoir ? Étudiant, je n'ai jamais osé le lui demander ; j'ai ensuite eu envie d'attendre d'être prêt pour en parler et d'avoir le temps d'échanger posément avec lui sur *cette* question que je me suis posée près de 541 fois, et s'il est vrai que nous nous sommes encore écrit en juin 2023, quelques semaines avant son décès, pour parler d'autres choses, il est à présent malheureusement trop tard pour qu'il nous apprenne ce que *cette* question lui évoquait réellement.