

Merci mille fois à Catherine, Philippe, Raphaël et Jean-François sans la lecture attentive desquels ce texte ne serait qu'un abominable brouillon.

Un artiste peut-il travailler avec l'institution? Non.

“Je pense qu'on recherche dans une peinture une prise sur la vie. La suggestion définitive, le message définitif ne doit pas être un message calculé, mais un message inéluctable. Ce doit être ce qu'on ne peut éviter de dire, pas ce qu'on s'est proposé de dire”

Entretien du peintre Jasper Johns avec David Sylvester

La mystification règne en maîtresse dans un dialogue qui omet, de part et d'autre de l'énonciation, de se signifier que c'est entre des sujets qu'il prend vie; au lieu de quoi, la cannibale abstraction institutionnelle se joue entre des personnes, des grandes personnes, et accouche d'in vraisemblables négoce entre - d'une part — un artiste qui attribue à son interlocuteur la plénitude d'une persona¹ si puissante qu'elle dissout invariablement celui-ci dans le système dont, pourtant, ni le pouvoir ni le mobile ne sont clairement annoncés (l'institution ne converse que sur son fonctionnement se considérant elle-même comme une donnée indiscutable, sinon une nature humaine), et — d'autre part — un bureaucrate dont la formation dresse toujours entre lui et l'artiste une chaîne de signifiants bancaire qui boitille entre art et culture; il s'agit de ne pas déborder le cadre de conventions tacites qui sont celles de l'effacement. On dira: de la pudeur. S'il y a une forme en creux qui engouffre tous les non-dits de ce dialogue, c'est le pli conceptuel même dans lequel s'abîmerait tout espoir pour lui de voir le jour; ce non-dit, dont chacun croit par pragmatisme — la pudeur — devoir faire l'épargne à l'autre, c'est le sujet. Mais le sujet ne s'absente pas pour céder la place. Et contrairement aux fantômes qui s'expriment ici, c'est lui qui détient la parole. Qui est la parole. Alors qu'advient-il de lui à ce moment transactionnel? Sous quelle espèce nos ventriloques le piègent-ils? Quelles sont les raisons de ce silence sur la seule instance qui, pourtant, ignore la discontinuité et dont l'invisibilité toute relative est en fait l'espace de l'apparition, je dirai un peu plus loin: de l'advention?

Le texte que vous allez entendre va s'insinuer entre ces questions, ni plus ni moins promeneur que je ne le suis, ni plus ni moins soucieux de linéarité que je ne le suis. Il dérogera sans aucun doute aux attentes de méthode, car c'est la mienne.

Je voudrais faire entendre cette vérité première qui semble échapper de toutes parts aux acteurs de la scène institutionnelle : une œuvre d'art n'est pas un objet de culture, n'est pas le vecteur d'une cohérence instrumentale au collectif; l'art ne saurait être subsumé à son usage culturel; la culture trouve son accomplissement, produit son sens et sa légitimité, dans une structure extérieure aux objets qu'elle véhicule, la structure groupale, dont elle est un des moyens de représentation principal, image qu'un groupe humain se donne de lui-même, qu'il veut donner à d'autres de lui-même.

Une telle identité de l'art aux usages culturels supposerait deux choses :

- D'une part, un ensemble d'isomorphismes négociables, de représentations closes, discontinues. Dans ce cadre, l'acquiescement à l'objet de culture est une prémisse à sa fonctionnalité, le gage de sa capacité à représenter des aspirations idéales du groupe : or une œuvre d'art ne représente qu'elle-même, n'est le vecteur d'aucun partage d'éléments isolables, elle est son propre ensemble d'opérateurs ; l'acquiescement collectif à l'œuvre, dût-il passer par l'injonction à aimer d'une délégation institutionnelle, est un épiphénomène de son aventure dans le groupe, et n'est en rien impliqué dans son sens ni sa réalisation.

- D'autre part, un préétablissement solide des conditions de transports et diffusions, structure supérieure applicable à tout objet de culture, légitimant par exemple, la création d'un ministère. Or une œuvre d'art est sa propre structure, invente en advenant les conditions de sa diffusion et l'établissement de son sens².

Une œuvre d'art n'est pas une courroie de transmission culturelle, pas plus qu'elle n'est un objet de transaction qui légitimerait son intégration à un circuit institutionnel; ce qu'elle peut devenir dans ce cadre, et on s'en fout, c'est une relique patrimoniale pour les pleureuses qui de toutes façons ne sont touchées ni de près ni de loin par ce qui est en jeu dans l'art.

C'est la vieille goutte patrimoniale de l'âne Malraux qui encouragea ce désastreux contresens historique pour hommes pressés d'être légitimés par leur propre action de légitimation : reconnus pour avoir su reconnaître, voilà comment se rêvent les politiques n'ayant jamais su s'équiper de la moindre théorie honnête du sujet³.

Une œuvre d'art ne devient au sein d'un groupe humain un objet de culture que pour ceux qui ne se soucient ni de l'humain ni de l'art : la basilique de San Marco n'est l'image de Florence que pour ceux des florentins qui n'ont jamais fait l'expérience individuelle de l'œuvre de Fra Angelico, expérience à jamais singulière, toujours recommencée. Pour ceux qui s'y sont donnés, San Marco est leur jardin secret, et la seule structure que Fra Angelico ait solidifiée, modifiée, et peut-être révélée, c'est la leur, c'est le sujet qu'ils sont.

Ce n'est pas seulement sur leur incompétence à concevoir la singularité de l'œuvre d'art qu'il faut juger de ces chefs de rayon culturel, mais aussi sur la confusion qui règne dans leur façon d'imaginer sa genèse ; toutes les œuvres qu'ils admirent, collectionnent, commémorent, sont nées en dehors de leur poisseuse circonscription. La construction instrumentale qu'ils proposent de l'image patrimoniale est bâtie sur des œuvres qui ne sont pas nées de la cuisse ministérielle, sur des artistes qui ne têtèrent pas aux mamelles subventionnaires. Mais que de toutes les grandes œuvres sur lesquelles s'appuie la culture de nos institutionnels — et, qui sait?, l'engouement qui les conduisit à épouser un jour leur fonction -, aucune ne soit née des actions du système qu'ils servent, rien de tout ça ne semble les choquer. En vérité, les institutions culturelles se payent les gadgets sociologiques qu'elles méritent, et se rattrapent, en matière d'art, sur le dos des cadavres dont d'autres qu'eux ont su leur montrer la sépulture.

Si l'agent institutionnel défend tant le gadget sociologique, l'installation, l'action, la performance, c'est parce que, à l'instar du sport, cette infatigable production renvoie à l'infini au groupe une image sociale — culturelle — auto-légitimante, quelle que soit sa prétention à la subversion : quand un artiste croit avoir bien fait son travail en ayant détourné ou tout simplement révélé un objet, une structure, une typologie, un élément quelconque de la vie du groupe, il n'a rien fait de plus qu'un publicitaire inventant un cadre mouvant à un objet inerte. Il se persuadera pourtant d'être critique. Plus les enjeux prétendument critiques sont visibles, plus les enjeux artistiques sont faibles quand il ne sont pas désavoués, plus l'institution paiera avec enthousiasme pour l'inoffensivité (L'institution n'admet pour seules critiques que celles qu'elle consent à formuler elle-même. Arguant d'une intériorisation accueillante et ouverte de la critique, elle disqualifie toute critique extérieure. Ma parole serait accueillie comme audible si elle était déjà assujettie aux structures que je prétends analyser, elle ne le serait donc qu'en étant déjà soumise aux règles de la domesticité; c'est de sa prétendue aptitude à absorber et diffuser toutes les critiques que l'institution tire le sentiment d'en être la somme). L'institution travaillera tout particulièrement à donner l'éclat du neuf, du critique, du pertinent (qui est l'exact synonyme d'impertinent dans le désert lexicographique institutionnel), aux plaquettes présentant ses babioles inoffensives: mais la visite en galerie désintégrera instantanément le prestige de la plaquette institutionnelle qui, seule, mettait un instant en lumière la singularité factice d'une exposition, comme se désintègre instantanément le prestige de l'objet de consommation vulgaire rendu un instant prestigieux et unique par sa mise en lumière publicitaire. Peu importe le sentiment de supercherie, de tristesse, d'ennui, qui en découle, la production des plaquettes ignore la baisse de rendement; et ces expositions n'existent que pour être annoncées.

La seule subversion réelle, c'est l'expérience du sublime, la beauté, c'est-à-dire le sujet. C'est-à-dire, aussi, l'irreprésentable et la mort.

L'artiste croyant se rendre au bon sens en travaillant avec les institutions — puisqu'elles existent — se range dans l'assistance politique à la carrière des incompetents qui y exercent : un artiste se préoccupant de bon sens est un artiste foutu. Ils devrait au moins réfléchir quelques minutes à ceci : avec qui travaille-t-il exactement ? Qu'est-ce qu'un agent institutionnel de la culture? ⁴ C'est la concrétion minérale du refoulé artistique, l'apothéose de l'auto digestion, doublement raté parce qu'il n'est pas l'artiste qu'il à rêvé d'être, mais aussi parce que son rêve est frelaté et que son idée de l'artiste ne vaut pas plus cher que celle du public qu'il prétend éduquer (il dira : «ouvrir à l'art»). Comment, dans ce type de rapport, le vivre sans inquiétude? Quand un de ces agents institutionnels se récrie, trouve grossier d'imaginer que son ambition secrète serait d'être artiste, je ne peux que me demander ceci : que cherche-t-il donc, celui qui désire passer le plus clair de son temps avec des artistes, se donne à la fréquentation quotidienne de ces casse-couilles rongés d'orgueil, ne rate aucune occasion de se faire tirer le portrait en leur compagnie, se pique de les aider à vivre, de les comprendre, de les aimer, perd

son temps dans des vernissages grimaciers quand il prétendra toujours ailleurs être surchargé ? On peut l'imaginer plus retors encore : s'il subventionne principalement des plaisantins dont la légèreté a pour étalon le peu de cas qu'il fait réellement de l'art, s'il alimente presque essentiellement des commentateurs timides de la société qui leur sert de béquille conceptuelle comme de projet artistique, c'est parce qu'ils sont pire que lui, qu'ils portent en eux une marque encore plus éclatante du ratage. Ainsi, il avance planqué, pire dans l'ombre du pire, et si le fantasme de patrimoine qu'il nous brode tous les jours n'est pas à la hauteur de ses ambitions politiques, ils pourra toujours imputer ça à la nullité des pitres qu'il a gavés.

Nous devrions sans doute, aussi lassant que ça m'apparaisse, revenir un peu sur la doxa communicationnelle, si longue à crever dirait-on, puisque c'est sous le ratissage de sa conception libérale des rapports que s'opère un efficace retour sur investissement de l'institution dont la grossière lisibilité de la mission laisse sans voix: encourageant la prolifération d'œuvres obéissantes — dont la forme du fantasme naïf est celle du réseau des échanges réussis — déployant les relais de présentation de ces serviles et tape-à-l'œil brouettes communicantes, l'institution pourra tirer de cette prolifération-même l'aliment des démonstrations à venir, surtout celles qui s'appuient sur la fatalité du paysage tel qu'il est. Du pragmatisme, en somme, une vérification de routine. On aurait tort d'imaginer une entreprise toute entière vouée à une bienveillante verticalité, qui ne rate aucune des boutiques à bibelots communicants, quand l'essentiel de l'activité institutionnelle est une industrie horizontale de formants ⁵ que les artistes acceptent comme autant d'aubaines (ils disent des lieux) quand ils ne sont que les cerceaux de leur invention.

Fondées sur les reflets illusoire de la cohérence que donne l'observation des structures et du chaînage historique — toujours, nécessairement, dans le temps d'un retrait — l'acquisition et la conservation des œuvres sont sujettes aux plus fugaces nécessités du groupe et, principalement, de son gouvernement du moment. Le rêve communicationnel serait le décret spontané, la rétraction à une nano-échelle de ce retrait; c'est, sous l'effet d'une panique devant l'imprévisible qui menace la fixité des échanges du sens que s'étend le tissage historique a priori : c'est du patrimoine d'avance. Le marché, c'est l'histoire en temps réel qui entérine la foi accumulative et finaliste dans la certitude que tous les chemins de l'histoire conduisent à elle.

Avec le mort, voici où nous en sommes dans le jeu des transactions: la déchirure épistémologique raccordée par Leonardo entre les Arts s'est reformée dans nos musées; le musée de la Specola où sont conservées les céroplasties anatomiques de Zumbo est séparé par un fleuve, l'Arno, des grands musées où s'observe l'invention du corps par les maîtres de la Renaissance Florentine. L'institution, fidèle à ses modèles tant qu'elle les suppose fondés, se garde bien de réparer l'accroc, et la Specola est sans exégèse, c'est-à-dire, on s'en doute, sans touriste ; éclairer le sens de cette séparation historique aurait rendu nécessaire sa réduction. Le maintien de ce cloisonnement, au contraire, renforce les catégories de l'art et de la science dans leur plus obtuse restriction, fondant par la suite celles du divertissement et de

la pédagogie.

Nous sommes condamnés, comme les enfants de Saturne, à être avalés par le mensonge, nécessaire à nos fins, de notre origine. Imaginons maintenant ce que donne la transaction du vif qui se bricole dans l'oraculaire...

La culture ne se constitue même pas a contrario de l'art -elle ne se donne l'œuvre pour objet qu'en tant qu'elle n'est déjà plus qu'un item historique déterritorialisé (désormais projectivement : c'est la prévoyance contre les échecs de l'histoire) — mais complètement en dehors de lui dont la fin n'est pas l'histoire mais l'instanciation du sujet, l'historicité de l'artiste ⁶. Il va surtout s'agir de rester serrés du côté des formants de l'industrie insitutionnelle, parce que c'est seulement sur eux que se bâtit le rêve de fluidité et de fin historique du groupe, l'histoire n'étant qu'une histoire des objets. De notre côté, nous allons tenter d'éclairer en quoi une institution, parce qu'elle en est une, ne saurait avoir l'art pour objet ⁷.

Le mirage de l'avènement et de la cohérence historique, c'est celui qui conduit de la synchronicité désordonnée au patrimoine — l'idéal diachronique -, du diffus au cellulaire, de la dispersion au cloisonnement ; il se trouve que l'art est probablement soumis au même paradoxe que la question du filioque, paradoxe par lequel le Dieu des chrétiens procède infiniment de lui-même, ce qui écarte sans cesse sa définition de l'énoncé (de l'immédiateté), sans jamais ruiner la certitude d'une spécificité transcendante ; il faut repenser avec lui le sens même du moment dans son mouvement, et toute idée de partition dans ses parties supposées. De même, nous ne saurions imaginer l'art dans l'amputation du moindre de ses membres, de la moindre de ses hypostases — mutilation qu'un rêve progressiste voudrait bien lui infliger — car l'art ne disperse pas ses possibles, n'égrène pas ses questions; ses accros, ses hérésies même les plus isolées, sont encore des parties qui l'augmentent, chaque effectuation nous replongeant dans la définition de ses origines. Envisagé ainsi, on ne peut esquiver sa définition que dans l'arrêt sur image d'un prolongement jusqu'ici inimaginé, le paradoxe apparent de ce qui n'était pas encore, bien que de toute éternité; le paradoxe n'est qu'apparent parce que c'est l'angle de l'achèvement définitionnel qui trouble la vue, qui pourrait faire penser qu'on s'écarte de lui en s'écartant d'une définition gelée dans l'entendement historique ou sémiotique, ou qu'on l'étendrait dangereusement en étendant sa définition. Dans les deux cas, se soumettre à une de ces extrémités définitionnelles, c'est soit le conduire au patrimoine et à la sociologie (l'art en tant qu'effectuation du sujet est loin derrière nous, les formes contemporaines vectorisent son essentialité sociale), soit au marché absolu (tout est art). Substituer à toute clôture ou parcellisation des définitions la notion de «dernier état de l'art» — et plein de l'idée que l'art est, à tout moment, défini par l'ensemble des possibles qui l'alimentent depuis son apparition (qu'on aime imaginer contiguë à celle de l'homme) — est ce qui plie l'analyse à la spécificité de notre objet au lieu du contraire.

Tout l'exercice de l'histoire de l'art — empressée de passer à travers le crible de ses instruments de mesure les

quelques centaines d'années qui ont précédé leur invention pour se persuader qu'elles y conduisaient, comme une pente incline à la chute — aura été de contraindre l'invisible au visible, l'à-peine perceptible à la grammaire, le déplacement des corps devant les tableaux à la plate et étriquée fixité des vignettes. Or, le sublime naît précisément de l'irreprésentable, c'est-à-dire de l'échec à associer précisément un objet à un concept, une manifestation à un sens.

Les livres d'art croient rendre justice à Van Eyck en rendant enfin inventoriale, parfaitement lisible, un détail de l'Agneau mystique dont la hauteur, pourtant, l'indéchiffabilité, étaient sans doute le véritable écrin de son sens, dont l'illisibilité était la chose à lire.

Combien d'artistes aujourd'hui, hantés par les échos des œuvres auxquelles ils se lient historiquement, ne créent-ils pas eux-mêmes à l'intérieur de cette fatale mise à plat, c'est à dire: englués dans la destinée des manuels, des rapports, des comptes-rendus, des catalogues, qui rêvent d'intelligibilité exhaustive, et en dehors de tout mystère?

Au mystère, on aura sans doute reproché de sentir trop fort la romance qui court de la cellule monacale aux oreilles coupées, à une heure où les ménagères elles-mêmes suivent plus passionnément les soubresauts de la bourse que les secousses amoureuses des infirmières, et où de prétendus philosophes se propulsent dans la pédagogie de l'art et se mettent eux-aussi à trouver douteux les perdants de la communication. Aujourd'hui, il semblerait que ce soit enfin fini, on postule que l'art sous sa forme la plus étroitement attachée au sujet a fait son temps; place aux identités remarquables, c'est-à-dire évaluables, ou à l'individu. Mais où dévoie-t-on le sujet dans cette déclaration funéraire?, quand on n'entend pas chanter une fois encore le requiem de l'art, c'est au moins de sa conception romantique dont on sonne le glas avec la certitude que ce deuil est une victoire historique sur la romance. Soit. Pour ça, il faut au moins expatrier le romantisme des œuvres romantiques elles-mêmes, c'est-à-dire faire du cinéma. Qu'en est-il exactement de cette romance? A-t-elle vu le jour en dehors des institutions qui aujourd'hui la réprovent pour préférer des modèles d'intégration qui satisfont l'ultime modélisation communicante des rapports sociaux? Pour supposer la fin d'une conception romantique de l'art, il faut déjà avoir beaucoup œuvré au culte de sa réalisation; pour l'intégrer à une chaîne d'événements et annoncer sa fin, il faut avoir réussi à en faire miroiter le moment d'apparition et le moment d'émiettement; or il est d'autant plus facile d'abattre un dragon que les dragons n'existent pas. Avec les chasseurs de chimères, peuvent disparaître les chimères, bien qu'on veuille toujours nous faire croire l'inverse. Là encore, une confusion de terme soigneusement entretenue put faire de l'œuvre d'art l'expression du moi, conception d'autant plus facile à démolir que jamais ne fut envisagée l'idée qu'elle était en vérité la manifestation du sujet. Il faut croire que le moi, surface communicante pourtant, ne communiquait pas encore assez bien, ou pas assez favorablement le bon fonctionnement des impératifs collectifs.

Qu'est-ce qui détermine devant les fresques pariétales de Pech-Merl la tenace intuition que sous la charge la plus pesante d'une régulation sociale perdue, il y a bien de l'art? Qu'est donc cet étrange sentiment qu'il y a une œuvre

quand tout nous écarte de sa définition sémiotique ou historique, sinon, peut-être, tous les éléments qui y échappent à la codification, à la transaction et, par la suite aux iconologies? Car on n'apaise pas le sentiment d'insatisfaction définitionnelle en sachant voir mieux que des signes, des opérateurs entre les signes. C'est encore trop peu. Il pourrait n'y avoir aucun opérateur saisissable sans que s'atténue l'intuition qu'il y a de l'art. Dans ce cas, comment aborder sérieusement ce sentiment océanique sans verser à son tour dans la manipulation diachronique (le rêve d'un sens continu à l'aventure humaine) ou le rêve de totalité? Qu'avons-nous en mains comme éléments et, surtout, comme instruments de mesure pour ces éléments? N'y-at-il pas d'ailleurs une certaine identité entre eux?

Le sujet fuit et déborde des objets calibrés par l'usage immédiat; et ce n'est pas ce par quoi il s'exprime (ce qui l'inscrirait encore dans le théâtre des affects, supposerait une extériorité à laquelle ce théâtre rend des comptes où pour laquelle il invente un processus de démolition) mais par où il est. Nous tenons peut-être un bout, sinon de la définition, au moins d'un renversement des déterminants de la définition⁸.

La première invention d'une œuvre d'art est l'utopie la plus serrée du sujet, le corps de l'artiste; l'œuvre est le lieu de ce lieu; c'est ce qui rend possible la même territorialisation pour le spectateur et invalide du même coup la tentation biographique ou l'enracinement historique. Dans la consommation de ce rendez-vous éternellement manqué (où le sujet qui créa l'œuvre cède la place à l'adventon — et à l'invention — d'un nouveau sujet), il est bon de s'arrêter un peu pour se demander en quelle compagnie nous regardons les images (car il n'y a que des images, au sens Bergsonien où une image est «tout ce qui apparaît»). De quoi les faisons-nous précéder pour les voir, quels organes avons-nous le courage d'inventer pour elles?

Cette invention organique, le lieu que je suis (incad战略, inséparable du temps de sa métamorphose continue), n'est pas à saisir comme une métaphore du pouvoir mais bien à prendre, littéralement, platement, comme de l'effectuation tissulaire, musculaire, osseuse, splanchnique, nerveuse, lymphatique, sanguine. Nous rêverions sans doute la comptabilité des effets de cette production: nous sommes si mal habitués à imaginer ces métamorphoses hors du champ des constatations immédiates, celles qui, par exemple, lient la fabrique du corps au sport que l'on exerce par lui. Mais l'extension et l'invention dont je vous parle, seul le sujet en fait l'épreuve, et seule cette épreuve permet de les saisir: elle sont à la fois le mouvement et le seul indice de ce mouvement, l'acte et ce qui permet de rendre compte qu'il y a eu un acte.

Il ne s'agit pas même d'assimilation aux objets de la production: ceci serait, pour le coup, encore une métaphore de l'extension — et non de l'invention territoriale -, celle qui fait dire «Mes œuvres sont mon corps», œuvres du moi plutôt que du sujet (car le moi n'est guère plus qu'une membrane de représentabilité — de négoce — déjà socialisée, comme peut l'être votre reflet dans le miroir également aperçu par-dessus votre épaule. Et c'est le moi qui s'institutionnalise, quand le sujet, lui, s'institue; le sujet, tiré à la

lumière par les deux trouées des paupières ouvertes, n'a pas d'image, ne possède rien). Cette relation au monde qui intériorise les notions de système et d'outillage et repousse les conceptions heuristiques de l'art, Il pourrait s'agir, non pas de l'être, mais du s'être, s'il fallait trouver à l'écho que s'échangeant avoir et être, un écho semblable au verbe savoir.

Au travail de l'atelier, chaque jour, la recomposition et la modulation de l'inventaire organique, nouvelle disposition au monde d'une nouveauté continue, action à laquelle rien ne semble préparer puisqu'elle s'instancie, avec le sujet, et qu'aucun outil ne précède ni ne laisse présager. Dans ce continu, on voit se dessiner l'image d'un étrange héroïsme (ce trou noir des pulsions libidinales où se projettent toutes les représentations d'un phallus éternel, d'une fatalité qui serait l'impossible détumescence), étrange parce que vivant, là où c'est la mort du héros qui glaçait son érection continue dans l'histoire. Vivante, l'érection continue est assez intolérable pour qu'on la dévoie dans les métaphores: militance, figure de l'artiste qui épouserait la subversion propre à une corporation, c'est-à-dire, encore, une persona.

On verra aussi apparaître dans cette disposition l'attachement à une absolue solitude (idée intolérable à l'institution qui maternelle, qui est garante du liant et de la cohérence des tissus et ne collectionne que les moulages d'érections posthumes — dont on ne sait plus très bien au fond, une fois pétrifiées dans l'image, si elles ne furent pas elles-mêmes que des images; car l'institution connaît et promeut les vacances), une solitude que chaque réalisation nouvelle, évidemment, entérine puisqu'elle éloigne un peu plus des interprétations disponibles de l'être au monde. Contrairement à toute idée reçue, c'est cette solitude qui est la guérison du romantisme parce que l'incommunicabilité n'est ni son problème ni son objet. Elle n'a pas d'objet, pas plus que la pratique de l'art qui lui est consubstantielle: c'est un désir plein de lui-même, travail du travail, production de production, sans finalité, et voilà qui le fait échapper à une catégorie, celle du manque, sur laquelle se fondent toutes les illusions psychanalytiques d'avoir saisi le désir. C'est du plein. Qu'est au juste celui qui sest? Quittant le vaste champ des métaphores, il se donne à la plus puissante d'entre elles, celle qui s'incarne en dehors de tout symptôme, incarnation au cours de laquelle le corps est son propre signifiant, dans le temps.

Nous en sommes à ce point de l'hypothèse: le travail de territorialisation que permet l'œuvre d'art est le lieu où le sujet s'invente à lui-même. Le réel ne nous concerne qu'en tant que nous proposons nos propres fictions à son absence de sens; le réel n'est pas un territoire. Si l'art n'est pas un auxiliaire de vie, qu'en rien il n'est à côté d'elle comme un commentaire dans une marge, c'est parce qu'il est la vie même; qu'il est l'expression la plus assurée de la territorialisation.

Si la pratique de l'art invente pour l'artiste les organes par lesquels il fera l'expérience du monde, si l'on accepte l'idée que cette liberté est offerte au spectateur, disons alors que c'est l'œuvre en tant que lieu d'adventon de tous les sujets qui s'y donnent qui pourrait nous éclairer sur d'éventuels caractères transcendants définissant sa spécificité artistique. Ce n'est encore pas une métaphore que de déclai-

rer être grandi par une œuvre, sortir grandi d'une expérience artistique ; et c'est l'intuition de cette métamorphose qui, peut-être, nous renseigne sur la nature à la fois de cette expérience et du lieu qui la rend possible, l'intuition que dans cette advection se signale la présence d'une œuvre. Voilà qui nous amènerait à supposer une histoire écartée de toute iconologie, de tout décompte des objets, une histoire des sujets et de leur expérience des œuvres. Dans *Hypothèses* (Change — 1972), Jakobson cherche ce qui détermine le poème comme poème, et pour y parvenir, il veut isoler les tropes grammaticaux. Mais ces catégories morphologiques lui font oublier qu'on peut singer le poème, et qu'avec sa méthode, la singerie du poème serait un poème. Et toutes les iconologies se fourvoient dans cet écueil.

Évidemment, partir, comme je le suggère, du sujet, des sujets, c'est sans doute décourager toute histoire et toute sémiotique ; mais c'est replonger les œuvres dans la vie-même, celle qui produit du sujet et c'est rendre justice au continu qui la fit naître, qu'elle a le pouvoir de faire naître à son tour.

Même si se profile alors une histoire du sublime, il faut l'entendre avec ce que Kant pouvait supposer de possiblement désagréable à l'expérience de celui-ci, la gratification ne naissant pas forcément du plaisir ni de l'intelligibilité.

L'intelligibilité, reconduite dans l'orbe communicante, relève de deux catégories: l'échec de la transmission (psychiatrie et suicide social), ou l'absurde, considéré comme la forme d'humour de cet échec, d'autant plus assimilable et inoffensif qu'il ne désigne aucune cible précise, qu'il ne remet pas intelligiblement en cause la domination.

Le modèle communicant d'après-guerre, le tissu médiatique opaque dont l'acte de naissance est la libération des camps et ses images et qui s'étend endémiquement depuis, est une construction hâtive bâtie devant l'incapacité de répondre à l'angoisse: enfouir le devoir de mémoire sous le devoir d'information semble avoir été l'état d'urgence dans lequel fut élaboré un prototype d'opacité sur les années de guerre, dans le choc de n'avoir su regarder le visage d'une société lentement édiflée sur la négation du sujet dont l'aboutissement fut le désastre ; implicitement, c'est le déni du fait que l'humanisme, qu'un modèle humaniste, n'ait pas su éviter le pire, ait pu, même, en accoucher. Puisqu'on ne saurait balancer aux orties l'humanisme, reformulons son efficacité avec le relais des réseaux de transactions. Et sur l'opacité érigeons la transparence. Le modèle communicant veut s'imaginer, par un idéal de transparence des échanges, susceptible de rendre impossible l'horreur en lui coupant toujours l'herbe sous les pieds. De l'horreur, il ne sera plus que le réseau de déplacement; sa transparence et son efficacité transactionnelle le laveront du soupçon de faire naître l'horreur. Il se livrera clé en main avec sa critique, puisqu'il est la critique absolue intégrée. Mais l'horreur, c'est la formulation de la transparence par des instances qui ne se fondent que sur l'opacité, comme leur mythe fondateur se fonde sur l'amnésie obligatoire de l'échec historique; c'est, par exemple, pour Surya dans «théorème de la domination», la transparence sur ce qui est présenté comme dysfonctionnements de la machine dominante, les «affaires», discours qui veut laisser croire qu'u-

ne machine dominante idéale existe, sans affaires, et que c'est cet idéal que vise la transparence. Or les affaires sont les rouages de toute machine dominante et la garantie de son bon fonctionnement.

La transparence de l'institution culturelle, c'est son hypothétique bienveillance à l'égard des modes d'apparitions; il faut bien voir dans cet apparent refus de la discrimination formelle l'indistinction qui rend impossible toute hiérarchie des œuvres et, surtout, la sous-jacente plateforme discriminante qui ne fonctionne que par omission. Ce qui accrédite ou disqualifie l'action artistique comme telle est l'appareil de mesure qui permet tout simplement de la reconnaître: l'institution ne dispose que d'appareil de classification, ceux que lui offrent les informateurs qu'elle abreuve elle-même; elle ne saurait reconnaître une forme qui n'a pas déjà été présentée par elle.

La multiplication des supports donnée comme multiplication des inventions dans un dispositif communicant où «le médium, c'est le message», l'incroyable boulimie d'information associée au paysage qui se croit tout voir et tout savoir de l'activité artistique, laissent supposer que ce dont on ne parle pas n'existe pas, qu'il est impossible de passer à travers les mailles de l'information; la mauvaise volonté à s'y donner est de surcroît perçue comme garante de mauvaise qualité (la jalousie supposée des œuvres à succès ou autres paravents romanesques de même farine), car l'institution vit dans l'impossibilité d'imaginer des fondements rationnels au refus de l'information sous sa forme digeste et abrégée, refus qui n'est autre que le rejet du credo communicant. L'institution ramène toutes les œuvres dans le champ des transactions; mais que me dit l'extériorité quand moi je frappe ma monnaie? Pourrait-elle me localiser hors de la psychiatrie ou du suicide social?

Il y aurait quand même un paradoxe assez indénouable à vouloir faire cohabiter le "hors-norme" avec le normatif dans la même gamelle. Quand l'institution s'en pique, elle fout des tags dans les galeries, encourage le simulacre en bocal du système marchand tant qu'il n'en met pas réellement en péril les catégories, élabore des plateaux publics où le hors-norme assure de sa présence dans l'institution-même, où un privé de pacotille décore le public et rassure sur l'attention sans discrimination de celui-ci à la déviance canalisée. Mais la particularité du "hors-norme" est de résister par tous les bouts à cette minable bienveillance et tout particulièrement à ne jamais pénétrer la grille de lecture qui permet à l'institution de le reconnaître pour sien.

L'indistinction généreuse ne s'épargne même pas le colonialisme; ce sont les valeurs qui parlent l'homme dans une structure marchande. Il s'agit en fait pour un agent institutionnel de ramener tous les actes humains dans la sphère des transactions. Le patient travail patrimonial de l'unité transactionnelle est avant tout un travail linguistique ; ce n'est pas en les niant que l'on réduit les statues africaines, c'est en les exposant à l'intérieur du mot art et des sanctuaires consacrés à ce mot; dans le même cénotaphe disparaissent alors le nègre et la spécificité de l'art, goulet inavoué du paternalisme ethnologique. Pince-mi et pince-moi tombent à l'eau. Reste le bateau. Le transport.

Il faut bien comprendre que dans un système transac-

tionnel de ce type, l'objet de la transaction n'est jamais celui qu'on désigne : si, par exemple, dans le cadre libéral, l'argent conduit à l'argent (comme l'institution conduit à l'institution), alors l'homme n'est pas le médiateur de cet action, il en est l'objet; c'est lui, et lui seul, dont la nature se voit modifiée par la transaction, l'argent, lui, n'ayant déplacé que son volume, fiduciaire ou réel. Comment d'ailleurs pourrait-on avoir l'illusion de croire modifier la nature de la « valeur » quand celle-ci s'établit sur un pacte d'absoluité? La responsabilité organique se désagrège dans l'espace des transactions au profit de la déréalisation du sujet qui se pense toujours en dehors du lieu où il se piège : exactement comme rêvent les petites structures qui taisent la nature de l'institution dans l'espoir avoué et candide de la modifier de l'intérieur voire, tout simplement, de s'y substituer. Combien en voit-on naître par an de ces concrétions associatives qui promeuvent des grands rassemblements cools et multimédias, manifestations pour lesquelles il ne manque jamais d'argent pour tirer des prospectus à 2000 exemplaires en quadrichromie ou déplacer un volume technologique à faire pâlir la NASA, mais pour lesquelles les artistes conviés à y présenter leurs œuvres doivent se sentir déjà bien assez payés d'avoir été invités? Gagez que toutes les bonnes habitudes étant déjà prises, ces petits escrocs, pour l'instant amateurs, organisateurs de fêtes artistiques imbéciles et clinquantes, n'auront aucune peine à s'asseoir dans les fauteuils institutionnels sur lesquels, pour l'instant, ils font mine de cracher avec des airs de rebelles filmés. En attendant, s'ils croient opérer loin et contre maman, ils se foutent le doigt dans l'œil. Car leurs formants sont idéalement les mêmes que ceux qui illustrent les goûters insitutionnels.

Nous touchons là à l'opacité institutionnelle sur laquelle se fonde tout chant de la transparence; c'est celle qui est faite sur ses mobiles et sur ses formants. Car nous sommes dans un espace de transactions qui compte sur la force de ses mobiles pour plier la production à ses fantasmes et sur la prolifération de ces productions pour valider ses mobiles. Les mobiles, nous les avons effleurés à chaque fois que fut évoquée ici le fantasme de cohérence du collectif à ses manifestations singulières, cohérence campée sur la validité des transactions qui assurent l'unité et l'intégrité du message. Les formants, c'est le magique tour forcé par lequel s'installe une adéquation des manifestations au fantasme de cohérence. C'est l'usine des miroirs. La conception de ces miroirs s'appuie principalement sur l'unisson qui accueillera les reflets de l'institution et de la collectivité au service de laquelle elle dit se placer. Ce seront le battement du temps sociologique et spectaculaire — la performance — et le périmètre de l'espace sociologique, touristique, ludique — l'installation. Ce sera évidemment l'hymne à leur bonne conduction informative — la video, qui est la conciliation idéale du temps et de l'espace sociologique, du spectacle et de la promenade, la preuve et le bouclage. Ces mediums privilégiés sont les garde-fous des modèles communicationnels, les garants de leur fonctionnement; ils en sont la vérification.

Deux solides mythes politiques tracent le périmètre au sol de l'atelier imaginaire : celui de trans-nationalité, et

celui d'actualité ; le premier est une liturgie pour l'universalité, à savoir un mythique retour aux sources ; qu'il s'agisse d'une jungle ou d'un paganisme — tout dépend de la nature des prophètes — il répugne de plus en plus à l'objet : sa valeur étalon est le corps et sa théâtralisation, la performance et l'installation. On voit rapidement avec lui percer sous la peau de l'universalité, celle de l'unité. Ultime secousse d'un rousseauisme que rien ne semble devoir épuiser, il achèvera pourtant sa course dans les prothèses médiatiques (perçues comme les organes d'une machine désirante collective), terrifié par ses propres modèles d'une nature inexistante.

Pas moins révoltante dans sa version géographique que temporelle, l'actualité, elle, flotte entre deux urgences, persuadée qu'un siècle pressé est un siècle rapide. Son modèle théorique est un mac Luhanisme qui s'ignore, étrangement gouverné par la certitude qu'il n'y a que des médias froids⁹, et que ceux-ci contiennent leur propre critique. Ces deux modèles ont en commun la volonté de croire que l'art est convivial, qu'il communique, qu'il en a le devoir, et que l'atelier est au moins -et peut-être pour les mêmes raisons- un lieu aussi festif qu'une galerie un soir de vernissage. Le mépris pour la complexité, la théorie, la polysémie, l'ambiguïté sont aussi le produit de cette mentalité de pubard.

Une dégoûtante façon d'être cordial consiste à dégrader quelque chose avant de le partager; et l'art n'est un enjeu collectif qu'à la condition de cette dégradation: on imagine mal des cohortes d'égarés en short faire des files d'attente de trois heures pour s'enfiler dans des salles incapables d'en réguler le flot afin de regarder furtivement, à peine hébétés par la sagesse qui préside à leur tracé, des courbes épitrochoïdes ou des fractales de Sierpinski. Et pourtant...C'est bien ce à quoi il se condamnent en se ruant, bercés par l'illusion démagogiquement entretenue que l'art est fait pour tous, devant des joyaux de peinture savante auxquelles peu de leurs contemporains avaient déjà accès, des toiles du trecento ou du quattrocento qui demandent autant de précautions d'approche par les connaissances en théologie qu'elles exigent que, tout simplement, de considération patiemment acquise pour ce qu'est une œuvre d'art. Métaphores et allusions contractuelles perdues au fil des siècles, peintures dont les choix esthétiques sont le reflet d'enjeux à la fois politiques et religieux, scientifiques et philosophiques, énormité de l'expérience singulière qui se joue devant toute œuvre, tout ceci risquant de n'être aux yeux du promeneur qu'une galerie atone de figures surannées quand un bon pique-nique devant un coin de rivière satisfèrait avec plus de certitude toute la famille. Mais bon, il semblerait qu'il ne faille pas crever sans avoir constaté Boticelli.

On voit mal au nom de quoi l'art serait la seule production humaine devant laquelle on pourrait arriver nu de tout savoir...Et si c'est pourtant ce que l'on entend dans les rangs de ces spectateurs qui n'en sont pas, on doit en déduire, étrangement, qu'ils viennent alors se planter deux heures durant devant quelque chose qu'ils méprisent, puisqu'ils le dévaluent¹⁰. Ils sont encouragés à le dévaluer par les institutions mêmes qui prétendent l'évaluer pour eux. Pour l'art contemporain, la dévaluation est assurée désormais par les artistes eux-mêmes.

Le clientélisme que produit l'institution aliène une quantité d'artistes naïfs à la certitude que désormais l'art contemporain ne se produit plus sans elle (j'insiste bien sur le naïf pour ceux qui s'imagineraient qu'une ambition carriériste ayant l'institution pour partenaire est autre chose que de la naïveté). Elle se fait fort de fourbir à la fois un inventaire de la modernité, une sémiologie qui accompagne le bazar, et le pognon pour en alimenter la production. Car l'invention institutionnelle d'une consommation des œuvres inhérente à leur intégration dans un dispositif collectif ne conduit pas qu'à la régulation des files touristiques dans les musées; elle nécessite l'accompagnement d'une vaste production contrôlée, satisfaisant à la fois le modèle collectif (sous sa forme marchande) de la variété infinie des déclinaisons et la légitimation de l'institution elle-même en temps qu'accompagnatrice de cette production. Rien d'étonnant dans un tel dispositif à voir les artistes les plus accommodants se plier aux méthodes communicantes de leurs bienfaiteurs quand ils ne les devancent pas dans le racolage ou la démagogie.

Que doit-on penser d'un artiste comme Matthew Barney qui n'illustre pas seulement sa vassalité par son allégeance servile aux cultes les plus plats des rogatons du Spectacle (sport, androgynie, pub, mode, kitsch, et toute la quincaillerie analogique qui galope entre les signifiants) mais surtout parce qu'il spécifia bien pour l'installation de son Cremaster au Musée d'Art Moderne que son luna-park devait être accessible aux enfants? Que penser, devant les sillons peints de Leon Tarasewicz, de cet infantilisme qui le conduit à plier le singulier écart tenant la peinture dans une distance inouïe (hors du champ de l'action) dans l'espace même des déplacements?

L'action est évidemment privilégiée par l'institution à l'œuvre pour deux raisons : la première est qu'elle implique plus puissamment le panorama de son développement, c'est-à-dire le siège de sa fonction sociale puis de sa sociabilité, son imbrication dans le processus collectif.

La seconde est qu'elle détermine la conception historique de l'enchaînement des œuvres humaines, leur implication dans un processus de développement dont on ne doit jamais oublier qu'elle servent la divinité de tout collectif : le progrès, la finalité. Les œuvres, dans ce registre, ne peuvent être comprises par le groupe que comme « monument », marquant la date de l'action qui l'a vu naître. Bienvenue alors est la performance qui n'existe pas ailleurs que dans le monument qu'on érige à son souvenir; sa fugacité condamne son éventuel commentaire à se faire sur son reportage, elle s'interdit à l'exégèse par quoi circulent et existent les œuvres, elle ne circule pas, elle n'a pas de temps ni d'espace à fournir dans sa propre substance mais dépend du temps et de l'espace d'une divulgation extérieure à elle (seul le reportage la ferait circuler, qui n'est pas elle-même; quelle serait alors sa spécificité? Ce n'est pas elle qui se donne à la critique, comme une peinture qui ne pourrait se donner à la circulation des œuvres que sous forme de photographie). Elle est d'emblée dans le patrimoine vivant, elle est le temps sociologique lui-même.

Les objets (le plus souvent, donc, les actions) subventionnés par l'institution ne sont pas seulement à comprendre comme les éléments isolables d'une collection, ni même

dans la perspective d'une banque de données, mais bien comme un ensemble de formants destinés au bout du compte à tracer le contour de l'institution elle-même. Peut-on imaginer alors une institution laisser le soin à des sujets de lui donner cette forme?

On croit ne voir que ce trajet : celui qui conduit à la réalisation de l'œuvre par l'assistance institutionnelle, la DRAC permettant supposément de mettre en œuvre un objet. On oublie que l'œuvre donne naissance à la DRAC, que chaque œuvre, pas à pas, en dessine le contour, le lui renvoie ; il ne s'agit pas là d'un principe exclusivement financier, mais bien de la négociation de formants. Ce renvoi des formes, pour consacrer le contour de l'institution comme légitime, inaliénable, indiscutable, nécessite l'installation de catégories régulatrices qui déclinent inlassablement la réinstallation des formants institutionnels et de tout ce qu'ils forment. L'institution offre ainsi du service faussement somptuaire comme on fourgue des structures informatiques à des retraités en misant sur le mirage de l'amélioration technologique des conditions du désespoir (mais ce sont des machines auxquelles on fait cadeaux de quelques vieillards en prétendant faire le contraire).

C'est un clientélisme qui offre à l'artiste la satisfaction d'être enfin au battement du temps de la cité — bibelot humain auquel on a tant rebattu les oreilles avec son vide statutaire (la carterie romantique) qu'il a fini par y croire et s'en inquiéter — offre illusoire au nom de laquelle il accepte l'idée que désormais il ne pourra plus produire sans elle : sa tutelle financière ne mettant pas longtemps à révéler sa tutelle idéologique, et, lorsqu'il est trop tard, sa tutelle morphologique. Organiquement, il se sera laissé pousser des nageoires institutionnelles. Comment pourra-t-il survivre ensuite hors du bassin?

Y-a-t-il spectacle plus attristant qu'un quêteur de subventions qui, pendant tout le temps de la quête, ne produit rien, c'est-à-dire surtout pas lui-même? Etrange balance du temps pour cet artiste qui, passant le plus clair de son temps à chercher les cadres structurels et financiers de sa prochaine action ne branle rien, et participe donc à la sanctification du modèle libéral par l'activité humaine qui est censée en être la plus totale contradiction...

L'institution a toutes les raisons de défendre « l'attitude artistique » contre les œuvres, qui permet de congédier peu à peu les notions essentielles à la position de l'artiste, position l'impliquant personnellement dans la certitude d'exercer un métier spécifique et la position essentielle (critique) du sujet dans ce métier. Sujet et métier (processus et représentation inaliénable de ce processus) sont des cadres de la spécificité, et l'institution a tout à gagner à écarter la spécificité, elle vise l'a-spécifique, qui conduit l'acte subventionnaire dans les sphères mêmes de la création; inviter l'artiste à imaginer ce type de collaboration c'est ouvrir la voie à une ère nouvelle, pour laquelle l'acte subventionnaire sera l'œuvre, miroir idéal d'une société auto-célébrée et endogène, télévision à tous les étages. Qu'est-ce qui, au bout du compte, pourra différencier l'acte artistique de l'acte institutionnel, les deux d'abord inséparables, devenus interchangeables ?

Notes

1) Persona: Du masque de théâtre grec, masque de caractère; inscrite dans le processus d'identification jouée pour le collectif, je la définirais comme une formation de compromis entre le sujet et la société pour y apparaître et s'y instrumentaliser dans le jeu des équivalences et des reconnaissances.

2) « Avant même d'imaginer un sujet de l'art, l'œuvre est d'abord un processus de subjectivation de la valeur. L'œuvre d'art, en effet, n'est pas le signe d'une intériorité, ni la représentation en surface d'une profondeur. Il n'y a pas de signe dans une œuvre d'art. Un tableau ne peut pas être constitué de signe car si le signe est universel, il transcende la réalité empirique des choses. L'œuvre d'art ne vaut pas, dans le cadre d'une poésie, comme objectivation d'une expression, mais comme subjectivation : " poser que l'art pense est une façon d'en faire une réalité subjective [...] un sujet à part entière, qui entretient des relations de nécessité avec le savoir " (Dessons, colloque). La relation entre la forme et le sens est donc continue. De même qu'entre pratique et théorie il n'y a pas de rupture mais une historicité des discours qui contribue à la réalisation du sujet comme œuvre et donc comme critique de la modernité. L'œuvre ne peut prétendre receler sa propre interprétation ou une essence de sa signification. La supposition de son autonomie comme cryptage ou comme codification d'une langue qui lui serait propre, aurait pour conséquence la fermeture de sa signification sur elle-même, comme objet déshistoricisé. Conceptuellement l'œuvre n'est pas un objet mais un sujet. C'est le statut du langage comme interprétant de la société qui permet de postuler que les significations d'une œuvre se réalisent dans l'historicité des discours qui constitue son dire. Car l'œuvre est particulièrement un dire et non un dit, peut-être même, plus précisément un pousse-à-dire. C'est pour cette raison qu'elle n'est pas un objet et qu'en soi elle ne parle pas : " Ce qui, en réalité fait croire à un "langage de l'art" c'est la réduction des œuvres à des ensembles de signes, dont le décodage ou l'interprétation donne l'illusion qu'elles "parlent". Or les œuvres ne disent rien " (Dessons). L'interprétation, en instrumentalisant le langage, instaure l'œuvre dans le signe et perpétue la séparation entre sujet et objet. Ainsi, l'œuvre n'est pas considérée du point de vue de sa capacité à transformer la société par la pensée, la reconceptualisation et la critique, mais comme la relique d'un sujet coupé de son discours. " La pensée n'est pas dans les œuvres, elle est par les œuvres » (Dessons).

J.F.Savang (Hic & Nunc)

3) Les institutions se flattent d'antécédents historiques qui leur auraient frayé la voie dans ce retour de la reconnaissance: mais Cosme et Laurent de Medicis ont des noms. Ce sont ces noms qu'ils ont tenu à pérenniser, c'est l'acte par lequel leur pouvoir personnel se substantifiait dans leurs goûts, leurs choix, leur propre aptitude à reconnaître œuvres et artistes. Cosme et Laurent n'étaient pas des institutions au service du pouvoir, mais des sujets de pouvoir.

4) Note de lecture de J.F. Savang. : Je ne sais pas si la question formule bien la problématique : si on garde la notion de cadre pour définir l'englobement du travail artistique dans les institutions, on définit les institutions au bas mot, à savoir comme convention. Or je crois qu'elles sont plus que ça en tant que tension critique du sujet et de la société, entre catégorie et invention. L'institution est aussi une manière d'établir la veille historique qui lie la théorie du langage et la pratique politique pour produire à l'infini les modes spécifiques qui défont le monde de l'inconnu. Sa valeur est donc multiple, voire changeante. L'institution à la base devrait être bonne pour l'homme, si tant est qu'elle ne soit pas confisquée pour faire du sujet désirant un homme économique, si tant est qu'elle ne soit pas elle-même instrumentalisée au profit d'intérêts privés dont le pouvoir est tellement étendu qu'ils passent pour des intérêts généraux.

5) Formant: néologisme forgé afin d'éviter toute confusion avec le caractère trop exclusivement sociologique de «cadre» et celui trop exclusivement morphologique (et largement connoté) de «moule».

6) Ces notions d'historicité étayant la distinction entre les catégories du moi, du sujet et de l'individu ont déjà été développées par J.F. Savang dans son intervention au précédent colloque «De l'humour libéral...» et

seront à nouveau abordées par lui dans la troisième partie de notre colloque.

7) Note de lecture de J.F. Savang. : « Dans la mesure où il n'y a pas de critères préexistants à la valeur d'une œuvre d'art, dès lors que l'œuvre déborde largement ce qu'elle incarne de l'inconnu du réel, en tant qu'objet, pour fonder ce qu'elle est dans le regard de l'autre qui l'écrit et qui la parle, qui maintient vivante dans le langage sa capacité à transformer du social en sujet et à faire le sujet social, c'est-à-dire à faire de l'art une manière empirique de produire de l'histoire à partir de l'inconnu, de porter ce qu'il y a à dire comme devenir, l'objet devient, en ce sens, plus inaccessible et plus difficile à connaître par ce qu'il maintient ouvert de sa pensée dans le monde qu'une simple possession symbolique pourrait le laisser penser. Ainsi, posséder une œuvre d'art, c'est être avant tout possédée par elle et non la posséder en tant qu'objet ; dans la mesure où contre l'évidence qui désigne l'objet dans son immédiateté, l'objet perpétuellement est ce qui nous échappe. Là où les grands collectionneurs croient posséder du tellement connu que l'œuvre d'art semble faire une identité, une époque, l'esprit du monde dans son ensemble, ils ne voient pas que l'inconnu ne peut être privé, qu'il ne peut être transigé. Protéger devient ici confisquer au regard. C'est aussi une manière sociale de protéger la société de l'inconnu que de fixer la valeur de l'œuvre d'art dans sa singularité, d'isoler le travail de l'inconnu dans l'œil obvie des fluctuations de marché. Monopoliser la valeur c'est l'uniformiser en tant que bien non plus seulement symbolique mais stratégique. La critique consiste donc à libérer l'inconnu comme ce qu'il constitue d'une impossible propriété, faisant l'histoire comme l'invention que se donne le sujet socialement, faisant du don la valeur qui subsume les enchères, contre les états prévisibles du monde qui anticipe l'inconnu comme moyen de contrôle, à travers des représentations fixées d'avance ou d'autres encore qui n'ont de théorique qu'un désir de fonder abstraitement une vérité préfabriquée.»

8) Note de lecture de J.F. Savang. : Les contradictions qu'une œuvre suscite face à ses moyens institutionnels d'existence, cette redevabilité factice de sa valeur face à sa reconnaissance d'ensemble s'inscrivent dans l'affirmation du pouvoir culturel comme réponse stratégique de domination et de contrôle. L'œuvre d'art porte en elle la culpabilité originelle de détourner de la réalité. De même, si la réalisation propre de l'œuvre implique la transgression de l'ordre établi, la contradiction et la faculté critique, l'institution assimile à son compte le principe universel qu'elle est censée dispenser de relations continue entre sujet et société. L'instabilité est coupable, anémique, insupportable et ce qu'elle a pu désigner de l'art par le génie ou l'art des fous, par le romantisme, l'incohérence, le surréalisme, le primitivisme, l'éjection dans les néo-, les post-, la simulation, le parodique, les enfermements catégoriques, symboliques (n'oublions pas que l'asile psychiatrique — de même que la prison — a été définie par Goffman comme une institution totale ; de même que perdure encore des conceptions fermées de la société), toutes les radicalisations du sujet comme autre, toutes les assignations morales à faire du sujet une entité contrôlée par la société ont contribué à nettoyer l'art de sa marge et de ses perversions en lui conférant des lieux d'épuration, des discours de récupération (le social, le populaire...) une valeur acceptable et honorable (l'esthétique), lavée de tout soupçon par les résidences obligées de son historicité. Le stéréotype de la galerie d'art est bourgeois ; une enquête sociologique et quelques critères montrant à quelle origine correspond l'amour de l'art suffiraient à le mettre en évidence. À ce train l'art n'est pas sorti du goulag.]

9) Le modèle participatif dans l'inventaire sensoriel de la quincaillerie Mac Luhanienne.

10) Extrait de Florence-Firenze, œuvre web-art en cours de réalisation (elle sera disponible en 2004 ici <http://florence.firenze.free.fr>)