

Critique et tactique VII

Jean-François Savang

Pour une politique de l'art critique des théories de la société, des théories du sujet et de l'art lui-même



Quand au problème de la fiction, il est pour moi un problème très important : je me rends bien compte que je n'ai jamais écrit rien que des fictions. Je ne veux pas dire pour autant que cela soit hors vérité. Il me semble qu'il y a possibilité de faire travailler la fiction dans la vérité, d'induire des effets de vérité avec un discours de fiction et de faire en sorte que le discours de vérité, "fabrique" quelque chose qui n'existe pas encore, donc "fictionne". On "fictionne" de l'histoire à partir d'une réalité politique qui la rend vraie, on "fictionne" une politique qui n'existe pas encore à partir d'une vérité historique.

Michel Foucault, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur du corps », *La Quinzaine littéraire*, n°247, 1977.

La petite fille sans bras, sans oreille est une quille

Si l'oralité est un corps-langage, le poème est un métèque

L'art, pour faire situation dans le langage, doit pouvoir interpellier les modes de pensée. Chaque œuvre est une possibilité d'incidence sur le sens. De nombreuses œuvres ne rencontrent rien ni personne et naviguent solitaires dans le paysage. Elles n'évoquent pas la pensée. Leur vie, leur histoire faite de plusieurs vies n'a pas rencontré d'époque, n'a sailli nulle part. Elles auront traversé l'histoire en disparaissant, simplement, avec la pensée de leur auteur. D'autres traversent l'histoire et restent pourtant transparentes à l'époque, parce qu'elles ne changent rien. Qu'est-ce qui réalise une œuvre en tant qu'œuvre ? Quelle socialité fait sens à l'œuvre d'art ?

Les œuvres qui se découvrent dans la coïncidence d'une époque sont bien souvent éphémères et meurent avec l'époque. La temporalité d'une œuvre d'art doit souvent faire effraction dans l'époque pour provoquer sa pensée, pour provoquer une empiricité signifiante de sa valeur, pour que de l'infime naisse la démesure nécessaire à une situation critique de la pensée. De quelle manière les œuvres d'art sont-elles bonnes pour l'esprit et rendent-elles les hommes meilleurs qu'ils ne l'étaient ?

La signification d'une œuvre ne s'impose pas sans la réserve d'un *je-ne-sais-quoi* qui la fait dire et qui l'anime. Incapable d'exprimer sa propre valeur, c'est de la relation et de



l'insu de ce qu'elle signifie qu'elle prend vie dans le langage. On ne sait pas vraiment comment une œuvre affleure suffisamment au langage pour se transformer en sujet pour la pensée.

Tout au plus peut-on espérer qu'il continue à y avoir des œuvres d'art, des poèmes qui traversent le sens sans jamais s'y réduire, des sujets irréductibles à l'explication d'un individu ou d'une société.

L'invention de l'art se fait dans le langage, dans l'activité du sens que chacun donne à la vie dans le langage. Il y a aussi ce que l'art fait dans le langage. C'est une situation réciproque. C'est l'art, dans l'ensemble des discours, qui travaille à l'invention des œuvres, à leur situation. Je ne sais pas quelle part signifient l'un et l'autre dans ce rapport. La subjectivité organise ce rapport chaque fois qu'une œuvre intervient dans la pensée d'une société. Ce rapport n'est pas exclusivement la conséquence des théories occidentales. L'écoute de la subjectivité n'a rien à voir avec l'individualisme. Nous partageons bien mieux la subjectivité que le pouvoir, les continus que les divisions du sens : là est peut-être la démocratie à chercher. Toutes les sociétés ne traduisent pas la conscience et les limites du sens de la même façon. Les sociétés les plus individualistes ont disséminé la subjectivité dans l'individu. D'autres ont un sens subjectif qui tient encore au collectif et dont le sens poétique est toujours attaché à l'éthique et au politique. Toutes les sociétés, quel que soit leur univers, rencontrent des limites à l'entendement qui les obligent à inventer, à dérouter le langage de sa fonctionnalité communicative, à « fictionner » pour remédier à l'indicible. Certaines sociétés ont peut-être une vision du monde plus « subjective » que d'autres. Ce

n'est pas être arriéré. La poétique est aussi dans les régions les plus faibles de l'histoire. Tout comme l'ignorance et le manque d'éthique n'ont jamais quitté la politique des sociétés libérales. Derrière les trompe-l'œil technologiques,

la misère de la pensée n'est pas plus avancée à Atlanta qu'à Kigali, pas moins mythologique ou moins religieuse dans le politique. La hiérarchie des sociétés est elle-même un mythe de la domination. La poétique est relative.

L'universalisme mythologique vécu par un peuple primitif est distinct de l'universalisme technologique et de ses enjeux de domination mondiale : par la représentation du monde à laquelle il renvoie, mais aussi par le prisme du sens qu'il constitue d'une manière différente de signifier le monde. L'idée de « monde » apparaît différemment, par exemple, suivant que la culture du sens est dans l'écrit ou dans la représentation orale ; suivant que le discours se pense dans l'identité réflexive de sa valeur ou dans le continu magique de la nature dans les sciences. Le monde impose des représentations qui sont aussi des stratégies. La mondialisation de la pensée implique alors le développement de stratégies et de légitimations. Les faits, tels qu'ils inspirent les discours et les récits, construisent non seulement des identités collectives mais organisent aussi, en ce sens, les rapports entre cultures ; le pouvoir de certaines cultures sur les autres. La force de l'universalisme politique comme réalisme du sens s'oppose au poétique laissé à l'intériorisation du sujet de la pensée et à la minorité signifiante sur le sens.

La conception de la conquête de la lune par les américains, en 1969, rapportée par le journal nigérien *Isalān*¹ est révélatrice du relativisme du sens qui fait le passage d'un événement d'une culture à l'autre. Chaque universalisme, en effet, fixe les représentations comme des conditions données de la pensée et de la raison, et fait apparaître son identité et sa situation dans le langage comme une condition même de vérité. Chaque culture a sa représentation de l'universel. Et l'universalisme scientifique n'est pas moins idéologique que l'universalisme religieux : chacun ménage sa place à l'autre ; il n'y a pas là contradiction. L'organisation du langage et de la culture dans l'oralité constitue un point de vue critique de la tradition de l'écriture, dans ce qu'elle signifie historiquement et stratégiquement des critères qui instituent l'universel.

L'événement rapporté par le journal nigérien s'inscrit dans un rapport oral au langage et constitue le récit de l'événement en intégrant à sa description une justification mythique. Il suppose un rapport de pouvoir entre oral et écrit, entre mythe et rationalité, entre les faits et la valeur qui leur est accordée dans la culture touarègue. La situation écrite de l'événement, le récit de la puissance technologique est ainsi tenu dans la critique de la culture orale et de la manière de penser qu'elle organise : d'un côté « fait prodigieux : pour la pre-



mière fois, un homme a mis le pied sur la lune » ; de l'autre, « depuis la création, il avait été vu en rêve qu'un homme s'envolerait dans les cieux comme un vautour, dans les années soixante dix. Certains pensaient qu'il était possible de se tenir sur la lune mais d'autres n'y croyaient pas. »² L'imaginaire de l'homme sur la lune est bien différent pour le touareg et le citoyen américain. Comme l'homme technologique ne comprend pas la culture primitive en dehors du regard ethnologique qui fait sa raison, l'homme primitif a une vision du monde étrangère au mondialisme de la pensée. Cet exemple suggère qu'il y a peut-être autant de cultures que de langues différentes ; et, par conséquent, une influence de la langue et de l'activité du langage, bien plus déterminante dans notre manière de penser qu'un simple moyen de communiquer.

Ainsi la conquête de la Lune par les américains, et sa portée universelle, a pu parfois provoquer l'« étonnement jusqu'à l'incrédulité pour les populations restées à l'écart de la recherche scientifique et de ses potentialités, et dont le champ culturel est du domaine de l'imaginaire et du sacré, à l'opposé de la rationalité mathématique. »³ Contrairement au point de vue occidental, l'alunissage des astronautes américains est présenté comme un fait prodigieux et contradictoire pour la représentation touarègue fondée sur des principes différents que ceux de la technologie. Cet exemple montre combien l'histoire est dépendante de son interprétation culturelle et de la théorie du langage qui fait ses représentations.

De même, on n'imagine pas une valeur universelle de l'art ou du poème, une seule conception de l'art ou de la poétique sans concéder à l'aberration du sujet par les enjeux du pouvoir ; à ce qu'ils déforment du politique et de la relation entre

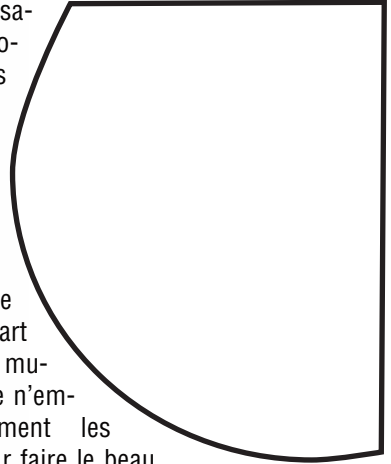
sujets, par la mondialisation du discours théorique comme discours de vérité contre le poème.

Dans l'écriture-lecture d'un poème – je ne sais pas où commence et finit un poème – il semble évident qu'art et langage s'inventent mutuellement. Le langage n'emprunte pas simplement les propriétés de l'art pour faire le beau.

L'art est dans le langage l'invention d'un sujet comme situation. Appelons « sujet » cette situation particulière du langage et de la vie qui intervient dans le monde et ne distingue plus l'individu du collectif, mais qui fait autre chose. Essayons avec le « sujet » de construire quelque chose que nous n'identifions pas vraiment, mais dont nous aurions le pressentiment du sens. L'art, avec le sujet, poserait la question de l'activité du langage autrement que sur le plan linguistique ; avec le langage, mais signifiant d'une manière particulière que le langage ne réduit à aucun discours.

Il suffit de dire « poème » pour éclairer les choses d'une lumière affective qui défie le réel. L'art, dans le langage, implique une force particulière du sujet. Tout comme l'art n'est pas une autre forme de l'expression langagière – le langage de l'art est un abus de langage.

L'art montre quelque chose de particulier du sujet, une liberté, un fonctionnement qui emprunte à la force du langage,



la torsion du sens. Chaque œuvre apparaît comme un point de départ pour la pensée et pourtant chaque œuvre est traversée océanique ; sans avant ni lendemain qu'un éphémère courant qui se perd dans l'indicible, elle se concrétise comme un amas de corps et de sens. La vie d'une œuvre se passe à se défaire, dans le sentiment que le monde retourne constamment au point même de son invention. Comment une œuvre pourrait-elle devenir l'annexe d'une pensée systématique quand le poème défie le discours dans l'ordre de la pensée ?

C'est le monde qui a été transformé par l'art depuis que le poème s'est figé dans la pensée. Fossile du vieil oral de la pensée, l'image s'est superposée au poème comme une seconde nature de la pensée. La ritournelle de l'image nous détourne des questions de l'homme et du sens, de l'art avec le langage. L'image détourne l'homme de ce qu'il signifie dans l'intensité de la vie, au moment où la pensée fait du sens un regard. L'image fait croire à l'immédiateté du monde dans le langage. Or, ce que nous voyons, c'est au langage que nous en devons le sens. Les mots n'arrivent pas en trop par rapport à l'image. Si nous avons le sens de l'image, c'est parce que nous avons appris à faire des images avec le langage, à ajouter le sens à la perception. Nous ne savons pas penser autrement que par le langage. C'est ce « trop de mots », peut-être – une abondance du monde qui fait image – qui fait le vide dans le langage, qui sature le sens dans l'image. Le jour où nous penserons seulement par image, nous ne penserons plus, nous ferons autre chose.

La virtualité, c'est fait pour les politiques globales, pour l'abstraction du discours du monde dans les enjeux du pouvoir. Il n'y a pas d'image pour penser autrement que par le langage. Et si nous faisons le vide, l'art n'est fixé nulle part dans les œuvres à moins de n'être plus l'art. Il y a une situation de l'art faite par l'histoire ; il y a une situation de l'histoire dans la pensée de l'art. Une situation du pouvoir et de sa critique. N'est-ce pas ce qui plaît dans l'art ? La transcendance de sa propre situation ? La déchéance promise du pouvoir au profit d'une vraie représentation de la force, une puissance à constituer comme désir ? Le plaisir raté d'un pouvoir transcendant tous les pouvoirs ? Une libération du politique par les moyens du poème ? Il y a là la recherche d'une rencontre de l'homme avec lui-même, une virée taciturne de l'âme avec les mégots de l'histoire. Vieille histoire que l'art et le pouvoir ; au point où on ne sait plus ni ce qu'est l'art, ni même ce qu'est le pouvoir.

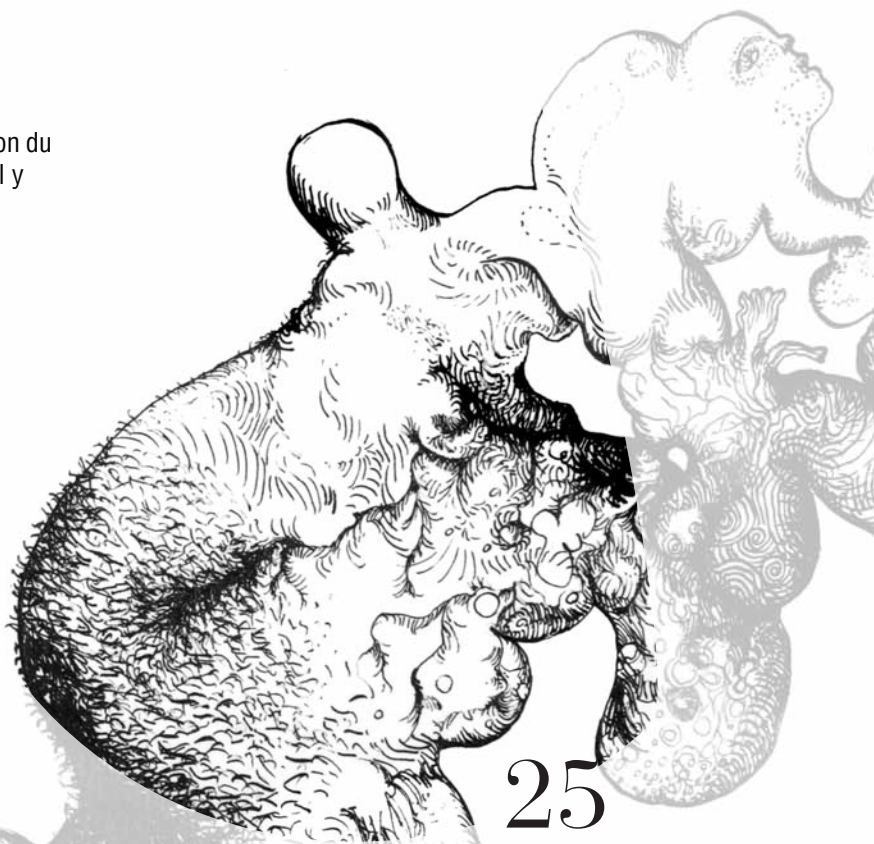
L'histoire remonte à la naissance du langage, quand chaque mort était racontée pour ne pas être oubliée. Limitée par les

moyens du sens, il fallait que l'imagination s'inventât en poème pour exprimer le cœur des hommes. Les poèmes poussaient comme des arbres dans ces contrées de l'esprit, formant des images à la pensée naissante dans le langage.

Tout comme il y a des contre-pouvoirs, la critique accompagne le pouvoir. Un pouvoir au sens de l'infinité des situations qui s'entrechoquent et qui se pulvérisent en une kyrielle de pouvoirs. Pas « un pouvoir », donc, au sens d'une puissance unique d'asservissement, mais une multitude d'intérêts et de points de vue qui se confrontent. Le pouvoir n'est pas cette fatale extériorité qui ferait pression sur nous et en nous, en dehors de tout consentement. Nous collaborons à notre asservissement. Althusser et les traditions qui ont institué le sujet dans l'aliénation sociale de l'individu ont montré l'impasse d'une conception libre du sujet. Nous avons appris à abdiquer de notre propre pouvoir. La démocratie représentative nous a habitués, à force de délégation et d'obligation, à l'abandon d'un pouvoir politique basé sur le sujet.

Alors comment dire que l'art est politique s'il ne répond à rien, si son action est tellement indéterminée qu'elle se limite à des transformations minuscules, s'il n'agit sur la pensée qu'à travers le discontinu du corps ? Que l'art soit un problème révèle pourtant une intensité sociale et politique des œuvres, une capacité d'expérience par laquelle se transforment mutuellement la vie et le sens. Il y a à chercher l'activité de l'art avec les conditions qui réalisent sa valeur, avec ce qu'il fait dire de l'expérience, de l'histoire : il ne dit pas en lui même avec les moyens du langage que nous connaissons. Comme organisation particulière d'une subjectivité, chaque œuvre, cependant, prend corps d'une manière particulière dans le langage ; la société s'y condense entièrement empruntant à la pensée le pullulement de la vie. La société entière est à sa manière dans le jeu d'une œuvre et fait sa politique, y prend corps selon une signification particulière propre à la disposition que forme l'œuvre en tant qu'œuvre. L'œuvre d'art est politique de par son activité dans le langage ; non pas d'être elle-même un langage et de constituer avec l'art un discours historique et social de sa valeur, mais parce qu'en tant qu'unité composée d'un corps et d'un sens inédit, elle prend vie dans la matière du sujet, décrivant un travail de la pensée, une historicité, une situation. L'œuvre d'art implique une signification particulière qui ne ressemble à aucune autre, un système signifiant formé des éléments qui constituent son unité en tant qu'œuvre. Certes, une œuvre cinématographique paraît mettre en jeu des conditions bien différentes de celles que suscitent une sculpture ou une installation. Peinture et musique suscitent l'activité d'un sujet

dans le langage suivant un corps et une transformation du sens qui ne se ressemblent pas. Mais il semble qu'il y ait au-delà des multiples facettes qui tiennent ensemble la vie artistique et la pensée, une constante de l'invention d'un corps-langage qui agit sur la pensée et qui fait de la politique de l'art, une politique de la transformation mutuelle des corps et du langage



25

comme activité particulière de la pensée. En découle une pensée de l'art – une pensée artistique de la société et du sujet à la fois théorique et critique – qui agit concrètement sur les politiques de la pensée depuis les corps-langage qu'elle met en place. Ces corps-langage font vivre la pensée comme autant de significances particulières qui ne coïncident jamais – y compris pour les œuvres de langage – avec les significances de la langue. Signification artistique et signification linguistique ne se complètent pas. L'œuvre est irréductible au discours ; une œuvre ne dit rien à proprement parler. Un corps-sujet se manifeste dans ce rapport de significances qui cherche sa pensée. Le sujet prend vie de cette confrontation que signifie l'art du corps et du langage.

La signification particulière que constitue une œuvre d'art en tant que système organisé d'une certaine manière met au défi l'organisation linguistique, historique et sociale de la valeur.

Dès lors que l'art interroge, avec le langage, les rapports entre le particulier et le collectif, il signifie politiquement ; c'est-à-dire qu'il a une action sur les valeurs sociales, il est politique. Il prend sa valeur particulière de mobiliser toute la société comme événement signifiant et

de mettre au jour la pluralité des modes de signifier, partant de la pluralité du sujet en tant qu'œuvre. Un infini du sujet fait ici l'utopie de l'œuvre d'art : l'effraction mutuelle d'un corps et de la pensée, la déterritorialisation continue de ce corps dans le langage, la rematérialisation du langage par la signification des corps – étendue aux organisations historiques et sociales, à des ensembles symboliques : la recherche d'une physique du langage suivant une conception du corps dont les limites anthropologiques excéderaient celles d'une biologie de l'individu.

Art zôon !

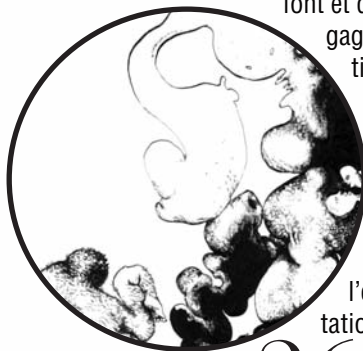
Voir n'a jamais suffi à la peinture, n'a jamais suffi à lui faire un sens. *L'être* de l'art n'est jamais qu'un discours fortement élaboré d'une tradition de l'analyse et du savoir. La profondeur de l'art n'est pas une piscine vide au fond de laquelle nous y verrions clairement. L'eau est trouble et le fond ne ressemble jamais à ce nous fait voir la surface. Il n'y a pas de bord qui contienne une œuvre d'art ; il n'y a pas de terre assez épaisse pour arrêter ce que penser veut dire. Nous avons besoin du langage pour nous situer.



La possibilité, pour une œuvre, de prendre forme ne tient pas seulement au corps qui se meut dans l'ombre de la conscience. Pour qu'une œuvre se découvre empiriquement et historiquement, elle doit un moment perdre son unité en tant qu'objet pour se découvrir comme système signifiant. Sa capacité de signifiante,

ce qu'elle peut, sans certitude de le réaliser, en fait chaque fois un sujet utopique pour la réalité, pour l'époque. Trouver un corps qui fasse l'œuvre sujet suppose de laisser quelque part le corps de l'individuation, de situer la matière et le sens dans la transition et l'incertitude de la vie dans le langage. Abandonner l'idée d'un corps latent qu'une présence étrangère aurait dompté dans le signe, pour retrouver l'œuvre dans le langage qui la traverse et qui fait son oralité fondatrice ; un corps-langage qui la transporte ; une matérialité signifiante. L'œuvre objet pour le culte social se déploie d'une tout autre manière quand elle signifie. Elle fait et défait le monde dans une empiricité qui tient son anthropologie du langage comme situation. L'œuvre interpelle autant le corps que le sens.

Percevoir seul ne suffit pas ; ni être seulement objet de perception. Je ne vois pas ce que je perçois, mais percevoir m'environne. Pour percevoir quelque chose nous devons au moins comprendre que nous percevons, nous situer dans un enchevêtrement symbolique du corps et du langage. Certes, une peinture, se distingue dans la perception, mais provoque bien plutôt le sens – à travers le voir – qu'elle n'est simplement vue. Elle change le monde dans la manière dont elle fait irruption. L'œuvre qu'il y a en dehors du langage est orpheline d'un sujet qui la situe et qui en fait une utopie du langage. Il n'y a pas d'œuvre en dehors des formes de vie qui font et défont son rapport au langage, en dehors de la condition humaine qui en émerge comme question.



Il faut qu'il y ait quelqu'un qui fasse l'utopie de la société dans le langage comme recherche réelle ; que l'œuvre opère la transmutation du réel par le sujet,

c'est-à-dire que sa matière prenne vie en prenant sens, en faisant corps. L'art mutilé du présent de sa pensée, est un art sans avenir, pris dans l'hiatus entre la perception et la volonté de faire persister l'origine comme vérité d'un sens perdu ; c'est l'art sans le silence de la stupéfaction qui déclenche le questionnement dans le langage. Cette distance avec l'origine est fondatrice mais ne doit pas elle-même être comblée par un discours tout fait d'appareils de penser qui éclipserait l'activité signifiante des œuvres d'art. Je pense ici au discours philosophique quand il se présente comme seul mode de légitimation des enjeux du sens. Certes, il y a une légitimité discursive de la philosophie, historique, inventive et problématique de la pensée. L'unité qu'on lui confère socialement comme activité du sens – la philosophie – montre la place qu'on lui accorde trop facilement comme système de pensée dominant. La philosophie n'existe pas en dehors d'un patient travail de discours à la recherche de sa propre raison. Elle n'existe pas en dehors de la pluralité des discours de sa raison et de ses réductions pratiques. La philosophie est elle-même soumise à l'arbitraire et aux stratégies de pensée, soumise à la critique par d'autres moyens qu'elle-même, au même titre qu'elle interroge la société entière dans sa pluralité. L'art n'est pas plus pur que la philosophie dans sa démarche.

La rationalisation de l'art à un type de discours, à une politique, à une esthétique n'est jamais que la mort de l'art dans la volonté de faire de la pensée une représentation de la puissance.

On peut imaginer une profondeur intrinsèque à l'art, de l'ordre de l'émotion et des affects ; une communication sub-verbale qui mettrait directement les gens et les époques en relation. Les œuvres créent des passages, ouvrent des perspectives. Elles constituent l'activité anthropologique d'un questionnement, une sorte de passage clandestin entre les êtres, un passage qui les relierait ensemble dans une même cause empathique, ressortissant au même inconnu. Il supposerait une perspective continue de la circulation entre intériorité et extériorité, une interface symbolique par laquelle communiquerait, selon des lois propres à l'expression artistique, les sentiments et les choses qui font le sensible dans la société. L'art serait le témoignage et la manifestation d'une persistance vivante dans les choses. L'art transcenderait, dans cette création du sens, aussi bien la perception que le langage. Il formerait une modalité signifiante, par la valeur même des enjeux qu'il révèle, d'une théorie du sujet et de la société, d'une théorie du langage étendue à l'ensemble des enjeux symboliques.

La valeur du sensible dominerait toutes les autres valeurs, laissant le monde à la stupéfaction du sens.

Penser l'art indépendamment des problèmes du langage n'a pas de sens ; c'est l'art dans une histoire sans problème, hors des interactions vitales qui font que penser, qu'il s'agisse d'art, de sujet ou de société, est chaque fois une remise en jeu du sens. L'intérêt, avec l'art, c'est qu'il nous montre que nous ne savons pas d'avance où nous allons. Les logiques prospectives voudraient nous convaincre du contraire : de l'intérêt de savoir les choses à l'avance. Le calcul des déperditions chaotiques de la réalité, les incertitudes de la valeur dans le temps, la recherche du meilleur risque probable, la captation de plus en plus lointaine des événements à venir interdisent les retours en arrière. La société entière, basculant dans l'anticipation, s'est déterritorialisée dans l'ordre symbolique. Seule compte la poussée inéluctable vers un lendemain prévisible et le pari sur un équilibre des forces politiques. Bien qu'il alimente les représentations libérales, l'art en déjoue aussi la logique.

Le langage est nécessaire à la constitution d'une situation empirique de la vie humaine comme historicité. Le langage détermine l'action continue de l'homme dans le politique. Discours et action ne s'opposent pas. Pratique et théorie sont continues dans l'invention de la valeur. Toute action est transitoire d'un ensemble discursif et suppose d'autres discours comme théorie critique de la situation qu'elle institue ; tout discours implique la réalisation historique et sociale d'un sujet, la transformation de la vie en agissement signifiant. De même, perception et langage fonctionnent ensemble pour permettre à chacun de vivre dans l'action continue : penser, c'est faire agir la pensée sur les choses.

De plus, penser la valeur de l'art avec ou sans le langage change non seulement la perspective de l'art et du langage, mais aussi la situation politique de la pensée ; les politiques de la pensée qui en font un enjeu historique et social. Nous avons besoin du langage pour penser l'art, comme toute activité humaine nécessite le langage pour constituer un sens à l'expérience. Percevoir, ressentir une œuvre musicale appelle qu'on mette des mots à l'expérience, que cette expérience soit située dans un cadre signifiant. Rentrer dans le questionnement d'un tableau, vivre une œuvre, arrive et se réalise par le sens que nous donnons à cette expérience. Nous avons besoin du langage pour dire notre expérience, la partager et la mettre en question. Et le langage n'est pas à notre disposition par seul besoin, mais parce qu'il fait corps

et société à l'empiricité d'un sujet ; il met au jour le rapport d'un entretien au monde, il nous situe.

L'expérience artistique, ne se réduit pas, cependant, à la médiation du goût ou du plaisir dans le langage. L'art possède aussi une spécificité qui le distingue de l'ensemble des expériences humaines et qui en fait un discours particulier confronté et confrontant la vie courante à son invention.

Penser le langage comme une condition nécessaire à l'activité artistique est donc tout autant une gageure théorique qu'une ambition pour aborder le politique sous un autre angle que la représentation ou l'image.

La situation historique et sociale de l'art est celle que l'art fait au langage. L'art ; non pas ce dont on parle quand il s'agit d'une esthétique sociale, de mécanismes de marché ou de grandeur, mais une poétique en acte de la pensée. L'art non pas comme objet statutaire de la pensée, comme effigie d'une empathie collective, mais comme il fait parler et inventer la pensée. La poétique, en ce sens, a une valeur qui n'est pas résiduelle de la pensée. Elle n'est pas en reste du politique. D'ailleurs, de quel « politique » s'agit-il ? Est-ce un politique dont l'éthique n'aurait que les moyens de la puissance, un politique strictement animé d'intérêts et de contrôles, un jeu de maîtrise sociale et de retours sur investissement. J'aime bien l'idée de démocratie ; c'est une idée qui mérite qu'on y travaille et dont je ne sais, pourtant, si elle a déjà eu une réalité autre que celle du désir d'une éthique du politique. L'incantation de la démocratie, la labellisation des économies libérales comme système démocratique en fait un slogan publicitaire. La démocratie situe ici un narcissisme de la pensée, une identité apriorique exhortée pour entretenir un mode de domination politique. Or, la démocratie est d'abord l'utopie de sa valeur, une fois déblayé le droit de penser par soi-même qui ne ressortit pas à la démocratie, mais à la liberté nécessaire et minimale de





28
29


penser. Le politique ne peut être une seule voie du politique, un monolithe de l'action. Nécessairement le politique induit des gens qui se rencontrent. La démocratie – tout comme le politique – a aussi à voir avec le sujet, avec la poésie et l'art, jugeant, pensant et transformant la société, faisant histoire.

Les œuvres qu'on invente comme question du sens, ce qu'on fait des œuvres, toute l'histoire qui en ressort ont une incidence sur l'ensemble de la pensée. Là où l'informulé du sens est d'abord la règle de l'invention comme question, là où ce qu'on interroge est déjà l'impulsion du sujet mais pas encore le linguistique, là où l'art et le poétique se pressentent dans une réciprocity d'action transformatrice de l'histoire comme de l'avenir, l'art, formulé dans le langage, transforme le langage. L'art aux portes de la formulation des œuvres d'art, l'esprit poétique qui anime l'invention du monde, n'est pas simplement une invention bourgeoise, une esthétique du pouvoir et des ordres de légitimation. Sauf à penser dans le rapport binaire d'une valeur de l'art réduite à l'alternative de la puissance et de la résistance, l'angle politique de l'art, la capacité d'action en général comme les transformations dont l'art serait capable sont à analyser dans ce qu'il signifie d'une activité subjective à travers les œuvres. Oui, certes, c'est

aussi l'invention d'une représentation, d'un accaparement de la valeur, d'une instrumentalisation de l'art à des fins politiques. Cependant, l'art n'est pas réductible aux représentations de sa valeur. Un quelque chose de plus subtil fait son activité politique et change la société.

La convergence de l'art et la vie a détrôné l'art du génie et de l'exception en en faisant un enjeu confondu du sujet et du social, en assimilant les enjeux de la culture à ceux de la consommation de masse. Se dématérialisant dans la vie courante, l'art se serait dissout dans la banalité de l'objet, dans la banalisation du sujet comme intention et comme motivation individuelle. Il reflèterait désormais la platitude du monde et la superficialité des relations qui s'y nouent. L'art flotterait seulement à la surface des sentiments du monde, dérivant sans sujet autre que lui-même.

L'art finirait-il avec la dissolution du sujet dans l'individu, c'est-à-dire dans la dissémination de sa valeur signifiante comme objet quelconque, répondant aux critères de l'utilitarisme plutôt qu'à ceux de l'invention d'un sens ou d'un discours social ?



Les politiques de la fin de l'art portent en elles l'idéologie d'un échec de la valeur. Le décrochage de l'art dans le langage met en question l'atemporalité de sa valeur comme représentation pour devenir le problème d'une critique sociale intellectuelle et historique. Je ne dis pas que l'art est seulement chose intellectuelle au sens d'une connaissance préalable qu'il faudrait en avoir pour l'aborder et le comprendre. Ce que je dis, c'est que l'art s'inscrit dans une historicité théorique et pratique et que, s'il suscite un sentiment esthétique, c'est par le langage que se manifestent tant l'émotion qu'on essaie de formuler de ce sentiment du regard que le discours d'une situation de la pensée de l'art.

En contrepoint de sa démocratisation culturelle et d'une conception utilitariste, l'art aurait perdu son aptitude à la grandeur et à l'universel. Cependant, c'est moins la banalisation esthétique de l'art que la discursivité intrinsèque aux enjeux de sa valeur qui suggère sa reconceptualisation d'une ontologie vers une anthropologie historique. La fin de l'art fait cortège à la fin du sujet métaphysique, à la mort de dieu. Pour la tradition, comment pourrait-il y avoir encore art quand ce n'est plus la transcendance de l'esprit qui souffle l'œuvre au génie de l'artiste, mais le calcul de la raison ?

L'art ne peut continuer à devenir art qu'à condition de se subvertir lui-même de la situation d'éternité à laquelle le confère le contemporain.

S'agit-il de la gestion de l'art et des stratégies sociales qui l'organisent ? La subordination de l'art aux performances du marché constitue un facteur de légitimation de l'économie politique comme représentation culturelle. Il y a un échange permanent entre l'économie culturelle et la valorisation du système économique comme culture. La conception occidentale de l'art est entièrement dévolue à l'instauration d'une supériorité civilisationnelle des grandes nations économiques et des liens planétaires qui les unissent en faveur du contrôle sur les biens où qu'ils soient et quels qu'ils soient. La mondialisation de l'art accompagne la mondialisation d'une démocratie économique et politique. Pour le meilleur et pour le pire. Rien n'échappe à la mondialisation. L'art montre l'exemple de cette abolition des frontières. En peinture, la notoriété d'un Léonard de Vinci, d'un Raphaël, d'un Titien ou d'un Rembrandt scelle l'unité d'une représentation du monde comme patrimoine de l'humanité. Le Louvre à Dubaï témoigne des circuits de la valeur : une œuvre d'art occidentale est moins étrangère à la fortune des pays du Golfe qu'à l'économie de n'importe quel pays émergent.

Quand au politique, il se serait dépouillé depuis longtemps de sa capacité d'utopie et d'idéal pour n'être plus que l'ap-

plication de méthodes de gestion, qu'un pragmatisme de procédures et de managements empruntant ses valeurs à l'esprit d'entreprise et à la compétitivité économique. Le désenchantement du politique provient de cette réduction du politique à un espace juridique sans âmes ni esprit de résistance autre que des oppositions ou des critiques instituées ; réduction du politique à des intérêts particuliers auxquels le peuple devrait sécurité et protection, bref la reconnaissance du moutard. Ainsi, le politique, avec l'économique, deviennent l'enjeu de calculs savants, d'expertises scientifiques. L'esprit de l'invention du politique possède ses prospecteurs probabilistes, ses philosophes spécialisés et ne concède la théorie à aucun autre discours que celui de leur propre raison. L'idéologie du pragmatisme, de la culture de la preuve et du contrôle qualité ne supporte plus l'inconnu ; c'est-à-dire quelque chose qui serait étranger à l'identité de sa pensée, une pensée immigrée, un intellectuel métèque. La politique, affaire sérieuse par-dessus tout, ne concerne ni l'art, ni la littérature, ni la poésie, mais l'ordre public. Aussi l'internationalisme soviétique cède le pas à la mondialisation névrotique. Les politiques de la fiction ne rencontrent plus les fictions du politique. Le pragmatisme politique est toujours dans le vrai, dans une esthétique du bien, dans la littéralité de l'action et du réel, contrairement à l'incertitude, pourtant régnante, dont les instituts de sondages conjurent les mouvements browniens, faisant encore passer l'opinion pour du mathématisable.

L'esprit d'une société décente et d'une conception de la société fondée sur la décence du politique suggèrent de reconnaître à l'art la capacité éthique à penser la société depuis le sujet, à constituer une politique du sujet critique des politiques de la société.

L'attention que l'économie politique porte à la culture et à l'art ressortit non seulement à des intérêts directs liés au marché et à la spéculation, à l'originalité et à l'unicité de l'œuvre mais également à l'éclatement de cette unicité dans la dématérialisation du marché ; dans la transformation de la notion de « produit » non plus seulement comme bien individuel mais comme un ensemble de propriétés : « le bien n'apparaît plus comme une entité indissociable mais plutôt comme un panier de caractéristiques sur lesquelles portent les préférences des consommateurs. Ce sont ainsi les services offerts par le bien qui fournissent de l'utilité au consommateur. Deux biens en apparence hétérogènes peuvent être en réalité de proches substituts si leur "adresse" dans l'espace des caractéristiques est voisine. La définition



du marché de l'art se trouve donc élargie. Ces approches permettent de régler les problèmes induits par l'unicité de l'œuvre. »⁴ Le marché de l'art s'adapte aux nouvelles théories de l'art aussi bien qu'à la dématérialisation des œuvres.

Il s'adapte aux nouvelles formes du marché. De même, la dématérialisation de l'art suit celle de l'économie, celle des structures de pouvoir dans la mondialisation. L'art prend son invention dans les structures mentales de la société qui le situent.

L'économie de l'art justifie une politique culturelle des rapports de production et de réception. En découle la conception des œuvres comme produit et comme enjeu spéculatif. La notion de « produit » neutralise la capacité politique de l'art. L'œuvre d'art, appréhendée comme un bien culturel parmi d'autres, prend alors la valeur d'un bien de consommation comme un autre. Il est soumis, en tant que représentation culturelle, à une valeur du politique qui lui est étrangère : la contrepartie. Les choix politiques qu'on fait en art ne sont pas anodins, d'autant que dans les œuvres, par leur force poétique, s'estompe la frontière entre l'éthique et le politique.

Cet art-là est vendu comme modèle de domination théorique et politique, comme identité d'une culture à l'image de ce qu'on fait des œuvres et des œuvres qui font l'art pour le contemporain. Sordide ambiguïté, c'est le même art qui, dans le désintéressement de la valeur, mène parfois une résistance politique aux clichés de la culture.

Il n'y a pas d'économie particulière à l'art, si on y pense bien⁵. C'est toujours la même économie qui s'applique aux artistes comme à tout le monde. Les œuvres d'art sont ainsi soumises à l'économie générale, à son pouvoir de captation de la valeur et il ne tient qu'aux artistes des œuvres d'inventer une situation critique de la valeur.

zôon politikon

L'art ne se salit pas au contact du politique. L'art situe le politique ; il montre le pouvoir et sa critique en même temps. Il implique une situation du politique dans laquelle les œuvres ne forment pas un choix entre compromission et critique – il n'est pas même *ambigu* à cet égard. Au contraire, les œu-

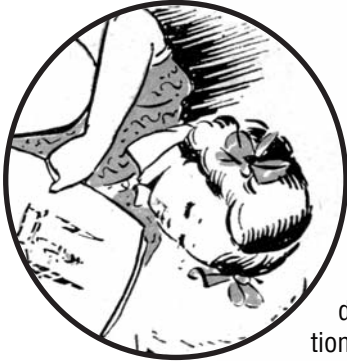
vres d'art jouent du rapport entre institution et critique, entre idéal politique et pragmatisme du sujet. Une politique des œuvres d'art, suggère une politique du sujet, une sorte d'inconscient du dire dans le voir des représentations instituées. Alors oui, on n'y voit pas très clair, parce que les œuvres se détachent dans le temps et que le contemporain tend à effacer cette distance nécessaire aux œuvres qui les fait politiques autrement que dans le temps des politiques de la mode et de l'époque. L'œuvre d'art bouleverse les rapports et condamne les ruptures politiques à se côtoyer dans une même situation critique, dans une même unité problématique. Le sujet décide ici, au-delà de l'époque et de l'individu, ce qui devient art pour l'histoire.

L'art est fondamentalement politique parce qu'il agit dans les manières de penser, parce qu'il transforme la pensée et donne du monde social non seulement une représentation mais surtout une identité des questions. L'art situe l'homme dans l'invention de sa pensée. Et puisqu'il affère à l'activité d'un sujet, aux relations entre sujets dans le monde, l'art est profondément éthique et politique ; d'abord éthique de situer le monde du point de vue de la subjectivité ; d'abord politique avant même d'être économique.

Il y a donc bien un *art politique*, au sens où l'art intervient dans le monde social et fait « situation ». Comme toute production humaine a une incidence sur le sens que nous donnons aux choses, la peinture, les œuvres d'art et de langage interviennent dans le monde de la pensée, transforment la situation du dire dans le voir, provoquant la pensée, bouleversent la situation du sens. La peinture tisse une étrange toile dans le paysage de la pensée, une étrange problématique de l'homme et du social qui déteint sur l'histoire. L'imaginaire fait plus que combler des vides ou des vertiges. Il attise la réalité, il l'exhorte à la distance et à la réflexion. La fiction du politique exhibe la réalité dans l'obscurité du pouvoir qu'elle affiche : elle fracasse la coquille de son unité, elle montre la réalité dans la nudité du sujet. C'est là qu'elle intervient, dans la nudité de l'œuvre, dans ce rapport inconvertible du sens de l'œuvre dans le sens de la réalité.

L'intervention de l'art dans le champ du politique est plus évidente, encore, depuis que le discours et le travail du langage sont désormais indissociables des questions d'une signification propre aux œuvres d'art. Si une œuvre d'art signifie à sa manière, elle intervient alors dans l'ensemble des conditions du sens. Elle n'est pas simple représentation d'un libéralisme ou d'un contre-pouvoir mais requiert en même temps les clichés de sa situation comme les anomalies sociales. Toute une histoire, toute une société vit dans une ocre ou dans un *IKB*.

La peinture remobilise le langage depuis les fenêtres de l'âme, là où le sens n'est encore qu'impulsion du rythme, naissance du politique dans le corps.



L'*art sociologique* de F. Forest montre l'art comme « intervention ». Une œuvre, à travers le discours de sa situation met en jeu un sujet et une histoire. Elle est politique parce qu'elle n'est jamais anodine comme un objet de la vie courante. Elle est action, non seulement dans l'espace

ou symboliquement, mais dans les modes de penser. Avec l'*art sociologique*, Fred Forest pose la question de l'art comme mode d'action dans le discours social et dans la théorie.

Dans « Qui donc a entendu parler de l'art sociologique ? » il accentue l'indétermination de la limite entre le voir et le dire de l'art, en montrant que l'art, s'il est politique, est nécessairement critique des représentations données de la société dans leur ensemble. Pour étayer cette théorie, Forest fait de son propre *article* un acte, une action discursive dans le champ de l'art : il le déclare comme une intervention critique devant « être reçue comme une *œuvre d'art politique*. »⁶ L'art serait politique de susciter, par son discours, la critique de sa situation historique et sociale.

Il souligne à cet égard qu'il « y a une antinomie irréductible entre les *marchandises à vocation marchandes* et l'*art politique*. »⁷ Cette antinomie est à nuancer. Elle montre cependant qu'il y a une proximité tout autant effective – agissante

et réciproque – entre l'art et le langage, qu'entre l'art et son interprétation comme marchandise.

Nous pourrions dire que Fred Forest énonce là une évidence ; sauf à interpréter littéralement son point de vue et à considérer effectivement que la situation critique des œuvres d'art actuelles consiste, politiquement, dans la situation critique de l'économie-politique dominante. Le rapprochement de l'art et du langage constituerait, contre la récupération de l'art comme marchandise, l'enjeu d'une situation critique de l'art et du social ; l'affirmation d'une valeur politique de l'art devenue ouvertement théorique et critique des représentations politiques dans leur ensemble.

Tout ce qui rentre directement dans le circuit du marché de l'art, la valeur de l'œuvre d'art immédiatement convertible en valeur économique – conformant un pouvoir plutôt qu'une liberté – n'est plus alors que le signe de son propre enjeu politique. La compromission ou la tiédeur entre « subvention et subversion » (Rochlitz) devient alors une position intenable. La dématérialisation du réel dans la peinture dérange l'art dans la conscience du corps que la peinture fait à la pensée ; elle n'est pas l'annonce de la fin de l'art, mais le continu d'une politique de l'art critique, d'un art politique, comme le scandent les multiples manifestes des *avant-gardes* ; avant qu'elles-mêmes ne soient assimilées comme représentations culturelles d'une activité de la critique, nécessaire à l'affirmation des valeurs libérales sous le label démocratique. De quoi l'art aurait-il perdu le corps, si ce n'est de reconnaître l'étendue de sa chaleur comme un corps partagé ? Il n'y a pas là perte du corps ; la dématérialisation n'est que changement des paradigmes de la matière, de ce qui fait corps dans le langage. Renforcé dans la pensée du politique, l'art découvre d'une certaine façon un nouveau corps au langage, au sujet, au social, une capacité d'action apte à bouleverser





la réalité et la culture. Par la reconnaissance même de l'instrumentalisation de sa valeur, il met en question l'émancipation d'une démocratie du sujet à travers une politique de l'art. Critique des récupérations de la culture par les politiques de la consommation – de leur propre récupération – les œuvres d'art suggèrent alors une pratique théorique et critique des modes de vie et des modes de penser ; une pratique du politique.

L'enjeu d'une politique de l'art implique donc, au-delà des utopies discréditées pour s'opposer au réel, une réflexion critique et dynamique sur ce que signifie la démocratie et sur une conception élargie de la représentation, non seulement comme image mais comme discours. La dématérialisation n'est pas la disparition, mais la reconceptualisation des en-

jeux politiques de l'art dans un système où le sujet peut désormais tenter de se poser en critique des assujettissements et des abus de pouvoir. Pour Fred Forest, la dématérialisation permet de sortir l'art de sa situation assujettie d'objet marketing, de contourner l'œuvre comme marque déposée et comme support de produits dérivés. À ce titre, c'est moins « l'art actuel » que la transformation continue de « l'actuel » dans l'*inactuel* qui fait le réel travail d'une politique de l'art, cherchant à résister en cela à l'*art contemporain* et aux avatars d'une représentation culturelle comme simulacre du politique. L'art contemporain lui-même résiste à sa condition instituée et cherche sa critique ; il s'est mis avec le *contemporain* dans la situation de sa disparition, dans la situation-limite d'une signifiante de sa valeur sociale. Il s'est pris les pieds dans l'esthétique de l'époque, dans l'esthétique d'une critique qui ressemble à une éthique désespérée du politique à l'affût de n'importe quel signe qui produise des effets de démocratie.



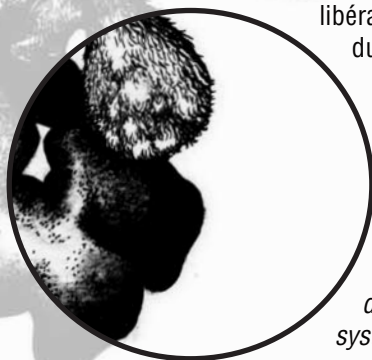
32-33

L'art du passé est critique et politique de peupler, à travers les œuvres, l'idée que les sociétés présentes se font d'elles-mêmes et de leur capacité d'altérité. L'art change et sa vocation est de se transformer en contrepoint des modes de représentation sociales. L'art politique implique de découvrir et de porter sa propre critique. D'où la nécessité pour l'art de sortir du musée, de chercher des modes de conceptualisation qui s'affranchissent de la fétichisation de la valeur.

L'organisation mentale des sociétés libérales implique, de la part du sujet, qu'il trouve des ressources nouvelles à la résistance et à l'invention du politique : « l'*art politique* s'est déplacé. Il se réalise de préférence dans la *délocalisation territoriale* et *des réseaux*, et dans les *systèmes d'information* de la

société, qu'il subvertit systématiquement. [...] Il faut réviser et réactualiser, de façon urgente, notre jugement sur les formes que l'*art politique* peut épouser aujourd'hui. »⁸ L'art se déplace et se transforme dans la situation du langage que lui confère la société. Les objets ne peuvent rien. C'est d'organisation symbolique à organisation symbolique que se discute le politique et les stratégies de l'éthique. Et je ne crois pas plus aux objets qu'aux réseaux ou à la communication dans cet ordre. L'art politique est un art qui pose les enjeux de la conduite humaine comme une question urgente et continue. Elle ne s'arrête à aucune satisfaction individuelle ou collective puisque son éthique est empirique de se transformer et de transformer le politique dans l'historicité de la critique, puisqu'elle est un discours partagé, inachevé et impromptu en tant qu'œuvre.

Pour être politique, une œuvre d'art doit avoir une valeur critique de sa situation face aux politiques de médiation culturelle et au marché. Qu'en est-il des œuvres triées par le ministère de la culture qui sortent épisodiquement des réserves



pour alimenter le show de l'institution dans les vitrines de l'art ? Finalement, une œuvre qui ne remet pas en cause les conditions de son exposition, le discours de sa représentation et de sa médiation, n'est-elle pas finie ? Ne suscitant plus autre chose qu'une valeur obsolète du politique, sclérosée comme des statues de Loth, les œuvres d'art ne seraient plus que des tombeaux du politique. Si, comme l'entend Forest, « l'art politique est un art éthique »⁹ c'est dans le sens où l'œuvre agit sur le politique tel qu'il est, pour en transformer les enjeux.

Les œuvres d'art suscitent le discours et donc l'activité d'un débat continu sur leur devenir et sur leur situation sociale. Elles constituent, dans l'empiricité et l'historicité du langage, une perspective critique de leur situation politique, une éthique du politique. Cet idéal cependant est loin d'être majoritaire et ne doit sans doute jamais le devenir. Faute de quoi il perdrait la critique ; la capacité d'humilité et d'utopie qu'il faut pour donner au politique sa respiration, sa régénérescence et faire de la question des conduites humaines à travers l'art, l'impulsion d'une politique du sujet et de nouveaux risques de la pensée.

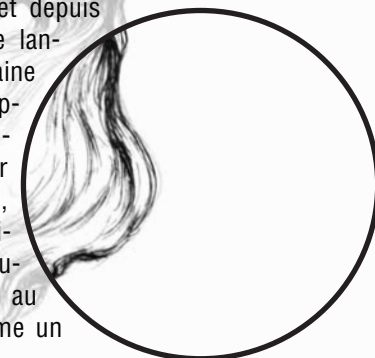
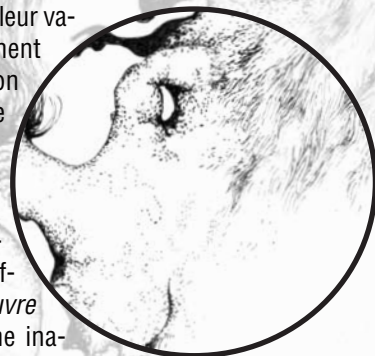
Aussi, sur le plan négatif, partageons-nous ce constat d'un art contemporain trop compromis aujourd'hui dans le marché pour avoir encore quelque chose à dire d'autre qu'un coda désespéré de sa cause : « à la déréliction du politique correspond l'inanité de l'art contemporain, et son échec, voire son indifférence ; plutôt qu'à vouloir s'assigner un vrai rôle politique, il se complait et se compromet dans les simulacres orchestrés par le(s) différent(s) pouvoir(s)¹⁰. » Le « contemporain » n'aurait-il été qu'une stratégie d'esthétisation et de légitimation des valeurs consuméristes, l'interprétation erronée d'un art officiel en art politique ? L'art se serait-il consommé à ce point dans la récupération culturelle de sa valeur, dans l'exploitation d'une situation politique radicalement englobante qu'il ne trouverait plus l'extériorité, le corps, la distance nécessaire à une signifiante politique de sa valeur ?

L'art a changé, comme toujours. Contrairement à l'illusion d'une société de l'image, qui tient le sujet dans la stupidité de l'art comme instant d'une fusion du corps et de l'émotion, l'art prend sa politique dans les situations critiques et problématiques de la raison ; dans un déploiement discursif de plus en plus affirmé au fur et à mesure de la multiplication des instances de discours, d'une situation du langage de plus en plus reconnue comme enjeu continu du sujet. Avec les avant-gardes, l'art est devenu une histoire politique dès lors

que les œuvres ont pris leur valeur non plus seulement comme représentation mais comme problème des théories de la société et comme recherche d'une anthropologie particulière ; en témoigne la difficulté de la notion d'œuvre comme unité et comme inachèvement historique, comme expérience à la fois particulière et collective, comme proposition affective et discursive en même temps, comme idée et comme errance de la pensée, comme rêverie du politique ; transcendance continue du projet dans le corps de l'œuvre et de l'intelligence dans la matière.

Une politique de l'art met en jeu, nécessairement, des rapports de force, des assujettissements, des stratégies ; mais aussi une activité de l'art à travers les œuvres. Le politique donne à l'art sa dimension temporelle et sociale, transforme l'instant de l'œuvre. Une politique de l'art implique que l'art prenne les qualités du politique, que l'art s'inscrive dans le discours, le transforme et qu'il en soit lui-même transformé. La notion d'œuvre restant elle-même à l'insu de la signifiante particulière qui se déploie entre les œuvres pour faire de l'art une pratique de la pensée.

Que fait l'art au politique ? Il défait l'unité du politique et donc l'unité de la raison dans la pluralité des œuvres. Il mobilise la société du point de vue particulier que les œuvres induisent du sujet. Il y aurait une subjectivation particulière des œuvres d'art dans l'élaboration historique et politique de la société ; une signifiante particulière de la pensée depuis les œuvres d'art dans les discours de la société. (La subjectivation à laquelle nous faisons référence est celle d'un corps qui devient sujet depuis son invention dans le langage.) Une certaine conception de l'art suppose en effet que les œuvres prennent leur valeur dans le discours, alors même qu'elles situent le sujet dans l'ouverture du sensible au discours. L'œuvre forme un





corps particulier du sens, un transfigurateur des affects dans le discours.

L'œuvre d'art implique une situation complexe du sujet et du social, un corps-langage travaillant à sa libération du politique comme assujettissement. Il s'agit pour le sujet de se découvrir historiquement et empiriquement comme transformateur politique dans le langage, en découvrant sa propre valeur politique. Cette empiricité passe par des corps, par les enjeux signifiants qu'ils constituent. La société est politique par les corps qui la signifient, c'est-à-dire par des corps qui ne sont pas simplement des corps, mais qui sont toujours-déjà impliqués dans le langage ; la société elle-même devient forme politique comme extension des corps-sujets qui la composent, par la signifiante qu'ils induisent des rapports entre corps. Une politique de l'art suggère cette tension entre corps et langage qui fait de la peinture plus qu'une représentation donnée : elle implique le discours comme réalisation du devenir des œuvres, un corps-langage particulier de la subjectivité à travers les œuvres.

Qu'est-ce que la valeur d'un corps ? On peut s'interroger en effet sur ce qui constitue un corps, notamment dans le rapport au langage, mais pas seulement. Nous avons déjà évoqué la situation particulière de l'oralité et des enjeux d'une physique du langage ; où l'oralité suppose pour Henri Meschonnic l'implication d'une forme-vie dans une forme-sens, l'implication d'un sujet dans l'écriture ; à la différence de l'opposition entre langue et parole. Se pose la question, par ailleurs, de ce qu'on peut savoir d'un corps, des limites de ce savoir, de l'extension que la notion de corps peut recevoir. Un corps est un objet indéterminé. Le corps serait-il la situation réduite du sujet comme objet pour d'autres sujets ? La peinture constitue-t-elle le corps de l'œuvre picturale ? La musique a-t-elle un corps autre que l'humain qui la produit ? Le corps de la sculpture est-il celui du modèle, celui de l'artiste qui la façonne, la matière qui lui donne forme ou encore la force qu'elle prend dans le regard du public, un corps historique, le corps d'une indétermination du sens à l'épreuve des affects pour d'autres sujets ?

Le corps n'est-il pas concerné par le politique, traversé par lui, en réfé-

rence à la question des « bio-pouvoir » abordés par Michel Foucault ? Lequel voulait « montrer comment les rapports de pouvoir peuvent passer matériellement dans l'épaisseur même des corps sans avoir même à être relayés par la représentation des sujets... »

Il y a la restitution d'une grande violence dans l'art, un travail sur le corps non seulement comme objet indéterminé, mais comme situation anthropologique d'une empiricité du sens.

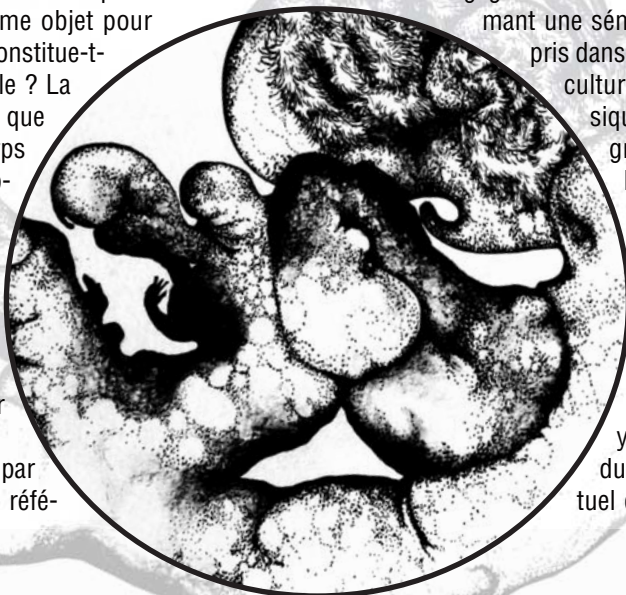
L'art induit ici la recherche particulière d'une politique ; il constitue une réalité floue qui recouvre tout et son contraire, une catégorie creuse. Tout comme le politique, fait remarquer Michel Foucault, n'est jamais neutre et implique des corps-langage dans le discours, l'art implique dans le discours la transformation mutuelle de la société et d'un sujet. L'art implique une politique du sujet à l'œuvre dans une politique de la société, une situation critique de la culture. par laquelle ces rapports se transforment.

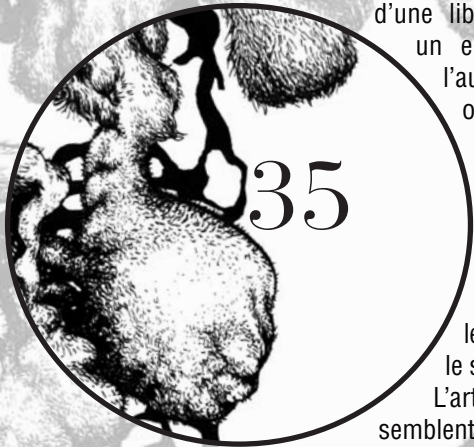
Notre regard est construit par l'idée d'une pénétration mutuelle du voir et du langage, du politique et d'une utopie anthropologique, de l'invention historique dans le discours de l'art. La démesure de la peinture, par exemple, tient à la situation de son cadre même ; l'angoisse de l'universel, l'inconnu pressant dans la force du monde, la peinture croisant le regard comme un appel du vide, un vertige de la perception dans le dire, dans l'oralité, un autre corps-langage.

Le langage explose de la contemplation et de l'extase : autant de fenêtres sur l'insensé. *Ekphrasis* infinie, métamorphose de la peinture dans le langage. Non pas décrire mais vivre la peinture dans le langage. Représenter est ici insuffisant à dire. Le merveilleux surgit alors des prolongements du langage s'écoulant sans retour de la peinture ; formant une sémantisation oraculaire, un sens pris dans le corps traçant les infinis de la cultures, ses hypothèses métaphysiques, un ordre du politique désignant la nature, faisant passer l'inconnu pour une transcendance.

Interzone

Une politique de l'art est-elle possible ? Oui, à condition qu'il y ait un risque de l'art, un risque du politique. C'est un risque mutuel du sujet et du social, le risque



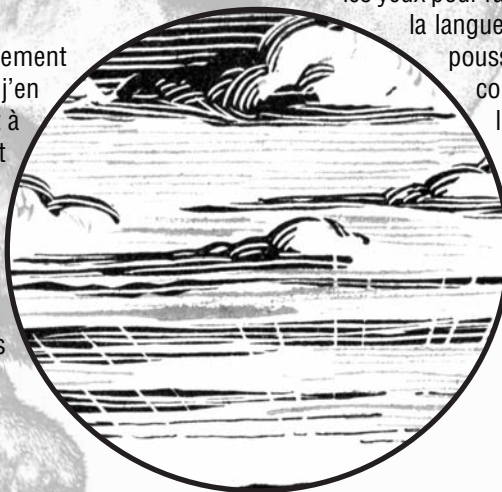


d'une liberté devenant un enjeu l'un par l'autre. Que nous offre donc la « société du risque » en la matière si ce n'est de ne plus prendre de risque avec le sujet ou avec le social ?

L'art et le politique semblent enfermés dans la représentation du pouvoir, endormis dans une démocratie comptable. On ne sait pas très bien quelle force critique ils incarnent. Poser la question d'une politique de l'art est peut-être obsolète ; elle suspend l'actualité du politique à l'illusion d'une valeur autonome de l'art, à une utopie de l'art qui s'effondre avec les avant-gardes dans « l'économie de prostitution » ¹¹. L'utopie de l'art ne servirait plus que l'utopie des institutions.

Comment des valeurs aussi instituées que l'art et le politique peuvent-elle prétendre encore à l'invention de situations inédites, au renversement critique des valeurs, à changer la société, à changer la vie ? Quelle utopie du politique ? Quelle capacité de l'art à constituer une action concrète sur la vie ? A-t-on affaire à des notions qui fonctionnent sur un même plan ? Une politique de l'art est-elle réversible en art du politique ?

Ces notions ont des valeurs tellement génériques que l'approche que j'en propose ici consistera simplement à en discuter la pertinence. Réduisant le terme « politique » à la capacité d'un sujet à agir, à intervenir et à transformer une situation sociale depuis les enjeux du discours, c'est-à-dire à la capacité d'action d'un sujet dans le discours, je vais

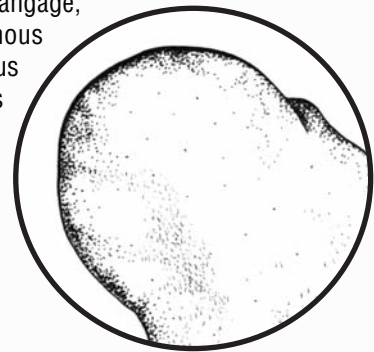


essayer de montrer comment une politique de l'art peut constituer une conception particulière du social et du sujet – une éthique du politique – dans la pluralité des politiques de la société. *Le* politique joue ici un rôle de révélateur social, suscitant une capacité particulière du sujet à avoir une action sur les choses : à l'art, dans une approche politique, incomberaient des enjeux d'action et de transformation à un niveau symbolique qu ne séparerait plus le sujet, le social et le langage, dans une perspective où les choses prendraient leur valeur historique et empirique dans le discours et non plus de l'action détachée de l'activité du langage.

Ce que nous identifions dans le registre du politique s'inscrit dans une historicité et donc dans le langage. À celui qui me demanderait ma conception du politique, je lui dirais d'abord qu'il n'y a pas de valeur du politique sans l'implication d'un sujet dans le langage.

Les choses ne sont jamais tout à fait définies, parce qu'il y a toujours quelque chose d'ineffable qui se dégage des discours et des politiques. Des choses qui restent à l'état sauvage de la pensée, des choses animées de l'inertie qui fait jour entre un corps et le langage. Le monde et le langage ne tombent pas juste. Il y a toujours un vide, une métaphysique, un inconscient, une utopie qui travaillent à faire sortir le sens de l'économie-politique de ses limites – de ses stratégies – pour en livrer la pensée à l'incertitude de l'avenir. Il y a des yeux pour traduire l'aveuglement du corps dans le langage, du langage pour faire corps avec les choses, pour être plus que le corps et plus que le langage réunis ; il y a des yeux pour boucher les trous du langage, des yeux cachés derrière

les yeux pour rappeler que l'image prend son corps dans la langue ; il y a du langage taillé dans la pierre, poussé par le vent, du langage-matière qui fait corps dans le monde. Nous voyageons par le langage, nous traversons la vie, nous apprenons par cœur des habitudes dans le langage, de peur de nous perdre, nous nous perdons dans les corps. Le langage fait





NOTES.

1. « Nouvelles en touareg », *Isalān dāgh tāmajaq*, n°1, janvier 1970.

2. *Isalān*, dans *Graine de Parole*, p. 142.

7. Ibid, p. 182.

8. Ibid, p. 184

9. Ibid, p. 192.

10. Ibid, p. 186

11. Je reprends cette expression à Robert Filliou : il distingue une « économie de prostitution » soutenue par les enjeux du pouvoir, d'une « économie poétique » visant d'abord l'épanouissement de l'homme.

3. Jeannine Drouin, « Les premiers pas sur la lune. Echos de la presse touarègue » dans *Graine de Parole. Puissance du verbe et traditions orales*, Textes offerts à Geneviève Calame-Griaule, Paris, Éditions du CNRS, 1989, p. 139-140.

un corps concret à l'expérience, à l'histoire, à l'informulé, en inscrivant le corps dans la rencontre et dans l'étrange, en faisant comme en défaisant les corps de la pensée. D'où les situations du pouvoir à défaire dans le langage et par le langage, les insurrections du poème dans la logique des discontinus entre éthique et politique, entre poétique et politique. D'où la recherche d'une efficacité du poème dans les enjeux de la pensée, la théorie du langage de la littérature faisant effraction dans les théories du contrôle de la société par le contrôle des corps dans le langage ; le sujet du poème défaisant le langage à la racine logique du pouvoir.

William Burroughs a mis en évidence la manière dont l'*Interzone* constitue une poétique critique des pouvoirs ; la manière dont elle brouille l'ordre du déroulement des choses. Aspirant la réalité dans le poème, déroutant la logique du récit et de l'institution du sujet dans le monde. Par l'effraction de son propre corps, Burroughs avait senti le discours du pouvoir l'envahir comme un corps étranger. La force transformatrice du langage pénétrant le corps en son centre et instituant sa liberté au sommeil, à la suspension du jugement social dans les dislocations de l'histoire ; une subjectivation dans le langage dont la vie fait l'épreuve du continu entre les moyens de contrôle et leur situation critique dans le poème. Le langage échappait à la logique sociale pour prendre dans l'hallucination le pli du sujet, la force d'une matière-langage transformatrice de la réalité.

Si le langage est un virus qui s'est assimilé au corps, suivant la métaphore virale, c'est l'activité d'une forme-de-vie qu'il représente et qui fait son activité. C'est comme forme-de-vie que l'écriture du sujet perturbe l'activité d'un ordre discursif. Une aptitude au désordre incite le centre de toute

chose à se recréer sans cesse pour découvrir son existence ; une zone d'incertitude à partir de laquelle chacun cherche à reprendre son individualité, indiscernable, pour faire de l'économie-politique l'enjeu d'une attitude poétique, la situation critique de la société dans l'écriture du sujet, un déconditionnement des règles qui organisent le langage comme pouvoir sur le corps.

Traversée de discours contradictoires, de libération et d'assujettissement, de l'inscription du discours social dans le corps, implicite discursif de ce qui se dit sans être prononcé ; coupant, tailladant le corps pour en purger le sang intoxiqué des contrôles du sens, faisant sortir la langue d'où qu'elle vienne, déchirant l'épiderme jusqu'à rendre coup pour coup, le corps reprend ainsi la consistance du langage qui le libère et qui le tient. Rendant nécessaire l'évidement du sujet jusqu'à la feuille, junky émâcié du langage, *Naked Lunch* délivre la tension fiévreuse que le corps fait au langage, des interruptions et des reprises de la langue : la perception n'est plus la scansion d'une langue appliquée au corps : le corps fait irruption dans le langage pour défier le pouvoir, il en mutilé l'équilibre ; parce que le pouvoir habite les corps à travers le langage, le pouvoir agit sur les corps dans le langage. Le corps conditionné de l'écriture du sujet par la syntaxe, pousse ainsi à chercher cette contre-cohérence nécessaire d'un sujet du poème, à travailler la situation critique de la société dans l'organisation même du langage de sa représentation ; à découvrir une situation critique de l'art avec le politique. L'interruption de la conscience dévoile ici un corps du langage propre au sujet, un corps critique des conditions

6.

Fred Forest « Qui donc a entendu parler de l'art sociologique ? » dans Jean-Marc Lachaud (sous la dir.), *Art et politique*, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 181.

12. « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » dit Robert Filliou* ; l'art, en effet ne prend sa valeur que dans la perspective d'un déploiement, d'un épanouissement du sujet dans la vie. C'est tourné vers la vie, comme problématique anthropologique et questionnement du sens que l'art prend sa dimension signifiante, qu'il devient « l'art pour l'art », c'est-à-dire l'art pris pour lui-même comme enjeu d'une utopie mutuelle du sujet et de la société.

symboliques de la société dans le langage. Assignant le langage comme ordre de la pensée, la société s'impose ainsi comme image globale du sens, comme puissance réelle des pouvoirs à travers le langage, sur le corps. *L'interzone* dévoile un inconscient du langage qui réhabilite non seulement le sujet comme conscience du corps mais également comme matière d'écriture, comme enjeu politique d'une signification.

Étrangement, une politique de l'art nous oriente vers le corps dans la situation du langage. *L'Interzone*, écriture de l'hallucination, implique le poème en déséquilibre du récit et de l'intoxication des sens ; mélange de langage et des fluctuations du corps dans la défonction. *L'interzone* suppose une situation critique de la langue du point de vue du sujet. Il s'agit donc de sortir de la situation d'un corps assujéti aux pouvoirs et à la possession pour retrouver la force poétique d'un sujet de l'écriture, pour déjouer le contrôle des événements et faire entendre le sujet – un discours spécifique au « sujet du poème » – entre les discours de la métrique sociale ; l'impersonnel d'un devenir-sujet dans le langage, la signification d'une activité qui libère le discours en poème ; un « sujet du poème » politique dans le discours et par le discours du poème, la valeur d'un sujet social par l'écriture, critique des discours qui instituent la société comme pouvoir ; transformations mutuelles « des formes-vie en formes-sens ».

Une politique de l'art peut permettre de comprendre le passage d'un « sujet du poème » à un « sujet de l'œuvre », l'enjeu d'une subjectivation artistique dans une politique du sens comme signification particulière des œuvres d'art et, par transitivité d'une politique du langage en politique du sujet, l'enjeu d'une signification du sujet dans les discours de la société.

4.

Nathalie Moureau, *Analyse économique de la valeur des biens d'art. La peinture contemporaine*, Paris, Economica, 2000, p. 5.

5. Je dois à Joachim Pfeuffer de m'avoir mis face à l'évidence de cette question.

L'art est l'enjeu d'un sujet-politique, d'une pensée de la société non pas comme représentation du sujet, mais comme recherche du sujet ; comme recherche d'une éthique du politique dont les œuvres constitueraient l'empiricité particulière du sujet dans le langage.

C'est la réalité qui est mise en question là où l'art défait le langage – Interzones, poèmes – des métriques du politique. Il faut bien essayer de poser des questions dont on n'a pas les réponses, provoquer de nouvelles situations. L'économie-politique a sa poésie et ses œuvres d'art. Elle ne change rien aux objectifs politiques qui sont les siens par la pensée de l'art.

Les rhétoriques de la protection tiennent nécessairement l'art dans le danger de la disparition. Oui, l'art disparaît toujours, dans la mesure où il est historique, il meurt, il recommence, il vit. Il est enjeu politique, structure active de l'économie de marché. Il continue dans l'inachèvement de sa pensée, il se transforme dans le discours de sa recherche.

« La poétique »¹² tient à la vie du sujet plus qu'à l'art dans le travail de la pensée. À la différence, l'économie-politique tient à l'esthétique ; elle a perdu l'art en route et la société comme volonté d'une éthique première. Elle fait le contemporain du politique, la parure du politique ; et les morts sont nombreux qui grossissent dans son sillage.

La mondialisation ne s'applique pas à la peste et au choléra partout dans le monde. Il y a des périphéries de la raison, des places où la vie est moins protégée que l'art, une division des corps entre animalité et impératif du sens. Là où les corps meurent injustement, là où la faiblesse est insoutenable, la force de l'art disparaît pour ne laisser du politique qu'une barbarie intériorisée, domestiquée et imbécile.