

Les avant-gardes artistiques et politiques dans l'Europe de la première moitié du XXe siècle ont contesté les formes d'art et de culture dans la société bourgeoise. Leurs luttes sur le « Front culturel » n'étaient pas séparées des autres luttes prolétariennes. Il s'agissait de supprimer l'art séparé en le réalisant dans la vie quotidienne. Dans ses versions stalinienne (le *Proletkult*) comme dans ses versions libertaires, l'objectif était commun : mieux que démocratiser l'accès à la culture, il s'agissait de conduire une révolution culturelle permanente de la vie qui fera de tous les individus des créateurs.

On connaît l'échec historique de ces mouvements et l'on sait aussi les réactivations politiques et idéologiques qui se sont manifestées dans les années 60 avec les nombreux mouvements néo-avangardistes après Seconde Guerre mondiale et jusque dans les années 1980 : mouvement *Beat*, Contre-culture, Pop art, Lettrisme, Fluxus, Cobra, situationnistes, poésie-action, performances, etc.

Avec la fin de la dialectique des classes et l'englobement des contradictions de la société du travail dans la capitalisation de toutes les activités humaines, la forme avant-gardiste de l'intervention politique ou artistique a perdu toute effectivité. Seules leurs parodies trouvent encore quelques activistes (cf. Les néo-Dada sur Youtube type Yoko Ono).

Se voulant les héritiers des formes artistiques et des œuvres liées au mouvement ouvrier révolutionnaire, d'assez nombreux groupes et individus placent l'art, la culture, la littérature et la poésie au centre des futurs bouleversements révolutionnaires qu'ils appellent de leurs vœux. Pour ces courants, il ne s'agit pas de révolutionner la poésie, mais de poétiser et d'esthétiser la révolution.

Nous présentons ci-dessous trois textes, dont deux sous forme de correspondance, qui commentent et interprètent la domination du Tout Culturel et du Tout Artistique dans la société capitalisée.

Dietrich Hoss à Jacques Guigou août 2019

Cher Jacques,

Ton livre donne effectivement bonne matière à discussion. Il aborde un aspect central de la lutte révolutionnaire. Dans cela nous sommes d'accord, même si nos angles de vue diffèrent. Tu te lances dans la défense d'un concept de la poésie, de ses origines jusqu'à nos jours, dont tu donnes une formule que j'ai beaucoup aimée : « Expression concrète de la pensée

humaine et manifestation d'une connaissance sensible du monde, la poésie n'est pas principalement intervention, mais d'abord chant de la jouissance de la vie, et chant immédiat de cette jouissance. » (p. 48).

Et j'étais content de prendre connaissance à travers ta critique pertinente des dérives d'un « langagisme » conduisant à l'impasse. Bien sûr je partage aussi ton regard sur un poétisme individualisant apte à produire un consentement au capitalisme globalisé, analogue à celui constaté par Annie Le Brun concernant l'art contemporain.

C'est à propos des perspectives de la constellation actuelle que nos points de vue divergent. Toi, tu vois, après l'échec de l'assaut de 68/78, une porte définitivement fermée pour une nouvelle séquence d'interpénétration entre poésie et révolution sociale, tandis que moi, je suis convaincu que se prépare un nouveau départ plein de forces explosives. Pour aller plus loin dans le débat autour de ces aperceptions controversées il faudrait, je pense, s'attaquer à trois questions :

1- Qu'est-ce qu'on entend comme poésie dans un sens large ?

Je vois chez toi un risque de limiter la poésie, pas à un langage, mais à la parole, même si celle-ci peut encore inclure chez toi le chant. Moi au contraire, je pense qu'il faut voir que la « connaissance sensible du monde » et le « chant de la jouissance de la vie » peuvent s'exprimer sous toutes les formes artistiques et de jouissance humaine des merveilles de la vie. (même si l'expression artistique est bien sûr contaminée de moult façons par le conditionnement sociétal, religieux, etc.). Dans un tel entendement les notions poésie et l'esthétique schillérienne sont identiques. Elles se réfèrent à une autre forme de vivre la vie entre les hommes et entre les hommes et la nature. C'est dans ce sens que les surréalistes disaient que poésie, amour et liberté ne font qu'un.

2- Quel rapport entre poésie et révolution dans les différentes phases historiques ?

Tu ne vois qu'une subordination — volontaire et/ou involontaire — dans l'histoire des révolutions jusqu'en 68/78. Moi par contre, je parlerais plutôt d'une tension plus ou moins conflictuelle entre les deux, dont j'ai essayé de retracer les évolutions en grandes lignes dans mes deux contributions à *Temps critiques* (« Art et révolution »...). En tout cas il me paraît absolument nécessaire de distinguer entre une attitude soumise des « poètes » de service aux apparatchiks et la posture libre et indomptable des poètes authentiques. Une différence signalée d'une façon magistrale par Benjamin Péret dans « Le déshonneur des poètes ».

3. Quelle place de la poésie dans quelle révolution de demain ?

La « révolution du capital » n'est pas le dernier mot de l'histoire. Elle n'a pas fermé la porte à un nouveau départ d'une « révolution à titre humain » dont toi et Jacques Wajnsztein aviez identifié les premiers contours dans l'assaut de 68/78, en disant que celui-ci signifiait en même temps l'échec définitif du cycle séculaire des révolutions prolétariennes et l'apparition d'un nouvel horizon de la lutte révolutionnaire.

Avec raison *Temps critiques* voit dans l'irruption des Gilets jaunes une nouvelle manifestation de cette tendance. La poésie occupera nécessairement une place centrale dans les luttes qui s'annoncent dans cette redirection. Les contradictions et antagonismes internes du capital, la lutte des classes, ne sont plus le levier premier de la lutte. Ce sont toutes les forces de la vie qui se révoltent contre leur anéantissement dans l'implosion d'un système. Dans les luttes en cours contre la rage destructrice de « la bête immonde » en agonie hommes et femmes ont recours à toutes formes d'expression de leur volonté de vivre, de jouir de la vie et de la défendre : colère et tendresse, actions et cris de fureur aussi bien que création de formes de vie nouvelles, fraternelles et festives. La nouvelle place de la poésie dans ces luttes s'est annoncée déjà, surtout en Italie, dans les années 70. C'est la redéfinition de cette place qui préoccupait Cesarano, mais aussi Jesi et Bifo, ou aujourd'hui Tarì et d'autres. Elle est d'une certaine façon déjà mise en œuvre par un site comme Lundi Matin. Bien sûr toutes ces approches n'ont rien à voir avec la nostalgie d'un Réalisme socialiste à la Badiou que tu cites comme un exemple négatif.

Le terrain de ce débat est nécessairement très vaste et commence tout juste à être défriché à tâtons. Aussi vaste et incertain que les nouvelles pratiques de la lutte. Peut-être aurais-tu envie de continuer nos échanges dans *Temps critiques* ? Dans l'idéal cela pourrait animer d'autres à y participer. De toute manière j'aimerais bien d'avoir de tes nouvelles.

Bien à toi.

Dietrich

Jacques Guigou à Dietrich Hoss, été 2023

Cher Dietrich

Plusieurs fois repoussé, ce n'est qu'avec près de quatre années de retard que je réponds à ta lettre ! Mais je ne l'avais pas oubliée pour autant. J'ai lu tes interventions publiées par Lundi matin et j'ai commenté l'une d'elles sur Cesarano. J'ai également consulté *L'Øuroboros*, la nouvelle revue « dard » que tu as contribué à lancer.

Mais je m'en tiens ici à tes commentaires de mon livre.

Je reprends successivement tes trois questionnements.

Ta tentative (parmi des centaines !) d'établir une distinction entre poésie au sens étroit et poésie et sens large ne me convainc pas. Non pas qu'elle manque de substance, mais au contraire, qu'elle en contient trop. Elle est trop englobante puisqu'elle inclut l'art et l'esthétique dans son champ de connaissance et d'action.

Pour le dire brusquement : tu penses que la poésie relève du domaine de l'art ; je pense que la poésie n'est pas de l'art.

Et d'abord et avant tout parce qu'elle est bien antérieure à l'art, comme à la religion, comme à la culture, comme à l'État, etc.

Si nous prenons toute la mesure d'une approche de la poésie comme parole première et primordiale du genre homo, alors il nous faut abandonner toutes les causes séculaires qui liaient la poésie au sentiment esthétique de la vie et à l'expression de ce sentiment dans toutes les formes de l'art ; de même, abandonner toutes les sotériologies laïques qui cherchaient à poétiser la révolution et à révolutionner la poésie.

Les théories artistiques de Schiller rendent bien compte, en effet, de cette vision de la poésie comme esthétisation du monde dans un moment révolutionnaire abstrait et universel, qui devrait concilier les hommes entre eux et réconcilier leur rapport à la nature. Nous sommes bien là en présence du modèle initial de toutes les poétiques révolutionnaires de la modernité. Ainsi, ton propos conforte le premier chapitre de mon essai qui situe et décrit brièvement la matrice des poétiques révolutionnaires du XIX^e siècle à la fin du XX^e siècle.

Or, avec les bouleversements politiques et anthropologiques des années 65/75, leurs avancés et surtout leurs échecs, nous sommes définitivement sortis du cycle historique des poétiques révolutionnaires. Les avant-gardes politiques, artistiques, culturelles, littéraires qui, aux XIX^e et au XX^e siècles, ont influencé la dynamique des sociétés occidentales sont irrémédiablement épuisées. Et ce n'est pas les parodies des néo-avant-gardes contemporaines qui viennent réfuter cette réalité, bien au contraire, elles la confirment, s'il le fallait...

Les multiples courants artistico-politiques qui, sous de multiples formes, ont tenté de combiner révolution et poésie (allant de l'interdépendance à la fusion), ont certes créé des œuvres, mais n'ont pas modifié le cours historique des révolutions dans la modernité : d'abord révolution bourgeoise puis révolution communiste.

Ta distinction entre poètes soumis aux pouvoirs autoritaires et poètes « libres et indomptables » est dépendante d'une poétique révolutionnaire qui place des poètes dans le camp des révolutionnaires et d'autres dans celui des contre-révolutionnaires.

Que des poètes réalisent une œuvre « avant ou après la barricade », pour reprendre l'affirmation de Reverdy que j'ai placée en exergue de mon livre, est-ce pour toi « une soumission » ? Que des poètes ne s'exécutent pas lorsqu'ils sont mis en demeure de répondre à la quasi-commande sociale et politique, des milieux gaucho-artistico-médiatiques de servir « la révolution à venir » par leur poésie, est-ce pour toi aller à l'encontre des « forces de la vie » ?

La formulation même de ton troisième point qui s'interroge sur la place de la poésie dans « quelle révolution de demain » rejoint-elle les positions des militants artistes de toutes sortes qui veulent encore aujourd'hui, comme les surréalistes il y a un siècle, mettre « la poésie au service de la révolution » ?

La poésie doit-elle encore répondre à la commande du Parti, même si, bien sûr, ce Parti n'est plus celui de l'Internationale communiste selon l'injonction tragique de Maïakovski en 1926 peu de temps avant son suicide ?

« De mon point de vue, l'œuvre poétique la meilleure sera écrite d'après la commande sociale de l'Internationale communiste¹ ».

Aujourd'hui, l'injonction à donner à la poésie une place centrale dans les supposées révolutions à venir, n'est plus la commande sociale d'un mouvement politique international, c'est celle d'individus iconiques qui dans les réseaux du capitalisme vert et culturel, appellent à la « révolution poétique contre le cataclysme ».

C'est le cas d'Aurélien Barrau avec son texte, « Résistances poétiques »

(https://www.liberation.fr/debats/2019/10/20/resistances-poetiques-par-aurelien-barrau_1758722/) dont j'ai explicité les tenants et les aboutissants dans « La révolution poétique, ultime rempart contre le cataclysme »

(<https://www.editions-harmattan.fr/minisites/index.asp?no=21&rubId=394#critique%20barrau>)

Par exemple aussi, Cyril Dion, (<https://www.youtube.com/watch?v=DYiXZd4ZnP8>) et tant d'autres.

Comme plusieurs des lecteurs de mon livre avec qui je corresponds parfois longuement, tu cites Benjamin Péret comme l'exemple-type du poète communiste et révolutionnaire

irréductible. Dans son pamphlet, *Le déshonneur des poètes* », Péret critique les poètes de la Résistance au nom de l'universalité de la poésie. Très bien. Mais sa juste critique de la poésie dite, à l'époque « engagée », est altérée par les conditions dans lesquelles il l'a exprimée.

C'est du Mexique où il s'était réfugié qu'il envoie sa position à ses anciens amis qui eux, n'avaient pas fui, mais, au risque de tous les périls, se sont opposés à l'asservissement. De plus, Péret était passionnément trotskiste donc antistalinien. Son texte-manifeste témoigne d'une opposition politique vis-à-vis de certains de ses anciens camarades restés stalinien et non pas d'une sorte de vérité poétique transhistorique comme il veut l'affirmer.

Dans *Le déshonneur des poètes* écrit au Mexique en 1945, Péret affirme ce que doit être la position du « poète révolutionnaire » qui, tout en restant révolutionnaire ne doit pas « mettre la poésie au service d'une action politique, même révolutionnaire (...) sans jamais confondre les deux champs d'action, sous peine de rétablir la confusion qu'il s'agit de dissiper et, par suite, de cesser d'être poète, c'est-à-dire révolutionnaire ».

Seule une composante de la matrice historique des poétiques révolutionnaires est ici présente sous la forme suivante : dans sa pratique du poème., le poète est révolutionnaire. La seconde composante : il faut poétiser la révolution est absente chez Péret.

Lorsqu'il est militant politique et intervient pour la révolution, il ne fait plus de poésie. On reconnaît ici la position de Reverdy citée en exergue de mon livre. Mais à la différence de Reverdy qui en tant que poète ne se veut pas révolutionnaire, Péret-poète, dans le feu de l'action politique reste révolutionnaire, mais cette fois en tant que... trotskiste.

Malgré sa distinction entre pratique de la poésie et action politique, Péret reste trotskiste en toutes circonstances. Il est poète révolutionnaire et il est militant politique dans des moments séparés, mais reliés par sa foi dans la révolution permanente qu'il combine aveuglément avec la « liberté ».

Concernant ton point 3, tu l'as compris, je ne fais aucune place à la poésie dans « une révolution pour demain ». Ceci, pour la bonne et simple raison qu'il est impossible de prévoir des bouleversements historiques qui seraient encore qualifiés de « révolution ». Il serait donc préférable de parler d'évènements futurs lorsqu'on parle des bouleversements historiques et surtout anthropologiques et planétaires à venir. Des formes de poésie pourront ou pas être présentes dans ces évènements, mais la poésie ne les aura en rien anticipés ou empêchés.

La révolution dans l'histoire (hello Hegel !) a été la grande affaire politique de la modernité. La poésie n'a pas échappé à cette détermination sans pour autant y altérer sa singularité ; laquelle est différente d'une continuité transhistorique puisqu'elle est un invariant du genre

humain. Nous sommes sortis du cycle historique qui a vu s'accomplir, triompher et échouer des révolutions (bourgeoise, prolétariennes). Ce cycle ne se reproduira plus analogiquement. Bien sûr l'histoire continue et elle est l'œuvre des hommes pour le meilleur et pour le pire.

La poésie, faite de temporalité et d'immédiatement s'exprime dans l'histoire, elle ne donne pas un sens à l'histoire. Elle n'a ni place ni temps définis puisqu'elle transfigure l'un et l'autre.

Saint John Perse² comme tant d'autres le rappelle, rien des drames de son époque ne sont étrangers au poète. Il peut œuvrer à contre-courant ou encore tenter de s'en échapper dans des ailleurs souvent contre-dépendants de l'ici. Les mouvements individuels et collectifs présents et actifs dans l'histoire qui se fait et se défait, peuvent influencer ou inspirer sa poésie ; ils ne la surdéterminent pas.

Et je n'entonne pas là un hymne à la liberté, ce thème incontournable et attendu de tous les poncifs libertaires diffusés dans de nombreux milieux de la poésie et de la politique.

Concrétisons ces propos en examinant ce que tu nommes « la nouvelle place de la poésie » annoncée par les luttes dans l'Italie de la fin des années 1970. Étaient-elles autant porteuses d'un devenir-autre que tu l'affirmes ? J'en doute.

Parmi les activistes que tu cites, je prendrais le cas de deux d'entre eux, Franco Berardi (Bifo) et Giorgio Cesarano.

En 1977, je suis allé à Bologne. Par l'intermédiaire de membres fondateurs du CERFI³ (Anne Querrien, François Fourquet) que je connaissais depuis quelques années, j'ai pu sur place nouer des contacts avec certains animateurs de radio Alice. Cette expérience m'intéressait tout particulièrement, car à la même époque, avec des amis à Grenoble, j'avais créé une radio libre nommée Radio Mandrin. J'y tenais une émission bihebdomadaire : *Chronique qui laisse à désirer*.

La dimension collective et auto analytique mise en œuvre dans les fréquentes réunions de radio Alice reflétait le projet autonome des fondateurs, mais y transparaissaient aussi, si ce n'est des impasses, du moins des répétitions qui tournent en ronds.

Plusieurs monographies, des films, des entretiens ont fait l'histoire de cette radio comme expression des milieux autonomes et en particulier ses liaisons directes avec les luttes en cours, et ses expérimentations sur ce que Franco Berardi nomme l'accélération de la communication dans ce qui serait de nouveaux supports révolutionnaires : la vidéo, le numérique et les drogues.

Dans un entretien de 2010, Franco Berardi déclare :

« Aujourd’hui, la plupart des gens de Radio Alice travaillent dans des groupes de musique, ou dans des publications musicales et des groupes vidéo. C’est notre problème aujourd’hui. Ce que nous faisons aujourd’hui, c’est la construction d’une forme de communication au-delà des mots, au-delà de la parole. Nous avons atteint la limite de ce qui était possible en utilisant simplement des mots. Radio Alice utilisait de plus en plus de poésie dans ses émissions et moins de messages politiques. Lire de la poésie à la radio après 1977 était une folie. Il fallait parler de la centaine d’arrestations quotidiennes⁴ ».

Le propos est probant. Plus de trente ans après, Berardi critique fermement ce que tu donnes aujourd’hui comme étant porteur d’une nouvelle place de la poésie dans les luttes. Les séquences de poésie lues à radio Alice n’étaient donc pour un de ses principaux fondateurs, qu’un dérivatif, « une folie », une sorte de divertissement qui parasitait indûment un temps qu’il fallait consacrer à la dénonciation de la répression.

Et quelle était cette poésie choisie par Radio Alice ? Celle de l’agitation/propagande de la révolution bolchévique ; celle de Maïakovski, des futuristes, du réalisme socialiste, du poème prolétarien, etc.

Autrement dit, une poésie liée à un cycle historique que, justement mai 68 et le mai rampant italien venaient d’achever. Cette poésie pouvait certes avoir une dimension transhistorique mais elle n’avait plus de portée critique dans le moment politique de radio Alice.

Mais il y a une autre dimension de cette expérience que Berardi exalte alors qu’elle constitue à mes yeux son échec. C’est la priorité donnée à la communication, à l’objectif d’aller « au-delà de la parole et des mots », c’est-à-dire nous l’avons vu, la vidéo, le numérique et les drogues. Une croyance dans la révolution technoanthropologique du capital en quelque sorte.

Congédiée, la parole laisse place à l’image et à son expression immédiate et totalisante. Exit la représentation, la symbolisation, l’imagination, la poésie comme parole primordiale. Rien d’autre alors que le processus d’immédiatisation qui était et qui est toujours davantage un opérateur de capitalisation des activités humaines. De ce point de vue, Radio Alice anticipait sur le devenu de la communication. Il est d’ailleurs significatif que, comme Berardi le rappelle, nombre de participants à la radio ont converti leur militantisme autonomiste... dans des entreprises de communication.

Dans un entretien donné au journal *El Pais*⁵ en 2023, Franco Berardi critique son ancienne croyance dans les technologies de la communication en ces termes : « Dès les années 80, un

profond changement de modèle s'est amorcé, lié à la formation du réseau électronique, et j'y ai participé dès le début. Il me semblait que tout pouvait évoluer positivement, que la robotique pouvait nous libérer du travail manuel et que le réseau favoriserait la libre activité partagée. Je me suis trompé. »

Depuis son tournant psychologique des années 2010, Berardi a abandonné toute possible compréhension politique de ce qu'il nomme « la névrose de masse » car, dit-il « Les catégories de la politique sont devenues vides et analytiquement inutiles. Comme il y a un siècle, nous vivons une nouvelle psychose de masse. »

Ce second tournant dans l'évolution politique de F. Berardi sera-t-il aussi vite renié que le premier par l'ancien opéraïste ? Face à cet échec, les membres de Radio Alice n'ont pas un instant été traversés par l'idée d'autodissolution. Un acte politique imminent qui solde des avancées et des stagnations, lorsque s'autodissoudre est « plus créatif que de réussir » comme l'a déclaré Johnny Rotten, le leader du Groupe des Sex Pistols en 1978.

Contrairement à bien d'autres groupes d'avant-garde artistique, littéraire ou politique (Dada, Arguments, IS, etc.) ou de néo-avant-garde (Sex Pistols, Politique-hebdo, hôpital psychiatrique de Trieste, etc.) qui constatant leurs échecs ont choisi l'autodissolution⁶, les membres de radio Alice ont poursuivi dans la communication.

Je serai plus bref sur Giorgio Cesarano. Les pages que je consacre à son itinéraire concernant la poésie et la littérature sont suffisamment explicites. Auteur en train d'être reconnu dans le monde littéraire italien, en moins d'un an, Cesarano a rompu avec son passé littéraire et poétique pour s'investir totalement dans la lutte prolétarienne. Il n'est plus question de poésie : la seule et unique « écriture » qui lui importe désormais c'est celle de « la parole critique radicale ». S'il y a un « révolutionnaire » qui n'attend rien de la poésie dans le moment des bouleversements politiques de l'Italie des années 68-75 c'est bien lui.

J'arrête là aujourd'hui, cher Dietrich, en te disant encore une fois mes excuses pour un trop long silence.

Bien à toi,

Jacques

Dietrich Hoss à Jacques Guigou, 26 janvier 2024

Cher Jacques,

Mon pressentiment, exprimé à la fin de ma lettre de 2019, que ton livre pourra peut-être ouvrir un débat plus large sur les questions que tu soulèves, s'est vérifié. Ce nouveau livre — bien au-delà de mes attentes — en est la preuve. Sans pouvoir ni vouloir approfondir mon argumentation en référence aux nombreuses contributions que tu nous as envoyées, je veux pour le moment en réponse à tes objections juste essayer de rendre mon positionnement plus clair.

En suivant mon ordre initial :

1- Sur ma « tentative (parmi des centaines !) d'établir une distinction entre poésie au sens étroit et poésie au sens large. »

Contrairement à ce que tu m'attribues comme position je ne pense pas « que la poésie c'est de l'art ». Comme je l'ai dit, en reprenant tes propres formules, pour moi la poésie c'est « la connaissance sensible du monde », c'est le « chant de la jouissance de la vie. » Comme dimension essentielle de l'être et du devenir de la vie humaine sur terre, la poésie n'est pas seulement antérieure, comme tu dis, mais aussi — jusqu'à aujourd'hui — plus forte que tous les conditionnements institutionnalisés, arts, religions, cultures, États...

Par contre pour survivre et trouver des formes d'expression et d'articulation, elle doit s'accommoder, transiger avec toutes ces formes sociétales. À l'origine la poésie en acte était l'application libre des sens qui — sous des formes orales et gestuelles — découvrent et inventent le monde. La poésie était une partie intégrée de la production et la reproduction de la vie humaine. C'est seulement avec la compartimentation de la vie sociétale, l'institutionnalisation des sphères séparées d'activités, que la poésie a été confrontée à des formes d'encadrement, de contrôle et d'instrumentalisation. Face à ces dynamiques de domination, de censure et d'étranglement, la poésie a dû trouver des formes de résistances, de ruses d'adaptations, d'ésotérismes, etc. L'art est devenu assez tôt un terrain par excellence de ce combat, un terrain de tension entre expression et répression, refuge et cage d'acier plus ou moins dorée.

2- Les apories des poétiques révolutionnaires

La tension entre poésie et institutions sociétales trouve une forme aigüe dans le cycle des révolutions du XIX^e et XX^e siècle. L'enjeu était de maintenir et d'élargir l'espace d'expression de la poésie en lien avec les mouvements sociaux révolutionnaires, avec ou contre les formes institutionnalisées politiques de celui-ci, partis et structures étatiques. Pour juger les attitudes des uns et des autres dans ces confrontations, le critère formel de leur

positionnement, être devant, derrière ou entre la barricade ne suffit pas. La seule base de jugement doit être la valeur poétique de leurs énoncés et de leurs actes, sachant qu'il peut exister des correspondances entre leurs positions politiques et poétiques, mais pas forcément. Vu que seulement la valeur poétique compte il ne suffit pas de constater que les courants artistico-politiques « n'ont pas modifié le cours historique des révolutions dans la modernité. » C'est sous l'aspect poétique seul de leurs œuvres que nous apprécions des personnages si différents politiquement comme Brecht et Kafka, Péret et Becket. Et que nous estimons que quelques formes collectives artistico-politiques méritent encore un intérêt particulier, celles qui avaient donné à la poésie une première place comme forme d'intervention révolutionnaire : surtout Dada, « La Révolution surréaliste » avant « Le Surréalisme au service de la Révolution » et « L'Internationale situationniste », en n'oubliant pas les « *Industrial Workers of the world* » qui organisaient les militants révolutionnaires en chantant.

3- La place de la poésie dans la révolution de demain

Bon ou plutôt pas bon, tu appelles « révolution du capital » la contre-révolution triomphante du capitalisme à partir des années 80/90 et seulement « événements futurs » les « bouleversements historiques et surtout anthropologiques et planétaires à venir. »

Moi, par contre, je dirais que ces bouleversements, nécessairement plus profonds et radicaux que tous ceux que nous avons connus dans la modernité jusqu'à nos jours mériteront bien plus le nom d'honneur de « révolution », d'abord et surtout à cause de son sens étymologique, d'un retour aux origines de l'humanité. Ces bouleversements seront caractérisés par une dimension poétique primordiale ou ils ne seront pas. Ils sont impensables sans une éclosion de la poésie sous toutes ses formes, surtout et spécialement sous forme de la « parole critique radicale ». Pensons par exemple à la forme de critique poétique radicale par excellence de l'aphorisme : de Lichtenberg et Novalis, Benjamin (*Sens unique*) et Adorno (*Minima moralia*) et — j'ajouterais — de Debord et Cesarano.

Reprocher à Cesarano d'avoir « rompu avec son passé littéraire et poétique » me semble un usage restrictif du concept de la poésie en contradiction avec tout ce que tu dis ailleurs.

Par contre, partant d'un sens large de la poésie, je considère aussi une prise de position telle que celle d'A. Barrau comme une légitime défense de la poésie. Je me réfère à un entretien récent, parce que je viens d'en prendre connaissance, cf.

<https://www.youtube.com/watch?v=y5UkC45Bnzs>. Il n'y attaque peut-être toujours pas le capital comme il faudrait, mais il dénonce d'une façon particulièrement virulente la logique dominante de la science mortifère au service du capital. Parce que là il sait de quoi il parle

car c'est son domaine professionnel. Sa mise en avant de la poésie, comme force vivante de la vie qui se défend, est tout à fait correct et nécessaire. Du reste Barrau arrive vers la fin de cet entretien à une conclusion qui va dans le même sens que ce que j'avais déjà formulé dans mon dernier article pour *L'Ouroboros* sur les Aborigènes d'Australie, la nécessité de se laisser envahir par les poésies des ailleurs :

<https://lundi.am/Les-Aborigenes-l-ailleurs-debarque-chez-nous>>

J'ai formulé, comme tu m'as proposé Jacques, juste ce petit mot en ajout de notre échange. J'ai hâte de recevoir ton nouveau recueil de réflexions autour d'un questionnement de première importance. Peut-être constituera-t-il la base pour le départ d'un troisième round ?

Notes sur l'art contemporain et le mouvement du capital

Des approches sociologiques et philosophiques et leurs présupposés

Dans le contexte de notre correspondance avec des artistes, des poètes et des philosophes lecteurs de *Poétiques révolutionnaires et poésie* (L'Harmattan, 2019), nous en sommes venus à mieux percevoir les tendances actuelles de l'art contemporain et à les interpréter comme un opérateur de la dynamique du capital.

Nous avons complété notre documentation avec les propos ou les écrits sur l'art contemporain de quelques critiques, essayistes, philosophes ou artistes : Nathalie Hennich, Carole Talon-Hugon, Dominique Château, Jacques Rancière, Aude de Keros et quelques autres.

Nous gardons aussi en mémoire les livres d'Annie Le Brun⁷ sur l'art et le capitalisme, notamment, *Ce qui n'a pas de prix* (Stock, 2018) dont nous avons commenté les forces et les faiblesses dans un texte publié en ligne :

<https://www.editions-harmattan.fr/minisites/index.asp?no=21&rubId=443#ALB>

En continuité avec notre réflexion sur ces questions, mentionnons notre écrit « *Imagination, imaginaire, imageries* » dans lequel nous interprétons les productions des arts contemporains comme privées d'imagination, dotées de peu d'imaginaire et saturées d'imageries⁸.

Nathalie Heinich

Cette sociologue issue du bourdieusisme, mais ensuite séparée du déterminisme dominationniste du maître, définit ses recherches non pas comme une sociologie de l'art, mais comme une sociologie à partir de l'art.

Mais avant d'exposer les recherches de Nathalie Heinich, arrêtons-nous un instant sur la notion de détermination dominationniste dans les sciences sociales et politiques.

Ce terme semble trouver son origine en Amérique du Nord chez les opposants aux courants chrétiens qui critiquent les églises chrétiennes et leur prétention à dominer les autres monothéismes. Ce n'est pas, bien sûr, dans cette acception que l'utilise ici ce terme. Cependant, il me semble approprié pour qualifier la sociologie de Bourdieu et surtout son influence politique et culturelle dans les deux dernières décennies du XX^e siècle.

En combinant le déterminisme de classe de Marx et l'habitus capitaliste de Max Weber, Bourdieu a réactivé des théories et des idéologies de la domination. Un sociologisme devenu prépondérant un certain temps aux dépens des concepts d'exploitation et d'aliénation qu'il a contribué à effacer⁹. Ceci dit, cette influence du bourdieusisme active dans les années 80-90, n'est plus efficiente aujourd'hui. La puissante tendance à l'évanescence du rapport social au profit de la fluidité des réseaux et de la virtualisation généralisée des échanges n'offre que peu de prise pour une interprétation classiste de la société capitalisée.

Nathalie Heinich analyse les trois grandes époques des arts comme des « paradigmes » : le paradigme art classique (ou académique), le paradigme art moderne et le paradigme art contemporain. Aujourd'hui c'est l'art contemporain qui domine, mais les deux autres sont aussi présents, combinés au contemporain et présentés selon un mode transgressif, parodique, dérisoire, simulé, etc.

Résumons les caractères que cette sociologue attribue à l'art contemporain. En quoi il se différencie radicalement du paradigme de l'art moderne, comme de l'art classique ; même si bien sûr, ces paradigmes coexistent aujourd'hui dans des combinatoires formelles. Mais, d'autres dimensions, à mes yeux influentes, sont à ajouter à ce modèle. Les producteurs de l'art contemporain opèrent sur le mode de la transgression, de la parodie, du simulacre, de la dérision.

Principaux caractères

- « Rupture ontologique des frontières entre ce qui était communément considéré comme de l'art » ; l'art se confond avec *le tout culturel* ou *le tout politique*.

- « L'œuvre d'art ne réside plus dans l'objet proposé par l'artiste », mais elle se situe dans « un au-delà de l'objet », c'est-à-dire dans son environnement urbain, sa temporalité, sa mise en scène, son discours, sa valorisation auprès des pouvoirs publics ou privés, etc.;
- C'est « le jeu avec les limites », les cadres institutionnels, l'espace d'exposition, la programmation du temps artistique, la mobilisation des acteurs, etc., qui engendre la nouvelle forme artistique ;
- « Dématérialisation, conceptualisation, hybridation, documentation » forment le paradigme de l'art contemporain. Les matériaux sont divers, leur liste est illimitée : béton, caoutchouc, plastic, billes, métal, plumes, fleurs, ballons, morceaux de peau du concepteur, parfois ses selles, etc. Les formes peuvent être minimales (cf. le crâne incrusté de diamant de Damien Hirst), autant qu'immenses (le plug anal de McCarthy sur la place Vendôme). L'objet ou l'installation sont valorisés par le lieu prestigieux dans lequel ils sont placés et donc par la publicité qui s'ensuit. Pas d'existence de l'art contemporain, s'il n'est pas hypervisible, incontournable et accompagné de son récit légitimateur, le seul véridique ;
- L'art contemporain dans ses diverses expressions au cours des deux dernières décennies est essentiellement discursif, narratif, il repose sur un récit. Le mode d'emploi et le discours sur l'œuvre priment sur celle-ci. Exemple : des performances sont enregistrées en vidéo puis ce qui est vendu au musée ou au collectionneur, c'est une fiche de mode d'emploi ;
- Ce caractère éphémère des installations, performances, emballage de monuments (Christo et Jeanne-Claude), land art, street art, bio-art, etc., suppose une reproduction photo ou vidéo pour les « conserver » ; mais on ne conserve que la reproduction de l'œuvre et pas l'œuvre. Dans l'idéologie des « producteurs culturels » (le titre d'artiste tend à s'effacer), cela n'a apparemment pas d'importance puisqu'ils feignent de nier la notion d'œuvre, laquelle était attachée à l'art moderne et à l'art classique ;
- Par exemple, une galerie parisienne invite à un vernissage dont l'objet est le suivant : l'artiste a fait abattre le mur qui sépare la salle d'exposition du bureau du directeur de la galerie. La performance, c'est donc le nouvel espace ainsi créé qui inclut, qui ne sépare plus galerie et direction de la galerie. La règle de l'art contemporain est ici appliquée : suppression des anciennes frontières entre l'artiste, son œuvre, le public et le pouvoir politique, culturel, financier qui l'expose, l'achète, le diffuse ;
- Accélération des productions et jeunesse des artistes. Une temporalité courte déterminée par « une intense concurrence pour l'innovation ». D'où une domination des institutions publiques et leurs subventions, mais aussi des directeurs artistiques, des commissaires d'expositions, des critiques d'art, qui dictent leurs normes sur « la

valeur » des produits. Les grandes fondations privées (Arnault, Pinault, Carmiganc, Cartier, Dumas, etc.) interviennent puissamment sur le marché, ce qui surenchérit les prix de vente. L'art contemporain, produit artistico-culturel, est d'abord un « produit financier ».

À maintes reprises, N.Heinich caractérise les produits de l'art contemporain comme des « singularités ». Avançons qu'il s'agit de particularités. Pourquoi ?

Pour le dire en termes hégéliens, parce que les produits et les interventions de l'art contemporain ne sont pas le résultat d'un processus technique, culturel, politique de double négation ; c'est-à-dire le résultat de la seconde négation (singularité), d'une première négation simple (particularité). Pour se légitimer en tant qu'œuvres, installations « originales », « nouvelles » (en fait, seulement *innovantes*), leurs auteurs ne réalisent qu'une négation imaginaire des deux autres paradigmes (classique et moderne). Alors que ces producteurs culturels n'en finissent pas de proclamer que leurs réalisations sont un « dépassement » des formes antérieures, il ne s'agit que d'une parodie de dépassement, une fiction de dépassement. Leur opposition n'est pas une négation et moins encore une double négation. Ils opèrent dans la positivité de la société capitalisée.

Rappelons-le, dans la dialectique hégélienne, la singularité est une particularité niée, laquelle était d'abord une universalité niée. La singularité réalise une double négation, c'est en cela qu'elle peut être un dépassement puisque niant la particularité, elle la dépasse tout en renouant autrement avec l'universalité de la première affirmation¹⁰.

Transposé à l'art contemporain, le processus serait (hypothèse) le suivant :

- 1- universalité de l'art classique ;
- 2- négation de cette universalité par l'art moderne, ce qui l'assigne à la particularité ;
- 3- l'art contemporain réalise-t-il la négation de cette particularité de l'art moderne ? Non. Il est bien loin de réaliser cette double négation porteuse d'un possible dépassement de l'art moderne. Pourquoi ? Parce qu'il se veut entièrement positif, pure positivité. En cela d'ailleurs, il est intégralement post-moderne. Nous savons comment et combien les philosophes post-modernes ont abandonné toute référence à l'histoire et au négatif dans l'histoire. Le plus emblématique est Gilles Deleuze avec ses concepts de multiplicité, d'évènements, de virtualité, d'immanence absolue, qui homogénéisent un monde sans histoire ni communauté humaine.

Se situant hors histoire et hors naturalité, l'art contemporain impose une immédiateté dans

une actualité continue. Son mot d'ordre implicite : l'actuel contre le présent. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle toute réalisation en art contemporain n'existe pas si elle n'est pas accompagnée de son récit qui la donne comme vraie, légitime, réelle (au sens d'actualisée).

N.Heinich a d'ailleurs publié [une étude sur les récits](#) dans l'art contemporain. Récits et argumentaires qui non seulement accompagnent nécessairement les productions, mais font eux-mêmes partie du produit. En cela ces récits et ces discours ne sont pas, bien sûr, différents des arguments de marketing d'un bien ou d'un service quelconque. Ce n'est pas un billet d'avion pour les îles Trobriand que vous achetez, c'est le récit, la vision, le rêve que vous désirez réaliser.

Mais avec l'art contemporain, il y a plus que la valorisation imaginaire et immédiate du produit.

Nathalie Heinich décrit une double opération dans la mise en scène de l'objet. D'une part, attribution du sens que l'œuvre est supposée transmettre et d'autre part « transformation de ce sens ou de cette signification en instrument de valorisation¹¹ ». Elle voit dans cette imposition d'un sens et d'une valeur un « acharnement herméneutique ». Acharnement qui fait appel à des virtuosités langagières qui doivent apparaître comme originales, singulières alors qu'elles ne sont de particulières (cf. supra).

Les discours de l'artiste et de ses sponsors inculquent une croyance dans la toute-puissance de ce que l'individu ne voit pas lorsqu'il regarde (mais ne perçoit pas) l'objet. Selon ces publicistes de l'art contemporain, cet objet existerait alors virtuellement, subliminalement.

L'objet d'art contemporain veut signifier avec force la réalité virtuelle, la puissance augmentée dont l'objet est supposé porteur. L'objet doit produire une conversion sensible et mentale sur l'individu qui le voit. Chargé de fiction et d'autofiction, l'art contemporain induit chez le spectateur la croyance en ce que j'ai décrit et interprété comme [La Cité des ego](#) où triomphent les particularismes et les hyperindividualismes, les identitarismes en tout genre.

L'approche de N.Heinich se veut surtout descriptive, analytique et moins interprétative. Elle a pourtant rencontré les polémiques de fervents défenseurs de l'art contemporain, qui voient chez elle, derrière l'objectivation scientifique, un dénigrement de leurs intérêts politico-esthétiques. Et l'on sait la ferme détermination (parfois hargneuse) avec laquelle les producteurs culturels défendent leurs propres intérêts...qu'ils font passer pour universels.

Une autre lecture de l'art contemporain,

Carole Talon-Hugon

Philosophe, professeur d'esthétique à la Sorbonne et directrice de revues d'esthétique, Carole Talon-Hugon ne se veut pas historienne de l'art, mais définit son objet de recherche autour des rapports entre l'art et l'esthétique d'une part, l'art et l'éthique d'autre part.

C'est une histoire de l'idée de l'art qu'elle développe dans un de ses livres¹², [Morales de l'art](#) .

Retenons-en ceci.

L'opposition théorisée par Adorno entre l'industrie culturelle et l'art véritable n'a plus de portée critique. N'oublions pas qu'Adorno rejetait le jazz hors du domaine de l'art ; il croyait à la valeur universelle de l'art, toutes époques confondues, mais c'était un art « bourgeois ». Nous ne sommes plus dans cette période. Cette opposition n'a plus de portée interprétative.

C.Talon-Hugon avance que cette absence de portée critique de l'art contemporain a pour conséquence qu'il n'est plus source de connaissance (n'oublions pas que la critique est d'abord une connaissance), car l'art contemporain tend à faire fusionner les deux domaines de l'esthétique et du cognitif. C'est la transgression des frontières et la marche vers le « tout culturel ».

L'esthétisation de la politique ne se distingue plus de la politisation de l'art. On sait comment et combien les élus des grandes métropoles investissent dans l'art contemporain (musée, associations, espaces publics esthétisés, décorations, festivals, concours, etc.

Ainsi, Montpellier a son musée d'art contemporain (Le MO.CO) depuis une quinzaine d'années et prépare à très grands frais , sa candidature¹³ au titre de « Capitale européenne de la culture » ; une reconnaissance qui sera attribuée par l'UE en 2028. En novembre 2023, lors de son passage à Montpellier, la ministre de la culture a déclaré : « À Montpellier vous êtes déjà capitale européenne de la culture ! Vous avez anticipé ! ». En effet, l'offre culturelle y est si foisonnante, si généralisée, si permanente, si multiple, si insistante, si prescriptive, que certains habitants se sentent comme « pris en otage » (dixit Annie Le Brun) par les injonctions au Tout culturel de tous les pouvoirs locaux.

Carole Talon-Hugon poursuit son analyse sur les dimensions activistes des producteurs culturels. Elle donne de nombreux exemples de performances, d'installations ou d'interventions, qui défendent des causes particulières. L'artiste devient un activiste de l'art, un « artctiviste ». Il met en scène (souvent de manières hyperréalistes et gigantesques) les griefs ou les souffrances qu'endurent les dominés ou les victimes. La liste est longue : handicapés, migrants, femmes, LGBT+, « racisés », chômeurs, harcelés, discriminés, etc.

D'où leur proximité, parfois leur complicité, avec les ONG ou les fondations des milliardaires.

Autre apport de Carole Talon-Hugon :

la dé-définition de l'art et la désartification.

Dans le paradigme classique, la morale doit se prononcer sur l'art. L'art est d'abord édifiant, allégorique, il indique la voie du salut de l'âme et la conduite à tenir dans le monde.

Dans le paradigme moderne, l'art et la morale sont indépendants l'un de l'autre. L'art moderne s'est construit contre la morale bourgeoise. Dans ses expressions les plus caricaturales à cet égard, il est allé jusqu'à défendre une esthétique du mal, de la laideur, de la folie.

Dans le paradigme contemporain, l'art doit se préoccuper de morale (retour du paradigme classique, mais sous forme activiste, particulariste, propagandiste) ; il porte un jugement éthique sur l'artiste ; il dicte le jugement sur l'œuvre.

On reconnaît les attaques contre des auteurs anciens ou actuels : des éditeurs censurent des œuvres pour leurs rééditions (Agatha Christie, Rowling, et tant d'autres), des œuvres sont attaquées dans les musées.

Dans, [L'Art sous contrôle. Nouvel agenda sociétal et censures militantes](#), (PUF, 2019), C.Talon-Hugon décrit et analyse la tendance des artistes contemporains à se faire « chercheur » en sciences humaines, sociales, politiques, anthropologiques, etc., ils se donnent comme des influenceurs savants¹⁴. De plus, elle met en évidence un renversement de tendance dans l'art contemporain.

Alors que depuis son émergence dans les années 1950 (Duchamp ayant été un anticipateur) jusqu'à la fin des années 1990, un des traits majeurs de l'art contemporain c'était une pratique de toutes les formes de transgressions, de parodies, de simulacres, de dérisions, de détournements (en cela il est fondamentalement post-moderne) ; depuis deux décennies environ, il est orienté vers la critique morale et le moralisme, accompagnés d'anathèmes sur des œuvres qui ne sont pas dans la ligne juste ainsi que d'une censure et d'une occultation de certaines œuvres du passé.

Dominique Chateau

Relevons un article¹⁵ intéressant de Dominique Chateau qui conduit une réflexion fructueuse

sur les rapports de l'éthique et de l'art contemporain.

Cet auteur approfondit la notion actuelle de *dé-définition de l'art* en l'appliquant à cette caractéristique commune à l'art moderne et à l'art contemporain, à savoir : dissoudre l'art dans la vie ; parvenir à un moment « d'art-vie ».

N'oublions pas que toutes les avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle ont cherché à supprimer l'art en le réalisant dans la vie quotidienne pour la transformer. Nous le savons, cela a donné de la peinture sans tableau, une pratique qui se poursuit chez Aubertin, Blazy, les expérimentateurs, *Arte povera*, etc., ou encore chez les situationnistes avec la poésie sans poèmes, etc.

Dominique Chateau remarque :

« C'est sans doute l'aspect le plus frappant du second stade de la *dé-définition*, et aussi, on va le voir, l'aspect le plus notable à l'égard de notre sujet : l'« art-vie » se distinguait de l'industrie culturelle ; rêvant encore au plein sens de l'art, il héritait même de sa fonction critique, voire la radicalisait dans une posture politique d'opposition à l'industrie culturelle ; désormais, il fournit le principal argument qui nourrit l'industrie culturelle : l'art ne doit plus se distinguer, au double sens de la « séparation » et de la « hiérarchie ». (Souligné par nous).

On trouve aussi dans cet article des analyses perspicaces sur l'autonégation de l'artiste et de son « anti-œuvre » ou de sa « non-œuvre », vues comme une nécessité pour lui de se valoriser sur le marché de l'art contemporain. Pour exister dans la sphère de l'art, l'artiste contemporain doit se nier comme artiste et dénier toute singularité (ou originalité) à son œuvre...qui d'ailleurs n'en est pas une ! Salut Hegel ! Mais ce même producteur culturel sait affirmer son identité et donner son numéro de compte en banque lorsqu'il s'agit de vendre une de ses « anti-œuvres ». Salut Marx !

Jacques Rancière

Ce philosophe qui travaille sur l'esthétique et la politique a écrit une œuvre qu'il n'est pas question ici d'analyser intégralement. Revenons seulement sur quelques-unes de ses thèses concernant l'art contemporain.

Rancière ne se veut ni historien de l'art ni philosophe politique, mais penseur de l'esthétique. Il définit trois « régimes de l'art » : éthique, représentatif, esthétique. L'art contemporain

relève du troisième régime, car celui-ci réalise une expérience des formes possibles d'une communauté sensible. Selon lui, l'art contemporain « participe à l'ensemble des formes d'expériences qui effectivement intensifie la vie¹⁶ ». Dans la seconde partie de ce texte, je commente cette valeur d'intensification de la vie.

Bien que se tenant à distance de la politique, Rancière n'en rejette pas cependant certaines conceptions portées par des courants d'extrême gauche ou écologistes. Par exemple, il met en avant la notion de « commun ». Une référence fréquente, on le sait, des courants gauchistes, écologistes et anarchistes qui, en deuil du communisme, n'ont pas pour autant abandonné le projet d'une société de partage des biens communs.

Nous n'entrons pas ici dans une discussion générale sur les biens communs.

Remarquons seulement que parmi les nombreuses définitions des biens communs données par une multitude de sources, l'art contemporain ne figure que très rarement dans le champ des biens communs. C'est donc par analogie, métaphoriquement parlant, que Rancière l'y inclut.

Les dispositifs, les performances, les installations, et autres interventions de l'art contemporain sont pour ce philosophe des expériences pour « construire du commun » (*ibid.*). L'art contemporain sort des frontières traditionnelles de l'art pour créer dans des espaces publics ou privés, connus comme non artistiques, « une sphère particulière d'expérience ». À la faveur de cette expérience, l'art devient alors « autre chose que lui-même ». Les artistes utilisent toutes sortes d'objets de la vie quotidienne ; ils introduisent des supports et les techniques ordinaires de la communication, etc. En tendance, tout se passe comme si l'art contemporain se dissolvait dans la société.

Cet au-delà de l'art dans lequel celui-ci devient « autre chose que lui-même », quel est-il ?

Rancière répond : une « expérience sensible ». Une expérience sensible comme le fut « la grande tentative d'identification entre l'art et la vie au temps de la Révolution soviétique et l'effacement des frontières entre art et politique et – plus profondément – entre art et non-art qui caractérise les installations et performances de l'art contemporain » (*ibid.*).

Chez Rancière, la référence aux avant-gardes artistiques et politiques actives lors de la révolution russe ne doit pas être confondue avec son échec dans le réalisme socialiste. Il montre comment, au début de la révolution russe, les tentatives des artistes communistes pour faire fusionner l'art et la vie ont été stoppées et englobées dans un art de propagande dans lequel l'artiste est sommé d'illustrer la cause de manière à impressionner les individus. L'artiste qui se nie comme créateur séparé de la vie, devient l'artiste « prolétarien » qui met

son talent au service du Parti et de l'État ouvrier.

Si l'on ne peut que partager cette dernière analyse, d'ailleurs banale, sur l'échec des avant-gardes artistiques soviétiques ; en revanche il est nécessaire d'interroger le propos de Rancière lorsqu'il établit une équivalence avec les réalisations de l'art contemporain.

Pourquoi ?

Parce que le contexte historique n'est pas pris en considération., du moins insuffisamment pris en considération. Plus précisément et plus profondément parce que « la révolution » que poursuivent les producteurs de l'art contemporain, n'est pas la révolution communiste, mais celle du capital¹⁷. Car, si l'on souhaite encore parler en termes de révolution, il n'y en a qu'une seule à l'ordre du jour de notre temps, c'est celle que le mouvement du capital réalise dans le monde et donc dans la vie quotidienne des individus. L'art contemporain en constitue un opérateur.

Certes, les « expériences pour construire du commun » ne sont pas toujours à visée communalisante ou communisante. Il peut s'agir d'une gestion commune d'un bien considéré comme inappropriable par un pouvoir public ou privé (les communs). Par exemple les *beni comuni*¹⁸ en Italie qui s'apparentent à des formes d'autogestion ou encore d'auto-organisation pour l'exercice d'un « droit à la ville¹⁹ ». Un dispositif localiste qui peut entrer en tension avec l'État, supposé défendre les intérêts supérieurs de la nation, sans significativement entamer sa puissance pour autant.

Car, considérées globalement, les pratiques des communs achoppent toutes sur la puissance de l'État. Un État dont les médiations sont certes affaiblies et résorbées dans une gestion en réseau des intermédiaires²⁰, mais un État qui reste malgré tout présent et actif dans la vie quotidienne des individus.

Les divers courants de gauche, gauchistes, écologistes, anarchistes, qui s'affirment comme partisans du « commun » adoptent le plus souvent des positions particularistes, différentialistes, voire communautaristes, autant de forces accompagnant (et pour certaines anticipant) sur les tendances à la capitalisation des activités humaines.

En bref, les « expériences du commun » que réalise l'art contemporain serait-il autre chose qu'une publicité pour les réseaux sociaux et la virtualisation de la vie ? Hypothèse que nous expliciterons dans la partie II ; notamment une analyse du « régime d'intensification de la vie », donné par Rancière comme l'objectif fondamental poursuivi par l'art contemporain.

Alain Badiou

Dans une conférence²¹ donnée sur l'art contemporain, Alain Badiou partage l'essentiel de la périodisation, largement consensuelle, entre l'art moderne et l'art contemporain. Il apporte cependant une inflexion à cette approche. Selon lui, l'art contemporain est toujours inscrit dans le cycle long de la modernité, mais il a opéré une « rupture immanente au sein de l'art moderne » ; il a créé « une exception créatrice au sein de la modernité » ; une « rupture intérieure au sein de la modernité ». Sans rejeter l'appartenance de l'art contemporain à la période post-moderne, Alain Badiou propose deux définitions de l'art contemporain.

Une première de caractère historique et négative : la critique de toutes les formes esthétiques antérieures dont les œuvres sont « les témoins de sa disparition » ; une seconde davantage ontologique comme « un art séparé du réel, la création d'un nouveau réel, d'une pure forme nouvelle ». Dans ces deux sens, poursuit Badiou, l'art contemporain se manifeste comme une autonégation qui cherche à expérimenter un *dé-placement* dans l'ordre dominant du monde. Ce faisant, l'art contemporain réaliserait « une soustraction locale à la loi du monde ». De plus, cette soustraction locale et ponctuelle au cours dominant du monde, créée par les productions de l'art moderne, leur conférerait « une fonction prophétique » ; une disposition « d'attente ».

Attente de quoi ? Prophétie de quoi ? Badiou le suggère à bas mots dans cette conférence, mais lorsqu'on connaît l'œuvre philosophique et les positions politiques d'Alain Badiou, il n'est pas hasardeux d'y voir l'attente, l'annonce du Grand Évènement qui va à nouveau et cette fois pour de bon, changer la face du monde : la Grande Révolution prolétarienne universelle.

Au regard de cette finalité, on comprend pourquoi Badiou, malgré des ruptures avec le paradigme artistique précédent, inscrit finalement l'art contemporain dans la modernité. Car la modernité a ouvert le cycle historique des révolutions à portée universelle ; il faut donc qu'il se poursuive, même si cette continuité se fait dans le nihilisme, cet adversaire tentaculaire et maléfique contre lequel Badiou ne cesse de combattre. Pour Badiou le cycle historique des révolutions n'est pas achevé tant que La Révolution n'a pas surgi dans l'histoire. D'où son attente de la réalisation de la prophétie maoïste, celle de la Grande Révolution prolétarienne ; l'accomplissement de l'apocatastase qui va rétablir le règne général du Bien.

Brefs commentaires sur l'art contemporain récent (2000-2024) dans la société capitalisée

Partons d'un constat : l'échec d'une prophétie

La critique politique de l'art contemporain est restée dépendante de l'idéologie de la négation de l'art héritée des avant-gardes artistiques et politiques de la première moitié du XXe siècle. Le mot d'ordre « dépasser l'art » constitue la référence suprême de cette idéologie. On le retrouve sous diverses formes chez les futuristes, les dadaïstes, les surréalistes, les lettristes, les situationnistes, chez Fluxus, Cobra, etc. Autant d'écoles ou de courants qui sont des références-fétiches chez les producteurs d'art contemporain. Les néo-dada frustrés sont légion.....mais ils se trompent d'époque et de société. Pourquoi ?

Les protagonistes des avant-gardes du XXe siècle étaient pour beaucoup des militants de la révolution communiste, celle qui devait abolir la société de classe, émanciper les travailleurs de leur esclavage salarial, abolir l'État et le capital, et donc supprimer l'art dominant bourgeois pour le réaliser dans la vie quotidienne émancipée.

Nous savons l'échec que fut cette prophétie. Ce qui ne signifie pas que des œuvres majeures ont été réalisées malgré le bruit et la fureur de cette période.

Les producteurs d'art contemporain (et leur monde) n'en finissent pas de simuler, parodier, caricaturer l'art moderne et ses avant-gardes. Pourquoi ? Parce qu'ils se veulent « révolutionnaires ».

Révolutionnaires en art, bien sûr, mais aussi dans tous les domaines de la culture, de l'action sociétale (pas sociale) et de la politique. Leur activisme est d'autant plus exacerbé qu'aucune « révolution » n'est à l'ordre du jour dans l'histoire contemporaine. En effet, le cycle historique des révolutions dans la modernité (d'abord bourgeoise, puis prolétarienne) s'est achevé avec l'échec des bouleversements politiques et anthropologiques des années 60 et 70 du siècle dernier. Avec d'autres auteurs autour de la revue *Temps critiques*, nous avons analysé ce processus comme celui de « [la société capitalisée](#) ».

De sorte que, faute de révolution à l'horizon, ses substituts révolutionnaristes sont diffusés par des activistes de l'art contemporain qui inondent l'espace médiatico-culturo-économique.

L'effet de sidération recherché par l'art stalinien repris aujourd'hui par

L'art contemporain

L'épisode stalinien de l'art au service du parti et promu par « l'État ouvrier » fut une forme autoritaire et dogmatique de « l'art révolutionnaire »... devenu conservateur avec le « socialisme réel ». On connaît les conversions de certains futuristes en commissaires politiques de l'art prolétarien (le *prolekult*). Il s'agissait de supprimer les formes d'art attachées à la société bourgeoise, mais en conservant ses règles figuratives et ses canons esthétiques. L'art prolétarien devait capter la totalité de la sensibilité des communistes, leur montrer la juste et la seule voie à suivre ; produire un choc de conscience sur tout l'être ; un choc politique et subjectif. En bref une sidération, recherchée et... obtenue.

Or, fructueuse analogie, c'est le mot *sidération* qu'Annie Le Brun et Carole Talon-Hugon choisissent pour définir les effets recherchés par l'art contemporain.

Avec des expressions qui leur sont propres, ces deux théoriciennes décrivent et interprètent la puissance de sidération des productions de l'art contemporain comme une composante de la capitalisation des activités humaines.

Nous partageons leur jugement à cet égard, mais à condition d'introduire dans l'analyse une distinction de méthode. L'effet de sidération dont il est question n'est pas à confondre avec les figurations, les défigurations et les symbolisations de la violence et du mal, qui sont présents dès les premières formes d'art ; notamment de l'art chrétien et ses matrices archétypales de la Chute et de la passion de Jésus-Christ.

« L'art contemporain au sens large se signale, par rapport à tous les autres arts historiques, de nous proposer une monstration incessante et quasi encyclopédique du Mal », écrit Medhi Belhaj Kacem dans l'entrée Art de *Système du pléonectique* (Diaphane, 2020).

Là où cet auteur voit une continuité (avec intensification) de la représentation du mal depuis les arts historiques jusqu'à l'art contemporain, nous y voyons plutôt une rupture. Déterminé par son actualisme et sa déhistoricité, l'art contemporain ne cherche pas un effet de catharsis —qui serait porteur possible de sublimation — mais davantage une commotion cérébrale qui arrête toute activité motrice et intellectuelle. Arrêt immédiat toutes affaires cessantes, devant moi, telle est l'injonction proférée par l'anti-artiste contemporain.

Intensifier la vie ?

Nous l'avons vu supra, J.Rancière définit l'art contemporain comme un « régime d'intensification de la vie ».

Ce philosophe de l'esthétique n'a pas fait son deuil des avant-gardes révolutionnaires du XX^e siècle. Il n'a pas tiré les leçons de leur échec définitif.

Comme les philosophes de la différence et du désir des années 70/80 (Deleuze, Derrida, Foucault, etc.), il paye lui aussi son tribut au nietzschéisme et à son leitmotiv de *la volonté de puissance*. Dans un essai²² lumineux et perspicace, le philosophe Tristan Garcia montre à quel point toutes les formes d'intensification de la vie ont constitué et constituent toujours plus, « une obsession moderne ».

Depuis la fascination des bourgeoisies européennes pour la découverte de l'électricité en passant par « le libertin, homme de nerfs, le romantique, homme d'orage », jusqu'au « rocker, adolescent électrifié », Garcia dresse une fresque convaincante de la place centrale que la pratique et la théorie de la vie intense ont tenue dans la société bourgeoise et tiennent toujours plus dans la société capitalisée.

De simple complément du concept d'extension, le concept d'intensité a « introduit le loup dans la bergerie » de la philosophie classique, car il est « le principe même de toute classification et de toute distinction » (*ibid.*). Ce renversement des valeurs au nom de l'intensité, opéré par l'esprit moderne, se retrouve chez de nombreux philosophes de la modernité. « Nietzsche, Whitehead ou Deleuze ont proposé chacun une vision d'un univers non plus étendu, composé de parties agencables, mais purement intensif et dont les parties stables en apparence ne sont que des illusions de la perception limitée que nous en avons » (*ibid.* p.79).

Rancière lui aussi, chevauche le tigre de la vaste particularisation des rapports sociaux et ceci au nom d'une subjectivité révolutionnaire imaginaire aussi bien politique qu'artistique. L'intensification de la vie qu'il attend de l'art contemporain, est-elle autre chose que l'affirmation du vécu de l'individu démocratique, egogéré, atomisé, particularisé ? Un individu qui intensifie le moindre de ses instants en multipliant les moyens technologiques pour y parvenir : culte de la vitesse en toute chose, de la mobilité (un mobilisme généralisé), des stupéfiants, des états modifiés de conscience, des imageries, des jeux vidéo, des sports de compétition, des communications, des réseaux, de la pornographie, etc.

Comme les situationnistes, mais sans l'époque dans laquelle ils tentaient de les réaliser, Rancière et les arts contemporains veulent eux aussi « créer des bouleversements de situations » qui intensifient la vie.

Un exemple d'art contemporain intensificateur :

les ZAT à Montpellier

Il y a une quinzaine d'années, la ville de Montpellier a mis en place, durant un jour ou deux jours, une Zone Artistique Temporaire (ZAT). Il s'agit d'offrir à des groupes de producteurs culturels et des collectifs amateurs, un espace public dans lequel ils vont donner libre cours à leur créativité.

Sur internet, on trouve ceci : « Le projet ZAT, à l'initiative de la Ville de Montpellier, est une invitation à explorer la ville autrement à travers des projets artistiques surprenants. Il envisage l'espace public comme lieu de liberté et d'expériences. Inventant d'autres parcours dans la ville, faisant résonner projets artistiques et projets urbains, il met la ville en récit(s). (...) La programmation artistique des ZAT est contextuelle : elle s'inspire des lieux investis, de leur histoire, de leur usage, de leur paysage, pour les révéler ou les décaler. Les ZAT mêlent spectacle vivant (théâtre, danse, musique), arts visuels (installations plastiques, pyrotechniques, projections), street art, performances, projets in situ, créations partagées et projets participatifs. »

Au-delà du discours attendu sur le culturalisme ordinaire des métropoles, il est exemplaire pour nous de relever la référence au « commun » que nous avons déjà rencontré comme objectif politique emblématique de l'art contemporain.

À Montpellier, comme ailleurs, il s'agit de « transformer l'espace public en espace commun ». Le commun, nous y revoilà.

Or, ce commun est-il autre chose que celui de la communauté des artistes et des adeptes de la religion culturelle ? Malgré le zèle prosélyte et propagandiste des associations mobilisées dans la ZAT, le caractère dominant de la manifestation reste celui d'un entre-soi, d'une confrérie d'adeptes, d'une corporation esthétisante.

Les habitants des lieux impactés par la ZAT (des milliers de personnes) sont plutôt indifférents aux spectacles « inclusifs » auxquels ils sont soumis et pour certains hostiles aux nuisances sonores et spatiales que la ZAT ne manque pas d'engendrer.

Car il s'agit bien d'une appropriation de l'espace public par une forme de pouvoir politique qui, sous couvert de « l'art partagé », exerce une emprise sensible et intellectuelle sur les habitants.

Il n'est pas incongru d'ailleurs de déceler dans cette appellation de ZAT une analogie avec les

diverses ZAD qui ces temps derniers se sont installées sur des territoires proches de grands travaux pour les contester. La ZAT comme substitut des luttes anticapitalistes des ZAD ? Ce n'est pas improbable. Une parodie d'insurrection sur le mode progressiste et artistique en quelque sorte...

Lorsque la subversion de l'art rend hommage à l'art subversif

Quelques mots, pour clore ces brèves notes, sur une vaine tentative d'un critique d'art, pris au piège de sa critique...des critiques politiques de l'art contemporain. Dans un livre récent²³, Laurent Buffet décrit et analyse ce qu'il nomme « le paradigme sociologique de l'art ». Il vise les auteurs qui, selon lui, réduisent l'art contemporain à une puissance économique et financière qui esthétise la société au profit du capitalisme. Des auteurs qui à ses yeux, confondent critique du capitalisme et critique de l'art contemporain. À leur rencontre, L.Buffet pense trouver dans certains « travaux » de plusieurs artistes contemporains moins connus que les icônes, des preuves de « résistance » et des capacités de « subversion ». Deux « valeurs » que ne cessent pourtant d'affirmer sur tous les tons les récits qui justifient les productions culturelles actuelles. Autrement dit, la simple reproduction du principal discours autojustificatif de l'art contemporain : la transgression et la subversion, peut-elle suffire à construire une critique externe à l'objet critiqué ? Le mythe de l'autosubversion de l'art, un des traits politiques les plus marqués de l'art contemporain devient pour L.Buffet un argument pour réfuter les critiques politiques de celui-ci. Nous voilà en pleine tautologie.

De plus, la notion de « capitalisme tardif » dans le titre du livre de L.Buffet utilisée pour qualifier le cycle actuel du capital n'a pas de portée politique et théorique. Les historiens désignent comme tardive une période effectivement achevée, par exemple l'antiquité tardive, ou le Moyen-Âge tardif. Aujourd'hui, où sont les preuves de l'achèvement du capitalisme ? Quasiment depuis son émergence, des voix se sont élevées, des luttes se sont menées pour précipiter la fin du capitalisme, prenant une de ses formes historiques pour sa totalité. Le capitalisme d'aujourd'hui n'est en rien « tardif », il est actif, global et particulier à la fois. Dans la crise, le chaos, la fuite en avant, il dure et à l'encontre de nombreux êtres vivants, il y trouve même une certaine vigueur.

J.Guigou

mars 2024

Echanges Gzavier et Grégoire

Le 30 décembre 2023

Salut Greg,

En parcourant Youtube je suis tombé sur cette vidéo du « Fossoyeur de films » :

<https://www.youtube.com/watch?v=wEAPMZeZ1cY>

Sous un air de critique je ne suis pas certain de saisir si cette dernière porte vraiment. Peut-être ces éminents Youtubeur sont-ils très pointus, mais il manque toujours de faire un rapport simple avec le capital. Qu'en penses-tu ?

Dans la vidéo Theurel questionne les formes de la narration dans un même medium, sont-elles épuisées pour le cinéma ? C'est une impression car c'est la société du capital qui est refermée sur elle-même (« inclusive » où plutôt englobé dans notre langage) et donc cela se retrouve assez dans ces films récents. Donc cet animateur peut poser la question mais il faut élargir le spectre pour comprendre le navrant résultat qu'on obtient au cinéma.

a+

Gzavier

Le 4 janvier 2024

Hello Gzave,

merci de m'avoir indiqué cette vidéo. Je pense que je ne vais rien t'apprendre mais j'ai envie de réagir. Je reste sceptique quant au discours des deux intervenants.

La « pop culture », comme on l'appelle, n'est rien d'autre que celle du capital. Point final. Un grand nombre d'individus n'ont pratiquement pas d'autres références que celles produites par les industries dites « culturelles » depuis, je dirais, une bonne quarantaine d'années. Et bien que l'on vive malgré tout une expérience esthétique devant ces œuvres, rien ne semble échapper au pouvoir. Les expériences que nous pensons êtres les plus intimes ou personnelles lui appartiennent déjà. Quand on est né et que l'on a grandi dans un tel « bain culturel », qui promet de tout vous procurer à domicile, il est impossible pour les plus jeunes de connaître autre chose. Et l'âge ne rend pas plus lucide, semble-t-il. C'est ce que je reproche aux gars de la vidéo. Malgré leur érudition, leurs références sont principalement

actuelles. Même lorsque des images plus anciennes sont utilisées, il y a comme une perte d'épaisseur historique. Ils n'évitent pas l'écueil du lieu commun : « la technique c'est ce qu'ont en fait, pas ce qu'elle est... ». Le montage est plutôt indigent (cut, auto-référencé, petites blagues comme reposoir, etc.) proche de ce que Peter Watkins appelle la « monoforme ». Le fait, également, que la chaîne soit sponsorisée par Nord VPN pass avec la pub pour Amazon. L'énorme problème que cette vidéo n'ose ou ne peut pas vraiment poser n'est rien moins que celui de l'art en général, du renouvellement de la tradition, et de sa disparition à l'heure de la reproductibilité numérique des sons et des images. Je fais remonter ce phénomène à la décennie 1975-85, qui coïncide à ce que Temps critiques identifie comme le commencement de la révolution du capital, qui est avant tout anthropologique. Évidemment, nous pouvons différencier des époques à l'intérieur de cette fuite en avant.

Ce que la vidéo dit de l'image numérique est la partie la plus intéressante, à mon avis. Parce qu'elle est d'aussi bonne que de mauvaise qualité, l'image numérique n'a aucune personnalité. Même en la comparant à l'image vidéo des années 80-90, qui reste à ce jour la pire qui soit, nous ne pouvons pas la dater. Il en va de même pour l'audio numérique si on le compare aux sons électroniques des années 50-60. Pour dire vite, le numérique, c'est toutes les époques, tel un immense succédané dans l'enfer de la compilation que représente internet, et aucune à la fois. Il reproduit même les avant-gardes, en plus petit, dans tout ce qu'elles ont d'aporétique (j'en dirai autant des milieux militants) ! Bien qu'il méconnaisse le passé, le monde dans lequel nous vivons ne peut être que passéiste. Il ne vit que sur ce qui existe déjà et ne peut rien inventer. Ainsi, les grands événements historiques de la modernité n'ont toujours pas connu leur dépassement. Il peut bien se passer quantité de choses, rien de décisif n'arrivera dans le domaine de l'émancipation humaine avant longtemps. C'est pour cette raison que les blockbusters, à côté desquels le « cinéma français » passe pour être du grand art, ne peuvent proposer que ce que le « grand public » connaît déjà. Ce n'est pas seulement la répétition du même, c'est carrément morbide et régressif. Car le phénomène récursif qui se met en place ne renvoie qu'à l'individu et à son égo, bref à sa vie mutilée. Comment peut-on se laisser volontairement humilier à ce point et depuis si longtemps par de telles merdes ? A la question : « vous préférez le cinéma d'autrefois à celui d'aujourd'hui ? », Maurice Pialat avait répondu « je préfère surtout celui qui reste à inventer ». J'aime mieux ça. Mais l'on ne peut rien inventer de nouveau sans connaître le passé, c'est une banalité.

J'ai retrouvé une citation de la veuve d'Orson Welles à propos de Spielberg : « Je me souviens d'un dîner avec Spielberg au moment où Welles cherchait le financement de *The Cradle Will rock* dans lequel devait jouer Amy Irving, l'épouse de Spielberg. Le film ne s'est pas fait, faute de parvenir à rassembler un budget de quatre millions de dollars, ce qui est absolument ridicule, et Spielberg n'a rien fait pour l'aider. Lui qui clame connaître les films de

Welles depuis sa plus tendre enfance, et qui a plus d'argent qu'il ne sait qu'en faire, tout ce qu'il a trouvé à dire à Welles, c'est qu'il avait dépensé soixante-dix mille dollars pour acheter la luge de Citizen Kane. ». Bel exemple de l'esprit nostalgique du nouvel Hollywood, tant vénéré aujourd'hui ! A l'inverse, Welles, mort en 1985, aura par exemple tenté jusqu'au bout, même de façon impuissante, à proposer une autre manière de faire du cinéma, proche de l'inachèvement, en questionnant les faux-semblants du montage. Et bien que n'étant pas un contestataire, il a saisi dans quoi l'art s'engouffrait à la fin du siècle dernier. Sans doute, parce qu'il venait d'une autre époque ?

Bref, le cinéma, ce n'était pas mieux avant, tout bêtement parce que cet art ne pouvait excéder le 20ème siècle. Aujourd'hui, il faut sans doute envisager d'autres formes critiques et réflexives (petits formats, série, etc.). L'art est-il encore possible ? Mais est-ce souhaitable et lequel ?

Voilà, juste quelques idées en vrac avant d'aller me coucher. J'espère ne pas avoir été trop confus.

Bonne nuit,

Greg

Le 11 mars 2024

Greg,

Je ne connais pas toute la filmographie d'O.Welles (*Le troisième homme* est magistral) mais son *Don Quichotte* inachevé et fragmentaire vaut autant l'intérêt qu'un autre comme celui de Terry Gilliams auquel je n'avais pas trouvé beaucoup de qualité... et ce malgré des moyens bien supérieurs, pourtant un film qui a failli ne jamais exister.

Je t'ai renvoyé à la vidéo de Theurel car il est facilement invité notamment aux Intergalactiques à Lyon (festival de SF) pour parler de cinéma que son regard engloberait. Mais dans mes pérégrinations un peu masochistes, il faut le reconnaître, j'ai découvert des chaînes Youtube qui mène la bataille culturelle de « gauche » sur cette plateforme investie par tous désormais quel que soit leur camp politique. Mais l'écrit permet de se rendre compte des positions politiques prises et s'extraire des montages de citations de films et autres trucs pour faire passer la pilule le cas échéant. Ainsi un texte sur les industries culturelles m'a interrogé malgré son titre un peu racoleur : [Industrie du divertissement, pop culture et](#)

contre-culture, les liaisons infernales ?

On a affaire à un discours d'un vidéaste, Benjamin Patinaud (au pseudo Bolchegeek), qui se présente comme tel (et non en militant) sauf qu'il manifeste bien des séquelles de sa formation politique à la LCR. Désormais sponsorisé par L'Humanité (une vidéo d'une autre source lui demande s'il est toujours bolchevik ?) il poursuit son parcours en repérant les éléments critiques trouvés dans le cinéma contemporain ou les comics. Ils seraient présents chez les méchants (ce qu'il appelle le Syndrome Magneto) et par des références au sein de œuvres de façon plus ou moins claire. Mis à bas de l'hégémonie culturelle américaine mondiale (mais que dire de la Chine qui rayonne sur une bonne part de l'Asie !) comme relevant d'une industrie culturelle guidée par la recherche de profit et d'une forme de domination culturelle justement. Les exemples de discours « critique » où juste de citations politiques relevées par l'interviewé proviennent des pires blockbusters dont ceux qui font la part belle à la question raciale aux US, au décolonial même. Sur cette base politiquement en vogue et nulle artistiquement c'est plus le dévoilement de type sociologique qui nourrit la critique de ce vidéaste.

Ce que disait Adorno sur les produits de l'industrie culturelle c'est qu'ils mettent en œuvre un statu quo ante récurrent et donc qu'on connaît la fin d'un film avant même de l'avoir vu, où plus précisément, ils ne vous permettent pas d'être étonné, détourné. Ces produits ne sont que captation de l'attention contrairement à l'art authentique même si cette différence est désormais caduque.

De fait vu le processus de création des œuvres cinématographiques actuelles nous sommes en réalité aux prises avec les différents discours des pouvoirs établis où en devenir. D'ailleurs d'une façon qui peut être lucide où simplement cynique, l'industrie présente parfois tout un discours sur le pouvoir et ce dans des films comme *Le Seigneur des anneaux* (surtout le premier film) par exemple, mais aussi de façon extrême dans la série *Game of Thrones*.

Par contre ce qui échappe à l'article dont nous partons, c'est qu'il ne peut plus il y avoir de contre-culture, que la fin des avant-gardes artistiques est assurément irrémédiable. Pour que leur projet/programme se réalise il faudrait qu'il y ait un extérieur à la société du capital, que la révolution du capital n'ait pas eu lieu mais dont Pasolini avait repéré l'avènement de façon précoce. C'est bien un tout qui nous traverse et non plus une lutte entre des classes qui se confrontent selon des intensités différentes et qui seraient chacune porteuses d'une culture différente.

Mais cela échappe majoritairement à cette gauche Youtube qui se situe de façon privilégiée sur le terrain de l'idéologie alimentée, par exemple, par d'anciens trotskystes qui relaient

allègrement les positions particularistes où très basiquement classiste. Il semble évident de dire que tout ce qui tenterait de critiquer de « l'intérieur » cette sous culture est parfaitement contre dépendante de cette industrie et que donc sa critique n'atteint que rarement la question du rapport social capitaliste dans son ensemble d'autant moins lorsque cette critique s'appuie sur un discours sociologique de type bourdieusien sans effet politique. Mais ces batailles idéologiques peuvent d'autant plus avoir lieu que la virtualisation des rapports sociaux abouti à une prévalence de celle-ci notamment au travers des réseaux sociaux. Cela ne serait rien si l'idéologie ne faisait rien que planer au-dessus du monde, c'est en réalité aussi une force qui se voit par exemple dans les identités multipliées dont nous ne saurions dire où tout cela nous mènera.

A+

Gzavier

1. Vladimir V. Maïakovski, Comment faire des vers, 1926. [↔]
2. « Et c'est ainsi que le poète se trouve aussi lié, malgré lui, à l'évènement historique. Et rien du drame de son temps ne lui est étranger. Qu'à tous il dise clairement le goût de vivre ce temps fort ! Car l'heure est grande et neuve, où se saisir à neuf. Et à qui donc céderions-nous l'honneur de notre temps ? » Saint John Perse, Discours de Stockholm. Œuvres complètes, Gallimard, 1975, p. 443-447. [↔]
3. Le Centre d'Études, de Recherches et de Formation Institutionnelles a été fondé en 1976 par Félix Guattari et plusieurs militants issus du Mouvement du 22 mars ou encore par d'autres cercles de l'autonomie et de l'écologie. Ses réflexions étaient publiées dans la revue Recherches. [↔]
4. « "Bifo" et radio Alice », entretien avec Franco Berardi par Carlos Ordonnez, Autonomia (5). Revue en ligne Autonomie. <https://autonomies.org/2023/02/italy-autonomia-5/> [↔]
5. El Pais, <https://elpais.com/eps/2023-12-09/franco-berardi-filosofos-tenemos-que-desertar-de-la-reproduccion-de-la-especie.html> [↔]
6. cf. René Lourau, Auto-dissolution des avant-gardes, Galilée, 1980. [↔]
7. Annie Le Brun parle de son livre dans un entretien télévisé ici [↔]
8. cf. <https://blog.tempscritiques.net> Note sur imagination/imaginaire/imageries [↔]
9. J'ai analysé ce processus dans « La fin du couple aliénation/émancipation » Temps critiques n°21, 2022. [↔]
10. Cette dialectique formelle qui a été à la base des philosophies politiques hégélo-marxistes dans la société bourgeoise, n'opère plus aujourd'hui. Les contradictions historiques à l'œuvre dans la modernité, ont tendance à être effacées, désamorçés par

les processus d'englobement des conflits dans, ce que nous avons nommé, la société capitalisée (L'Harmattan, 2014). Cf. J.Guigou et J.Wajnsztein, [Dépassement ou englobement des contradictions ? La dialectique revisitée](#). L'Harmattan, 2016. [↔]

11. Heinich Nathalie, « Les récits de l'art contemporain » dans : Yves Charles Zarka éd., La France en récits. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2020, p.175-185. DOI : 10.3917/puf.zarka. 2020.01.0175. URL : <https://www.cairn.info/la-france-en-recits-9782130824442-page-175.htm> [↔]
12. Carole Talon-Hugon, Morales de l'art, PUF 2099. [↔]
13. En décembre 2023, le jury a désigné Bourges pour Capitale européenne de la culture en 2028. [↔]
14. C.Talon-Hugon, L'artiste en habit de chercheur. PUF, 2021. [↔]
15. Dominique Chateau, « L'éthique dans le contexte de la dé-définition de l'art », Nouvelle revue d'esthétique, n°6, 2010. [↔]
16. Johan Faerber, entretien avec Jacques Rancière, in Diacritik, 25 sept. 2023 (en [ligne ici](#)). [↔]
17. Depuis plus de deux décennies, à la revue Temps critiques, nous avons proposé cette expression pour caractériser les bouleversements de tous ordres et notamment anthropologiques qui affectent les êtres vivants tels que les produit la dynamique du capital. Cf. Par exemple, le [n°15 \(2010\) intitulé Capitalisme, capital, société capitalisée](#) ou encore J.Wajnsztein, [Après la révolution du capital](#), L'harmattan, 2007. [↔]
18. cf. « Communs dans le droit italien. Les beni comuni et patti di collaborazione », Chemins publics, 26 avril 2021 <https://www.chemins-publics.org/articles/communs-dans-le-droit-italien-les-beni-comuni-et-patti-di-collaborazione> [↔]
19. Dans les années 1970 et 80, Henri Lefebvre a proposé une extension des droits sociaux et humains appliquée au milieu urbain. Plusieurs de ses livres l'argumentent, notamment, Espace et politique. Le droit à la ville (Anthropos, 1972) et La production de l'espace (Anthropos, 1974). Dans ma préface à la troisième édition de livre d'Henri Lefebvre , [La survie du capitalisme](#) (Antrhopos, 2020), j'argumente la thèse selon laquelle Lefebvre reste partisan du paradigme classiste et donc d'une vision marxiste de la révolution, vision certes non dogmatique de type autogestionnaire, mais qui ne tient pas compte de l'échec des mouvements contestataires des années 65-74 et de leur englobement dans la société capitalisée. La négativité historique dont ces mouvements étaient porteurs a été soit effacée, soit s'est convertie à la positivité généralisée de l'actuelle société capitalisée. [↔]
20. cf. J.Guigou, [L'institution résorbée](#), Temps critiques, n°12, 2001. [↔]

21. Alain Badiou, « Du moderne au contemporain. L'art où la possibilité de l'impossible ». Conférence donnée le 22 octobre 2019 à Bruxelles, disponible en ligne <https://www.youtube.com/watch?v=LC9Zp00l60c> [↔]
22. Tristan Garcia, La vie intense. Une obsession moderne. Autrement, 2016. [↔]
23. Laurent Buffet, Captation et subversion. L'art à l'épreuve du capitalisme tardif. Les Presses du réel, 2023. [↔]