

1 Séance du 1^{er} mars 2000

Qu'est-ce que le siècle lui-même, de l'intérieur de son art, a déclaré sur l'art, à propos de l'art comme singularité du siècle, conscience artistique du siècle dans son activité artistique effective. Ce n'est pas une histoire objective de l'art, même de façon symbolique, nous procéderons par échantillons ; proximité ponctuelle : y a t'il eu un sujet artistique au XX^e siècle ?

Cela va fonctionner comme un plan d'épreuves. En particulier, nous allons soumettre à l'épreuve de l'art notre orientation sur la passion du réel. Donc, dans l'ordre de l'art, dans la manière dont il se représente, y a t'il quelque chose qui questionne ce qu'on pourrait appeler le réel de l'art. Y a t'il une critique du semblant artistique dans ce siècle ?

Quelque chose comme le prix à payer, quelque chose comme l'irréductible du réel. Critique de la représentation, de la mimésis, critique du « naturel » de tout ce qui est approprié à l'art enfin qu'il y a des configurations plus naturelles que d'autres.

On peut identifier cette orientation manifestement décidée à sacrifier l'art plutôt qu'à laisser tomber le réel. S'il faut sacrifier tout ce qui a été représenté comme de l'art, pour tenir comme à un point de réel, cela vaut la peine. Il y a une iconoclastie artistique, sacrifier l'image pour que le réel advienne.

Frappant que le siècle s'achève dans la parousie, l'omniprésence de l'image alors que dans une de ses orientations, il a été iconoclaste, rature, soustraction de l'image. C'est comme si nous assistions maintenant à la vengeance de l'image. Le siècle, dans son arête majeure, en quoi consistait ce qu'il y avait là à détruire.

Comment s'est présenté le siècle comme lieu d'un conflit entre destruction et soustraction, qui assume la violence destructive, en ce sens il y a bien eu un motif de la destruction qui a hanté le siècle, corrélé au réel. Et, autre orientation qui travaille plutôt la différence infime, la plus petite différence, l'avènement créateur de ce qui est obtenu par soustraction.

C'est peut-être le conflit le plus important. Ce moment où il s'agit de délimiter le moment de la soustraction. On peut obtenir la différence radicale par la soustraction, avec la destruction pas nécessairement. Il y a un propos de raréfaction dans le siècle. Raréfier les dispositions artistiques, obtenir des effets décisifs par cette volonté soustractive.

Il y a des cas où ça donne le nom à la tendance : l'art minimaliste, effet artistique dans une économie absolue. C'est l'exemple peut-être le plus naïf de la soustraction (cf. WEBER). Rapport entre cela et la destruction des configurations artistiques anciennes est fondamentale. Identifier dans l'art du siècle :

- les formes qui révèlent la passion du réel, y compris dans la figure sacrificielle ;
- expérimenter à propos de l'art cette liaison, corrélation entre soustraction et destruction.

1.1 Quatre notions en guise de vestibule

1. Notion d'avant-garde, entreprise récurrente des catégories du siècle. Ça signifie quoi? Pourquoi cette revendication explicite d'un art d'avant-garde? Pourquoi ce mot est-il commun à l'art et à la politique? Qu'est-ce qui finalement existe sous le nom d'avant-gardisme? Qu'est ce qui est gardé, qu'est ce qui est avant, comment cela a vécu, comment cela est-il mort? Avant-garde est aujourd'hui un mot obsolète ;
2. Connexion entre art et politique, reconnaissance de l'idée d'une portée politique de l'art voire même une action politique de l'art lui-même. Pas seulement la figure d'accompagnement des politiques, c'est une première acception, voire au service direct des politiques. Pas non plus les tentatives de directions étatiques, politiques sur l'art. L'art stalinien est important, nous en parlerons mais n'est pas ce qui m'intéresse le plus.
C'est l'idée qu'il y a une portée politique de l'art par lui-même, par exemple de l'invention ou de la rupture formelle comme telle. Destination de l'art qui n'est pas à penser à autre chose que lui-même. C'est la thèse selon laquelle il y a une portée immédiatement politique de l'art. voire même la thèse qu'il y a plus de politique là que dans la politique. Cela interrogera la proposition de l'art comme dynamique collective ;
3. Interrogation sur la notion même d'œuvre. Ce courant qui ne recouvre pas la totalité du champ. L'essence de l'activité artistique ne résulte pas dans la production d'œuvre. C'est ce que BLANCHOT et Jean-Luc NANCY appellerait le désœuvrement de la figure de l'art. . . La défection de la figure de l'œuvre, la critique du tableau.
L'art dans son acte n'a pas à se déposer dans son œuvre, l'essence de l'art est son acte, pas son produit. Une des variantes

de cela, en réalité l'art doit se supprimer car il doit se réaliser comme la vie. Il doit se réaliser comme figure de la vie ou de l'existence. C'est une idée post-nietzschéenne qui est l'idée d'une fusion de l'art et de la vie, qui n'a pas à se figurer dans une œuvre séparée.

L'essence de l'art n'est pas la fusion mais la séparation. Proposition vitale et pas séparation, la question en jeu : le rapport dans l'art entre l'œuvre et l'acte, comme une thèse manifeste. Même ceux qui soutiennent qu'il y a l'œuvre, il faut que l'œuvre soutienne la visibilité de l'acte ou même que l'acte *est* la visibilité de l'œuvre. . . Il y a divers degrés d'attestation de l'acte par l'œuvre ou de dissolution de l'œuvre par l'acte. . .

Parenthèse de la capacité créatrice de l'humanité, est-ce que c'est l'acte qui compte ou est-ce que c'est l'œuvre. . . C'est une question qui a été rendue explicite dans ce siècle. Par exemple dans la création politique, débat : est-ce que ce qui compte c'est le résultat ou, au fond, l'acte lui-même. D'une révolution, ce qui compte, est-ce le produit ou la combustion révolutionnaire. La révolution se suffit à elle-même (cf; Gilles DELEUZE).

La production d'une œuvre, c'est avant tout l'acte de cette œuvre. . . Ce qui a été créé. La création doit être mesurée par la création elle-même dans l'immanence de l'acte. C'est une thèse, l'autre est que c'est l'œuvre qui qualifie l'œuvre, c'est un débat central de notre siècle. Ça a donné des doctrines radicales anti-œuvres. C'est la problématique de la production, qu'est-ce que produire le nouveau, est-ce discernable autant que par le produit. Avec cette idée qu'une production est gratuite, pas mesurée par le produit. Aujourd'hui, nous sommes dans le règne de la circulation du produit. La rébellion se suffit à elle-même (cf. le texte d'André BRETON) c'est-à-dire que le résultat est indifférent.

Le siècle a été anti-hegelien, massivement HEGEL est la conviction que la vérité d'une chose, est dans le résultat. Ne peut-être en immanence, elle est dans le mouvement où la chose sort d'elle-même, logique du résultat au sens où le résultat fait vérité de l'acte. Tendances les plus tendues, tendance du siècle anti-hegelien qui tend à dire que le résultat est indifférent, la rupture est en elle-même ;

4. Notion de l'état d'exception, c'est-à-dire l'art destiné en fin de compte à produire un état d'exception, ou l'art comme production de l'excès, ce qui s'opposerait à la vision de l'art comme harmonie ou même comme intégration, de l'éloge, de la com-

mémoration, du contentement. C'est l'idée que l'art n'est pas destiné à cela, c'est produire de l'excès. dont la réception et l'attestation de l'inhumanité de l'humain, son excès. La destination de l'art est de mettre l'humanité en exception à elle-même. Grande prétention de l'art de ce siècle. Bien loin de la déclaration de CORNEILLE pour qui l'essentiel est de plaire. L'art est-il – ou non – capable de mettre l'humanité en exception à elle-même. En ce sens c'est un art anti-humaniste.

Antihumaniste en philosophie (cf. ALTHUSSER et Michel FOUCAULT), c'est la dimension anti-humaniste de toute théorie. Aujourd'hui la thèse est que l'art a été antihumaniste parce que ce qui en règle le propos c'est le produit de l'excès sur l'humain, c'est un art de la sur-humaineté (NIETZSCHE). Nous essaierons de transformer cela en concept. C'est un art sombre, dans lequel la joie même est sombre, BRETON a raison, Osiris est un dieu noir, la tension vers l'excès est sombre, même chez Dionysos. Un emblème du XX^e siècle, le soleil noir, c'est pris presque en un autre sens : point où l'éclat nouveau est crié dans un excès, une exigence qui fait qu'on peut aussi dire que le soleil est noir. N'est pas le soleil de la tranquillité, des vacances, c'est un soleil du Phoenix, où l'on voit la cendre dont il vient. Renaît des cendres du soleil dit BRETON. C'est déjà très frappant chez NIETZSCHE, c'est une annonce répétée de la jouissance dionysiaque. Coloris sombre excessif, la tension est trop grande, nous avons une joie qui est la joie de l'excès sous un soleil noir.

C'était le système général des entrées que nous allons utiliser.

Premièrement : Aujourd'hui, quelque petites chose sur le premier point, la fonction de l'avant-garde dans le siècle. Que signifie cette notion ? Avant-garde veut dire, inclus, rupture formelle, activité artistique qui assume qu'elle n'est pas dans la continuité des dispositifs antérieurs. Avant-garde porteuse d'une puissance de provocation au regard d'un discours formel. Avant-garde qui se détache du consensus formel.

Le noyau de cette rupture est un peu toujours le même, elle porte sur le motif de la représentation. Assignation de la forme à la représentation. C'est le motif anti-réaliste pris comme une instance de la forme. On va pourchasser tout ce qui s'origine de la ressemblance. C'est la première polémique, autre polémique : sur l'idée qu'il y a des formes naturelles, plus plaisantes, plus appropriées; ajustement à une naturalité perceptive.

Idée qu'il y a des formes artistiques plus appropriées au dispositif sensoriel. Agencement picturaux ou sonores plus appropriés, des dispositifs qui plaisent, d'autres qui déplaisent de façon naturelle. KANT : ça plaît sans concept; veut dire qu'il s'agit du corps.

Avant-garde veut dire rupture avec cela, affirmation que tout agencement sensible est possible si on en invente la règle. Et, il n'y a pas de norme naturelle là-dessus. Rupture qui va affecter les grands dispositifs formels, pas seulement les modes d'expression : tonalité en musique, c'est le rapport à l'intelligibilité syntaxique. Cela ouvre à une rupture des grands appareillages formels. ;

Deuxièmement : Avant-garde indique une rupture sociale ou collective, elle déclare ne pas se soumettre aux règles constituées, elle se met en exception de la signification de l'art. Rupture avec le consensus sur ce qui est l'art. Il y a toujours plus ou moins une norme ambiante, une avant-garde va se mettre en exception de la circulation normale de la production esthétique. Donc, ça signifie un groupe, une avant-garde au XX^e siècle. Ce n'est pas une école, c'est vraiment un groupe qui propose une activité de rupture collectivement assumée.

C'est la figure remarquable du groupe agissant, organe de manifestation en faveur de cette rupture, d'où le lien avec la politique, c'est une activité collective, de l'initiative de rupture, pas de l'œuvre... Va intervenir contre les manifestations consensuelles, agressivité des avant-gardes. Élément de provocation constitutive, l'art devient là un motif d'intervention, de militantisme artistique.

Aux yeux de l'avant-garde, l'art est beaucoup plus que l'art, les enjeux de l'art sont beaucoup plus qu'artistiques, cela touche à l'existence collective. ;

Troisièmement : La troisième nuance dans cette idée d'avant-garde, des avant-gardes, permet que la modernité ait une valeur intrinsèque, la nouveauté est une valeur en soi, c'est-à-dire que l'ancien est haïssable, que toute répétition est haïssable, il faut être au présent, dans l'invention du présent.

Dans l'avant-garde, l'art n'est pas une production d'éternité dont le futur sera le tribunal. Qu'est-ce que c'est que le présent ? L'art est au présent, il n'y a pas à attendre ou encore, il n'y a pas de postérité, il y a une bataille artistique au présent et il faut l'emporter sinon c'est une défaite, ce n'est pas une attente.

D'où la nécessité de l'intervention qui intervient au présent, d'où le tapage, activité presque aux limites de la puérité. Met en scène l'idée qu'il faut imposer le présent fragile sous la menace, opprimé par le passé. L'intervention du groupe d'avant-garde est une intervention pour le salut par la modernité. Vitalité constamment menacée du présent de l'art ;

Dernier point : sur l'avant-garde, c'est l'importance de la réflexivité, c'est-à-dire de la doctrine, production doctrinale théorique sur cette modernité elle-même. Et il y a un rôle fondamental du manifeste à l'exemple du manifeste du parti communiste de MARX, ça ne s'appelle pas nécessairement manifeste, mais il y a une déclaration.

Qu'est-ce qu'un manifeste ? Dans une large mesure, tout de même, c'est tout de même un programme, ça ne dit pas ce qui est fait mais ce qu'il faut faire, ce qu'on va faire, ce que l'art va devenir, c'est normatif, programmatique. Oui, mais le programmatique n'est pas le présent, pourquoi cette importance du programmatique dans un combat qui se fait au nom du présent. Si la passion majeure est celle du réel, comment se fait-il qu'il y ait inflation du réel, car le programme n'est pas le réel, s'en est le concept, la doctrine.

Quand André BRETON dit : « la beauté sera convulsive ou ne sera pas », on attend la beauté convulsive. On attend de l'artiste qu'il fasse être cette beauté convulsive plutôt que le non-être de la beauté. Où est cette rébellion qui se suffit à elle-même ? Quel est le rapport exact entre passion du réel qui se condense en art sous la forme : vocation absolue du présent. De l'autre cette extraordinaire prolifération de programmes et déclarations d'intentions.

Là des énoncés au futur, le temps du futur. Dans le texte de BRETON « *La rébellion est l'étincelle dans le vent, mais l'étincelle qui cherche la poudrière* ». L'étincelle absolue est la métaphore dans le présent pur mais qui cherche la poudrière, cherche le futur, l'explosion aura t'elle lieu ? Recherche de la poudrière qui va faire exploser le monde et accueillir le monde nouveau.

Le programme est un réseau signifiant, c'est une rhétorique, je ne dis pas cela pour le condamner, qui set à autre chose que ce qu'elle nomme, l'activité artistique réelle dont les manifestations sont l'enveloppe, sont en disjonction avec ce qui se pense réellement. Cela recouvre une question relative au cours du temps, c'est la prononciation au futur de ce qui ne se laisse nommer au présent parce que au présent c'est réellement de

l'ordre de l'acte.

Lorsque vous avez une convocation du réel dans la figure de l'acte, il n'y a pas de rhétorique de cela, ça n'existe que comme défection de toutes les rhétoriques signifiantes. Il n'y a pas de métalangage artistique. L'acte artistique est dans le présent et non recouvert dans le présent par les déclarations. Cette manifestation, ce programme, ne peuvent pas capturer le présent. Ils vont inventer, proposer un futur, est-ce nécessaire? La réponse est *oui*, c'est par ailleurs une nécessité dans les conditions du siècle. Et, cependant, ce qui s'est fait est autre chose que ce qu'ils disent qu'ils allaient faire, à certains égards, c'est la même chose en politique.

En art aussi, les manifestes n'ont pas été porteur de ce qu'ils allaient faire. Là où il n'y a pas de métalangage, vous avez toujours une rhétorique projective. C'est une protection nécessaire. Ça n'est pas quelque chose de parasitaire, ça en crée les moyens pour autant que ça ne nomme pas ce qu'il y a lieu. Rhétorique au futur d'un présent suspendu, enveloppement symbolique nécessaire. Ce n'est pas une bonne critique d'un programme que de constater que rien n'a été réalisé.

Un programme n'est pas un contrat ou une promesse. Le programme fonctionne lui-même au présent, comme un futur qui protège le présent, mais le présent est autre. Cependant, le programme n'a pas non plus aucun rapport, c'est trop dire, il a un rapport d'enveloppement. Le présent comme acte a besoin d'une enveloppe: l'avant-garde a été dans le siècle ce qui a activé des ruptures formelles et produit l'enveloppe de cette activation.

Le groupe se regroupe autour du manifeste et il y a là-dedans des pratiques qui prennent abri. L'avant-garde est un certain rapport du présent au futur. C'est une disposition du rapport du futur et du présent. C'est une enveloppement du présent réel par un futur fictif qui crée en enveloppement d'un présent réel avec la confusion toujours possible que ce serait le métalangage de ce réel, mais cela ne l'est pas, ne le nomme pas.

C'est l'importance du motif de l'expérience c'est-à-dire de la vie, de l'expérimentation. Dans l'art il y a le sérieux d'une expérience, il y a du risque dans l'art, sinon ne serait qu'un savoir faire. En somme, le manifeste, la déclaration, le programme consiste à dire que l'art est une expérience. Dit que c'est une expérience.

C'est quoi cette expérience? Sous des formes extrêmement va-

riées, c'est une expérience des limites, ça expérimente les limites y compris les limites de l'art lui-même. Le programme ça dit cela, ça dit en quel sens on va expérimenter cette limite. Quelle dimension on va proposer d'expérimenter dans l'œuvre d'art.

Le texte de BRETON ne porte pas directement sur l'art mais sur le contenu de la déclaration, déclare à quelles conditions on peut expérimenter la limite.

BRETON va introduire une logique de l'expérience au sens où on vient de le voir. Cette logique, c'est ce qui est passionnant, c'est une logique du changement de signe. L'enjeu est le changement de signe. L'excès même de l'épreuve entraîne un changement de signe.

Noyau de l'expérimentation : ce qui rend disponible l'indisponible, c'est le changement de signe, cela traite du réel comme impossible. On touche à l'impossible comme réel mais dans une valence, là où il y avait butée réelle, l'indisponible, il y a du disponible. Là où il y avait douleur, il y a rébellion.

C'est une thèse romantique déterminée, il y a sublimation de la douleur : « les chants désespérés sont les plus beaux » (Alfred de MUSSET). La thèse de BRETON n'est pas que les chants désespérés sont les plus beaux, il faut une commutation, un changement de signe. Il faut qu'au point même de la douleur s'installe la rébellion, celui qui propose la sublimation, c'est le misérable prêtre. Et cela, c'est l'abjection.

Douleur comme réserve possible d'excès, l'excès même de l'épreuve, qui ne se laisse pas sublimer mais doit changer de règne, il y a une réversion, quelque chose de l'impossible du réel passe de l'impossible à la création, par une alchimie.

La proposition programmatique de BRETON qui touche à l'art sans le nommer c'est l'idée qu'il est absolument possible de produire une commutation subjective qui fait que l'excès négatif, de l'inacceptable, se transforme en excès positif sans sublimation, ça on va l'appeler la rébellion. En ce sens la rébellion a pour fond la douleur. L'art est transformateur de douleur en rébellion pas par sublimation mais par changement de signe.

Qu'est-ce qui va l'attester ? BRETON dira qu'il n'y a pas de résultat, « *indépendamment des chances qu'elle a de modifier ou non l'état de fait* ». Nous terminerons en lisant le texte. La pragmatique porte l'indice du présent. Les choses se jouent dans l'acte instantané.