

1 Séance du 30 mars 2000

Aujourd'hui nous procéderons à une conclusion tout à fait provisoire sur l'art au XX^e siècle. Nous avons quatre motifs :

- l'avant-garde ;
- la connexion art-politique ;
- la défection de la catégorie d'œuvre ;
- l'état d'exception, ou l'art comme figure de l'excès.

Aujourd'hui nous aborderons les trois derniers points.

1.1 Connexion art–politique

Il y a eu des groupes poético–politiques dans ce siècle. C'est l'orientation des collectifs détenteurs d'un principe de rupture politique au point subjectif. Il y a connexion entre la politique et un élément artistique (poétique) proposant une formule d'émancipation de l'art (surréalisme, situationnisme).

Cette connexion retient la politique comme organisée, les collectifs sont liés à une grande fureur scissionniste, ce sont des groupes au sens fort, des altérités antagonistes souvent extrêmement raides. La catégorie d'exclusion, le faire comparaître, le juger et l'exclure, sont des procédures fondamentales des partis.

Ils pratiquent une exclusion artistique, on peut exclure pour des problèmes de divergences artistiques, l'exclusion est une procédure transversale. En particulier elle est une procédure d'identification négative, elle s'identifie par scission, exclusion, séparation, c'est l'idée que l'essence du Un est dans le Deux. Vous n'êtes sûrs de votre propre unité que dans la division.

Les seuls attachés à cette idée sont les psychanalystes, ils sont assez scissionnistes, FREUD a exclu, la psychanalyse a fait groupe selon des méthodes identitaires de l'exclusion, c'est le motif de la déviation, de l'hérésie. Les psychanalystes semblent encore s'y tenir avec une ténacité, ce qui est remarquable, ils sont peut-être plus fidèles au siècle que d'autres . . .

C'est sur ce mot même de politique qu'il faut faire porter l'accent, de quoi politique est le nom ? Politique veut dire quoi ? Il y a une histoire du mot politique qui fait que c'est un mot qui a été réinventé

au XX^e siècle. Quand on assigne à l'art une vocation politique, les mutations formelles sont politiques [...], il est question de savoir ce que veut dire politique.

On voit que politique veut dire rupture, c'est le nom commun pour rupture collectivement reconnaissable. La politique est connexe à toute procédure pourvu qu'elle produise des figures du détachement. Politique, c'est le désir du commencement, que quelque chose advienne. L'art est chargé de commencer, de faire changer le commencement.

Le siècle aura reconnu une suprématie de la politique au sens où politique est le nom générique du commencement, on peut dire alors que toute subjectivation est politique, subjectivation comme novation, commencement. La portée politique de l'art est incompréhensible si on ne donne pas à politique ce sens subjectivé. D'où la possibilité constante d'un asservissement politique de l'art.

Que signifie cette dimension politique de l'art ?

Abordons une autre question sur la politique faite en tant que professionnel. L'art comme politique doit être lié à une détermination donnée. La politique est empiriquement déterminée. C'est le risque propre dans le siècle de la fonction politique de l'art. Politique non générique du commencement, mais il y a des politiques effectives.

Vous avez l'enchevêtrement de deux processus. Un processus interne à l'art au XX^e siècle, conviction qu'il y a quelque chose dans l'art qui touche à la nécessité du commencement, art comme créateur au sens fort : art comme créateur du nouveau.

C'est la critique de toute vision représentative de l'art, l'art c'est créer, c'est déjà nommer une fonction politique au sens générique. Quel est le degré d'autonomie de la procédure artistique par rapport au politique, le problème profond est le rapport entre les deux. Comment ça se croise, comment ça se noue.

Il y a des moments où la liberté absolue revendiquée par l'art va se présenter aussi bien comme revendication absolue. C'est une énigme dialectique. Ce qui couvre cette énigme c'est l'extension du politique, en excès sur toute politique particulière. Après, comment en vient-on à des voisinages, à des politiques particulières peut donner des paradoxes : soumission au commandement, aux règles . . .

Ce sont les trajectoires particulières comme celle d' ARAGON qui part dans l'élément du surréalisme le plus radical puis passe à l'art du parti. La connexion art-politique a créé une figure paradoxale

déjà contenue dans la thématique de l'art d'avant-garde, paradoxe détenu par le mot politique. Il en est venu à rendre indiscernables la création et l'obéissance.

1.2 Défection de la catégorie d'œuvre

Abordons la manière dont le siècle a traité la catégorie d'œuvre par sa défection. C'est la tentation de penser l'art comme désœuvré. L'art n'est pas de l'ordre de l'œuvre mais de l'acte, l'œuvre n'en est qu'un témoignage éventuellement inutile, éventuellement nuisible. L'absence d'œuvre, c'est la même chose que la passion du réel dans l'art.

Quelque chose vient de plus loin, c'est l'histoire de la rupture d'avec le romantisme, ce siècle est la tentative désespérée, encore romantique, de rupture avec le romantisme, c'est l'impératif d'en finir avec le romantisme.

Férocité : ce avec qui il veut en finir, c'est avec lui-même, il faut en venir au réel, c'est la dimension anti-prophétique du XX^e siècle. On va traiter ici et maintenant le réel, mais la subjectivité anti-romantique est très maniée par le romantisme, elle dit bien plus que ce quelle peut faire. Il y a quelque chose d'enrayé. Le siècle veut en finir avec le XIX^e siècle qui lui est intérieur. Le siècle est acharné contre lui-même, c'est son acharnement obstiné. C'est un romantisme farouchement anti-romantique.

Comment définir le romantisme ? C'est l'idée que l'art c'est la descente de l'infini vers le fini, l'artiste c'est celui qui incarne au sens du Christ. L'idée d'infini prend une forme que le grand artiste lègue à l'humanité universelle, l'artiste est le médiateur. C'est pourquoi le romantisme est chevillé à l'idée d'œuvre.

Et, c'est en même temps une sublimité subjective. Artiste comme médiateur sublime entre fini et infini. Incarnation et sublimité.

En finir avec le romantisme, c'est en finir avec cette conception de l'art comme ultime avatar religieux, c'est aussi en finir avec cet art religieux. Cette idée de l'artiste comme prêtre sublime entre l'infini et le fini installe l'art dans la figure du sacré.

Le siècle tente de proposer un art athé, non religieux, un art désaisi du sacré. Un art matérialiste, c'est-à-dire qui donne toute sa part à la matérialité, il faut rendre justice à cette matérialité. C'est le projet commun de désacralisation de l'art pour le mettre au plus proche de son processus réel.

Ce projet tourne autour de la question de la finitude. Question : comment l'art assume une finitude essentielle? C'est un problème angoissant pour l'art. La critique de l'art est interne à lui-même, elle prend la forme de la figure de l'œuvre. C'est la critique de l'œuvre d'art comme forme obligée de l'art.

L'œuvre atteste d'une certaine liaison entre le fini et l'infini, c'est l'attestation de la sublimité subjective de l'artiste. C'est donc l'idée tendant à en finir avec l'œuvre si on veut le soustraire au sacré.

Peut-on faire l'économie de l'infini, que l'art ne soit en aucune façon une idée finie de l'infini, si on pense cela, on est au bord d'un sacrifice de l'art. Certains pensent que l'essence de l'art est son abolition dans la finitude. Pousser le désœuvrement jusqu'à la destitution complète.

L'autre voie qui l'a laissé subsisté comme chose identifiable, au prix d'une thèse particulière sur l'infini, c'est la nouvelle doctrine non romantique du rapport entre l'infini et le fini dans l'art. Cette thèse c'est que l'infini dans l'art c'est le fini dès que considéré dans son acte. Il n'y a pas un infini séparé qui descend dans le fini, il y a une forme finie qui prise dans son acte est elle-même l'infini en acte et non pas infini capturé par la finitude.

C'est une nouvelle pensée de la finitude, dans l'art, l'essence du fini, c'est l'infini. C'est l'acte de la forme qui rend justice de l'œuvre. Si la forme finie est événement formel, elle peut équivaloir à une ouverture infinie.

Ceci peut finir par donner des installations qui ne sont là que le temps de leur exhibition, c'est le happening, le retour de l'importance de l'improvisation : forme prise dans le temps de sa création. Peut donner que l'ordonnement de l'œuvre soit aléatoire.

Le théâtre a toujours été événementiel, dans le temps de sa durée.

L'infini idéal de l'art est déposé dans son acte : l'infini c'est le fini lui-même. Ce point là est très proche d'une conception hegelienne. Le siècle a été hegelien ou dialectique dans la conception de l'art lui-même : l'idée que le fini est infini dans son acte est une matrice hegelienne. Confère la section de la quantité dans la logique en particulier dans l'édition Labarrière (logique de l'être pp. 214-290).

Que soutient HEGEL ici? HEGEL soutient que l'art est fini. HEGEL définit l'infinité du quantum : l'infinité c'est quand l'acte de s'outrepasser est repris en lui-même. À ce moment là l'infini devient une qualité du fini.

HEGEL veut dire : étant donné le fini en son sens simple, il est toujours pris dans une instance de la répétition comme socle inerte de la répétition, manière de sortir de soi qui fait qu'on y reste, c'est ce qu'on appellera s'outrepasser. La finitude c'est l'instance qui fait que toute tentative de produire de l'autre produit du même, c'est le fini comme impuissance de l'altérité.

HEGEL : ainsi conçu, l'outrepassement c'est une série répétitive, c'est le mauvais infini, le mauvais infini c'est la puissance de répétition du fini., dans son mauvais résultat, l'infini c'est le fini lui-même, le même là où l'on cherche à produire de l'autre.

Vous pouvez prendre l'outrepassement non pas dans son résultat identique, fabrique du même, mais dans l'acte de s'outrepasser, il faut distinguer acte et résultat. Le seul élément est l'acte inefficace de sortir, on ne sort pas sans doute mais on produit du même, il y a quelque chose qui est réellement infini dans le fini, c'est l'acte de s'outrepasser, pour autant qu'il soit intériorisé, pour autant que détaché de la répétition et ça, c'est une création comme séparation d'une répétition de l'acte de la répétition qui est l'outrepassement.

Affinité sur ce point entre HEGEL et KIERKEGAARD. KIERKEGAARD a bâti sa pensée tout contre HEGEL. Question de l'art au XX^e siècle prise aussi dans l'idée de la répétition, si on ne veut pas la descente infinie dans le fini, alors il faut accepter la reproduction (W. BENJAMIN), il faut accepter la série, qu'il n'y ait pas cette sublime singularité de l'art.

La matérialité de l'art c'est la série : Ready made de DUCHAMP, installation de la finitude de la production en série. Si vous voulez une dimension non religieuse de l'art, il faut s'installer dans la reproduction, dans la répétition. Il faut isoler l'art répétitif en dehors de la reproduction.

C'est la reprise en soi de l'outrepassement (HEGEL), c'est-à-dire rendre sensible l'acte. L'œuvre d'art du siècle est une œuvre qui organise la puissance d'acte de la répétition mais j-hors répétition, c'est l'infini comme qualité du fini (HEGEL), c'est de l'ordre de l'infini de l'acte.

Définition de l'œuvre d'art : œuvre qui n'est que la visibilité de son acte. De ce point de vue, elle serait infinie qualitativement. Si l'œuvre d'art est cela, elle n'est pas exactement une œuvre et, idéalement elle n'a non plus aucun sujet, c'est une œuvre d'art sans artiste puisqu'elle organise la visibilité de l'acte comme tel.

Problème fondamental : tourment, si c'est un acte, sa visibilité,

idéalement une pure qualité active qui peut s'évanouir dans sa propre multiplication, la question qui va surgir sera celle de sa trace. C'est la substitution de la problématique de l'œuvre de l'œuvre à celle de la trace.

Comment noter une chorégraphie, comment le plus proche de l'acte pur, la danse comme paradigme, la danse cherche à séparer l'acte de sa répétition. Est-ce qu'une chorégraphie peut se noter, se re-produire à partir de ses traces? Ou bien n'y a-t-il rien que dans la répétition, dans ce cas l'art serait sans trace, non seulement sans œuvre.

L'art est l'élément irrépétable qu'il y a dans toute répétition, l'art travaillerait cela.

De l'autre côté le cinéma, là on a une reproductibilité intégrale, on a une hyper-œuvre. Il n'y a pas d'objet singulier film, car il y en a toutes les copies que vous voulez. Entre danse et cinéma, s'inscrit cette discussion entre œuvre et trace. C'est la question d'un infini non religieux. Entre finitude répétitive d'un côté et pur acte de l'autre, le problème de l'acte, c'est le nouage.

1.3 Art comme production d'excès

C'est une donnée idéologique majeure, art production par représentation production d'excès et non pas expression d'une norme. Fonction transgressive de l'art non pas expressif d'une norme, transgression sur la norme qu'il fréquente. Cette volonté d'excès, cette volonté antiexpressive a été travaillée dans deux directions antinomiques.

Poétiquement par RIMBAULT et MALLARMÉ.

La première est la surabondance versatile. C'est-à-dire produire une abondance sur norme par production des normes elles-mêmes. C'est une surabondance non normée, une ligne de désidentification complète du régime artistique. Cette production est la racine même de son excès, espèce de générosité hyperbolique de la norme artistique. C'est le cas de PICASSO dans sa polymorphie constante et virtuose, extrêmement maîtrisée, épuisante exhaustion des normes possibles y compris jusqu'à reproduire VELASQUEZ avec les Ménines. Il y a un tempérament de cet ordre chez STRAVINSKY, indifférence articulée à la norme, ce n'est pas de l'éclectisme identifiable dans sa désidentification. . .

L'excès, c'est la métamorphose, c'est rimbaldien : « j'ai pratiqué

tous les dérèglements, je voyais une mosquée à la place d'une usine, je est un autre... »

Une autre voie est celle de la soustraction radicale, où l'excès est obtenu par défection de toute surabondance, par ascétisme immanent, discipline minimaliste où l'effet recherché est maximal par un minimum. Chose allusive plutôt que saturée, être dans l'auto effacement de tout effet, MALÉVITCH en peinture, WEBERN en musique.

Ceci indique qu'un projet somme toute commun peut être obtenu par des moyens contradictoires, des antinomies formelles accomplissant le même dessin. C'est l'idée du Un qui s'accomplit dans le Deux.

Dimension baroquisante du siècle et de l'autre côté une discipline soustractive, identification de l'art comme ne procédant pas d'une norme établie. Ce qui est visé, c'est une abolition de la particularité, la polymorphie qui réduit la singularité. Universalité sans reste, non [...] par le prix d'une subjectivité, universalité sans adhérence subjective, sans reste, sans encombrante spiritualité. C'est le Bauhaus comme fonctionnalité translucide.

Soit par parcours intégral des possibles, c'est la surabondance, pas de reste, on a balayé tous les possibles, transparence soustractive intégrale, amenuisement, se tient en dessous de la pensée elle-même.

Il faudrait se soustraire à cette interprétation, car l'interprétation, c'est la particularité. CAÏRO définit ce qu'est une chose : une chose est ce qui n'a pas d'interprétation, en ce sens le rêve artistique du siècle est de produire une chose : c'est-à-dire comme ne se proposant pas à l'interprétation.

En ce sens, le siècle a été le siècle de l'univocité : produire quelque chose d'univoque, quelque chose qui n'est pas dans l'herméneutique, c'est-à-dire quelque chose qui puisse rivaliser avec l'univocité de l'être. Car si équivoque, il y a toujours un reste.

Au fond, l'arrière plan de cela, ça a été la grande tentative des mathématiques : réduire les mathématiques à un formalisme absolu, les mathématiciens sont des grands rêveurs. C'est le grand traité de BOURBAKI, ramener tout à un formalisme transparent, unique, c'est le grandiose projet de HILBERT, démontrer à l'intérieur du formalisme sa propre consistance. C'est une universalité sans reste, la chose mathématique, la mathématique achevée, sans reste.

Il est intéressant de voir que ce projet a échoué, si l'on veut, des théorèmes logiques montrent qu'on ne peut le mener à terme, ce qui

s'interprète de deux façons :

- il y a toujours du reste, ce qui veut dire qu'on n'en finira jamais avec l'interprétation. C'est l'idée d'une exhaustion non interprétative du Réel, cette idée doit être abandonnée, il y a toujours du reste intraité ou intraitable, il faut déjà reprendre les vieux chemins de l'herméneutique ;
- ce n'était pas ce que pensait GÖDEL. Les théories capables de se nommer à l'intérieur d'elles mêmes sont des théories nomologiques : ce siècle c'est le désir nomologique dans la pensée.

La pensée peut non seulement produire mais rendre visible sa propre production. On peut donner la théorie dans ses axiomes et en même temps sa preuve : théorie nomologique : la science légifère sur elle-même de l'intérieur d'elle-même.

Même l'art, au fond, voulait être nomologique. Ce que GÖDEL dit c'est que si la théorie est consistante, elle ne peut être nomologique. Il en tire la conclusion qu'il faut inventer d'autres axiomes, d'autres logiques. C'est peut-être cela aujourd'hui la tâche de l'art : sur quels axiomes le fonder.

Il faut sacrifier le projet de l'universalité sans reste, coincerait l'art dans son acte pur impraticable. La difficulté de tenir l'universalité sans reste entraîne une bascule sur la particularité donc sur un relativisme intégral, c'est-à-dire le n'importe quoi.

Les mathématiques n'ont pas pu tomber dans cette extrémité, peut-être est-ce le problème pour l'art. Où en sommes nous de l'axiomatique de l'art ? Qu'en est-il d'une axiomatique artistique ?