Tous droits réservés. All rights reserved.

Textes dispersés I :
esthétique et théorie de l'art

Miscellaneous Texts I:
Aesthetics and Theory of Art

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Jean-François LYOTARD
Écrits sur l'art contemporain et les artistes
Writings on Contemporary Art and Artists

Sous la direction de
Herman Parret
(Université de Louvain [Leuven])
Rédacteurs adjoints :
Vlad Ionescu (Université de Louvain [Leuven]),
Peter W. Milne (Seoul National University)
Avec la collaboration de
Christine Buci-Glucksmann
(Université de Paris VIII),
Geoffrey Bennington et
Dalia Judovitz (Emory University, Atlanta),
Jean-Michel Durafour
(Université Paris-Est, Marne-la-Vallée),
Dolorès Lyotard
(Université du Littoral-Côte d'Opale),
Gérald Sfez (Khâgne, Lycée La Bruyère, Versailles),
Sarah Wilson (Courtauld Institute, Londres)

General editor:
Herman Parret
(Leuven University)
Associate editors:
Vlad Ionescu (Leuven University),
Peter W. Milne (Seoul National University)
In collaboration with
Christine Buci-Glucksmann
(Université de Paris VIII),
Geoffrey Bennington and Dalia Judovitz
(Emory University, Atlanta),
Jean-Michel Durafour
(Université Paris-Est, Marne-la-Vallée),
Dolorès Lyotard
(Université du Littoral-Côte d'Opale),
Gérald Sfez (Khâgne, Lycée La Bruyère, Versailles),
Sarah Wilson (Courtauld Institute, London)

Les six volumes de la présente collection rassemblent les écrits du philosophe français Jean-François Lyotard sur l'art contemporain et les artistes. Les textes sont publiés dans leur version originale en français et dans leur traduction en anglais. Un grand nombre de textes non publiés, déposés au Fonds Jean-François Lyotard de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet à Paris, sont repris dans ces recueils. Les volumes sont amplement illustrés par les œuvres d'art commentées par Lyotard. Les six volumes comportent une introduction bio-bibliographique de Herman Parret et une postface par d'autres spécialistes de la pensée lyotardienne.

The six volumes of the present collection contain the writings of the French philosopher Jean-François Lyotard on contemporary art and artists. These texts are published in their original version in French and their translation in English. A great number of unpublished texts, preserved at the Fonds Jean-François Lyotard of the Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet in Paris, are presented for the first time in these volumes. They are largely illustrated by the works of art Lyotard comments upon. The six volumes contain a bio-bibliographical introduction by Herman Parret and an epilogue by other experts of Lyotard's thought.

VOL. I Karel Appel. Un geste de couleur / *Karel Appel. A Gesture of Colour* (2009)
ISBN 978 90 5867 756 3

VOL. II Sam Francis. Leçon de Ténèbres / *Sam Francis. Lesson of Darkness* (2010)
ISBN 978 90 5867 781 5

VOL. III Les Transformateurs Duchamp / *Duchamp's TRANS/formers* (2010)
ISBN 978 90 5867 790 7

VOL. IVa Textes dispersés I : esthétique et théorie de l'art / *Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art*
ISBN 978 90 5867 791 4

VOL. IVb Textes dispersés II : artistes contemporains / *Miscellaneous Texts II: Contemporary Artists*
ISBN 978 90 5867 886 7

VOL. V Que peindre? / *What to Paint?* Adami, Arakawa, Buren
ISBN 978 90 5867 792 1

VOL. VI L'assassinat de l'expérience par la peinture – Monory / *The Assassination of Experience by Painting – Monory*
ISBN 978 90 5867 881 2

www.lyotard.be

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Textes dispersés I : esthétique et théorie de l'art

Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art

Jean-François LYOTARD

Sous la direction de et introduit par / *Edited and introduced by*
Herman Parret

Postface de / *With an epilogue by*
Jean-Michel Durafour

Traduction / *Translated by*
Vlad Ionescu, Erica Harris & Peter W. Milne

Leuven University Press

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Ouvrage publié avec le concours du
This book was published with the support of the
Centre National du Livre, Paris
et de la / *and of the*

Fondation Universitaire de Belgique /
University Foundation Belgium

© 2012 Édition française / *English language edition by*
Leuven University Press / Universitaire Pers Leuven /
Presses Universitaires de Louvain
Minderbroedersstraat 4, B-3000 Leuven (Belgium)

Les Presses Universitaires de Louvain se sont efforcées de retrouver tous les ayants droit des textes originaux en français et des traductions en anglais présentés dans ce volume. Elles remercient tous ceux qui ont permis l'insertion des écrits de Jean-François Lyotard dans ce livre et elles prient les autres personnes qui croient pouvoir exercer des droits d'auteur de prendre contact avec les Presses Universitaires de Louvain.

The publisher has tried to retrieve all copyright holders to the original French language texts and their English translations, and gratefully acknowledges their permission to use the texts presented in this volume. Any other copyright holders who might want to exert their rights are kindly requested to contact Leuven University Press.

Tous droits réservés. Sous réserve d'exceptions définies expressément par la loi, il est formellement interdit de copier, verser dans une banque de données automatisée ou rendre public tout ou partie de cette publication, ce de quelque manière qu'il soit et sans l'autorisation préalable, expresse et écrite des éditeurs.

All rights reserved. Except in those cases expressly determined by law, no part of this publication may be multiplied, saved in an automated datafile or made public in any way whatsoever without the express prior written consent of the publishers.

ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa)
ISBN 978 90 5867 896 6 (volume IVa + b)
D/2012/1869/13
NUR: 730/640

Couverture et maquette / *Cover and interior design:*
Van Looveren & Princen, Bruxelles / Brussels

Tous droits réservés. All rights reserved.

Table des matières
Table of contents

Herman Parret:
6 Préface /
18 *Preface*

Vlad Ionescu & Peter W. Milne:
30 Textes en théorie esthétique présentés en résumé /
38 *Texts in Aesthetic Theory Presented in Summary*

Jean-François Lyotard:
52 1 Peinture et désir
53 *1 Painting and Desire*
76 2 La peinture comme dispositif libidinal
77 *2 Painting as a Libidinal Set-Up*
102 3 Esquisse d'une économique de l'hyperréalisme
103 *3 Sketch of an Economy of Hyperrealism*
116 4 Par delà la représentation
117 *4 Beyond Representation*
146 5 La philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation
147 *5 Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation*
176 6 Arraisonnement de l'art. Épokhè de la communication
177 *6 Enframing of Art. Epokhe of Communication*
194 7 De deux sortes d'abstraction
195 *7 On Two Kinds of Abstraction*
200 8 L'inaudible
201 *8 The Inaudible. Music and Postmodernity*
224 9 Le fait pictural aujourd'hui
225 *9 The Pictorial Event Today*

Jean-Michel Durafour :
240 Postface /
252 *Epilogue*

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Préface

Herman Parret

L'esthétique en tant que science de la beauté, l'histoire de l'art, la théorie générale de la peinture, la critique d'art, la construction de méthodologies et d'herméneutiques dans les domaines de l'art, tout positionnement doxique et toute déduction systématique, cela n'a pas été vraiment l'intérêt de Jean-François Lyotard. Le ton et la mobilité de ses écrits sur l'art témoignent d'une fragilité, d'une faiblesse assumée, d'un « impouvoir », comme il le dit lui-même. Son style est marqué par une mélancolie de l'inachèvement et le rythme de son écriture par une tension jamais finalisée, trop près du singulier, trop près de l'œuvre de matière chosique et irrécupérable. Si « esthétique » il y a, c'est une esthétique du disparaître, agonisante, sans doctrine et radicalement éloignée du projet hégélien et de ses synthèses fantasmatiques. Le regard du philosophe amoureux de l'art ne se transforme pas en une grille d'interprétation qui ruine l'événement de l'œuvre improbable. Pas de jugement d'académie, pas de leçon de faculté, point de disciplines constituées, pas un discours qui pèse et étrangle, pas, vraiment, une parole qui calmerait les angoisses et apaiserait les inquiétudes.

Méfiance et détournement de la « terreur des théories » que Lyotard accuse dès les années soixante-dix, l'époque des « critiques » politique et libidinale. C'est que la théorie est au service de l'immobilité et de la capitalisation tandis que le geste sauvage des artistes libère l'œuvre des discours et accomplit le désir jamais assouvi[1]. La didactique des théories détruit les singularités et les intensités, et la glorification des discours, surtout de la parole du philosophe, éloigne l'artiste de sa proximité avec la matière, de son intimité avec la Chose. Chez Lyotard, on trouve un éloge du paganisme, du nomadisme – que le centre soit perdu ou plutôt qu'il se déplace continuellement –, il conduit une apologie du métèque et de l'émigré, du promeneur, du rôdeur, en « pérégrination » permanente. Il ne faut certainement pas se laisser enfermer par des partages de territoires existentiels ou culturels : vie, philosophie, art et science, ou moins englobant, à l'intérieur de

1 Jean-Michel Durafour, « Une rencontre toujours différée » , *Jean-François Lyotard : questions au cinéma,* Paris, P.U.F., 2009, 7-10.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

l'univers philosophique, esthétique, éthique, métaphysique, logique. Mieux vaut cultiver l'indéfinissable, le fluant, le nébuleux. La « probité », vertu lyotardienne par excellence, exige que l'on séjourne dans l'événement et dans l'incertitude, probité « païenne » (désir et accueil des singularités) activant les différends.

Ne renonçons pas à la philosophie quand même. Ni surtout à la « pensée-écriture ». En activant les différends, mieux vaut pratiquer la dissémination de l'écrit et la multiplication des « manières » de résister aux choses. Puisque les théories ne sont que des jeux de langage, elles sont toutes équivalentes du point de vue de leur valeur de vérité et ainsi elles s'autodétruisent réciproquement. Ce qui est hautement condamnable est plutôt le fantasme d'une téléologie, d'une marche de la vérité vers l'absolu, d'une dialectique conciliatrice et d'une synthèse totalisante.

Mais l'adage ultime sera formulé ainsi par Lyotard : « Pour nous philosopher, ce n'est rien d'autre qu'écrire[2] ». Pas de jugement universel et impartial, pas d'articulation argumentative, pas de *doxa* de propositions : la philosophie sera une *écriture artiste*. Qu'en est-il de cette tendance à l'homologie de la philosophie et de l'art ? Il nous semble qu'il pourrait y avoir deux versants à la question. D'une part, « l'art a quelque chose de philosophique ». Dans un entretien de 1985[3] à Bernard Blistène, Lyotard répond qu'une œuvre d'art – il s'agit de Duchamp dans ce contexte – est transhistorique et transculturelle : une œuvre d'art est « philosophique » en ce qu'elle a une valeur qui dépasse son identification disciplinaire, sociétale et culturelle (progrès, émancipation, idéologies de toutes sortes). Sa valeur d'événement est « philosophique » en ce qu'elle instaure de l'étonnement, voire de la stupéfaction, toute une pathématique dans laquelle baigne la philosophie même. L'autre versant de l'homologie est évidemment plus controversé : « la philosophie a quelque chose d'artistique ». Encore, le passage s'accomplit-il à travers l'écriture. Déjà dans *Discours, figure*, Lyotard commente ce syntagme en suggérant que le graphique et le plastique sont en parfaite continuité[4], mais il est certain que cette démonstration sémiotique n'épuise pas l'homologie essentielle philosophie/art.

On n'a pas hésité à qualifier Jean-François Lyotard de « philosophe-artiste »[5], de penseur pratiquant la philosophie comme un art. Une telle allégation est difficile

2 *Témoigner du différend,* Paris, Osiris, 1989, cité par Gérald Sfez, *Jean-François Lyotard, la faculté d'une phrase,* Paris, Galilée, 2000, 157.

3 Bernard Blistène, « A conversation with Jean-François Lyotard » , *Flash Art,* mars 1985, 32.

4 *Discours, figure,* 112. Voir le commentaire de Timothy Murray, « What's Happening ? », *Diacritics,* 1985, 14, 3, 100-105.

5 Bruno Cany, Préface à *Que peindre?*, Paris, Hermann, 2008, 8, commenté par Jean-Michel Durafour, *op.cit.*, 15.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

à spécifier. Kant fait une distinction bien fertile dans la *Critique de la faculté de juger*[6] : « Agencer l'exposé de ses réflexions » se fait de deux façons, écrit-il : selon le *modus aestheticus*, la *manière,* ou selon le *modus logicus*, la *méthode*. Pratiquer la philosophie comme de l'art, serait évidemment agencer la philosophie selon la *manière*. « Selon la manière », ce n'est pas le maniéré, le brio, le guindé, l'affecté, « l'attitude de celui qui s'écoute parler », mais la réflexion « selon le critère du sentiment ». On ne peut qu'apprécier le langage de Kant et l'incroyable pertinence de la *Troisième Critique*, mais Lyotard spécifie la « manière » de la philosophie plus avant. Penser la philosophie comme œuvre d'art, c'est ajouter à Kant (le sentiment, l'imagination) le paganisme, l'enfance, l'inconsistance, la stupéfaction devant la singularité de l'*Il y a*. « L'art est sans doute le nerf de la philosophie lyotardienne[7] », et cet art à l'écoute de la Chose est, tout comme la philosophie, sans langage et sans méthode, sans vérité et sans raisonnement, capté par la fulgurance de l'*aisthèsis* et de ce qui la transcende, même si la « *phrase* de l'art » invite à la « *phrase* de philosophie » en tant qu'écriture *réflexive*, une écriture qui ne mène pas à la *Schwärmerei* (Kant) de l'ineffable.

On a rassemblé les neuf essais dans ce livre sous la dénomination modeste et honnête de *Textes dispersés I : esthétique et théorie de l'art.* Certains commentateurs ont suggéré que Lyotard avait eu le projet de constituer un « dossier » qui devrait mener à une « étude substantielle », selon une visée ambitieuse qui aurait pu devenir *Supplément au Différend*, évoqué dans les premières pages de *Leçons sur l'Analytique du sublime*[8]. Toutefois, il était dans la nature des choses que ce livre fût éternellement reporté. Le titre de notre volume exprime ainsi quelque peu l'« impouvoir » lyotardien de produire une somme théorique sur l'art ou, pour le dire d'une façon plus focalisée sur la peinture.

On a choisi la chronologie comme principe d'organisation de ce volume. Certains commentateurs de Lyotard ont proposé une reconstruction du parcours de notre philosophe en « cinq périodes » (comme il y aurait « deux Wittgenstein » et « deux Heidegger »), et d'autres découvrent « deux esthétiques » chez lui. Quelle

6 E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49 (Ak V, 318-319).

7 Jean-Michel Durafour, *op.cit.*, 15.

8 *Leçons sur l'Analytique du sublime,* Paris, Galilée, 1991, 10 : « [L'auteur] se convainc aussi que ce livre, une fois publié, permettra d'alléger beaucoup *celui qui est en chantier* ». Voir le commentaire de Françoise Coblence, « Les peintres de Jean-François Lyotard », dans Corinne Enaudeau, J.F. Nordmann, J.M. Salanskis et F. Worms (éd.), *Les Transformateurs Lyotard,* Paris, Sens & Tonba, 2008, 79-97 (surtout 80), et Dolorès Lyotard, « Avant-propos » de Jean-François Lyotard, *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000, 9-12 (surtout 9-10).

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

est la pertinence de cette périodisation ? Il semble y avoir une grande mutabilité de Lyotard tout au long de ses « cinq périodes », constate Jean-Michel Salanskis[9], et il y va comme suit. Le « premier » Lyotard, le militant d'extrême-gauche de *Socialisme et Barbarie,* et de l'engagement politique. *Discours, figure,* la thèse d'État publiée en 1971, c'est bien le « second » Lyotard, le soixante-huitard fasciné par la subversion révolutionnaire du modèle artistique. *Économie libidinale*, de 1974, « troisième » Lyotard, c'est la disqualification radicale du théâtre de la vérité et de la représentation, répudiation assez radicale de toute idéologie politique. Le « quatrième » Lyotard s'intéresse à partir de 1980 à Kant, Levinas, Platon même, et prépare *Le Différend*, publié en 1983. C'est la découverte des *régimes de phrases* et des *genres de discours*, intérêt certain aussi pour les philosophies du langage, mais en même temps « étrange disciple de Kant[10] » tant impressionné par le jugement d'appréciation esthétique et le sentiment du sublime. Imperceptiblement, vers 1990, le « quatrième » Lyotard se transforme en « cinquième », celui de la dépossession, le mélancolique de l'*Il y a*, le philosophe de la manière et de l'enfance, de la « pensée-écriture ». De toute évidence, cette architecture vaut ce qu'elle vaut, elle insiste plus sur la discontinuité que sur une certaine permanence et les constantes de la pensée lyotardienne.

D'autres constructions ont été proposées, comme celle, simple, et trop simple sans doute, des « deux esthétiques » de Lyotard : l'*esthétique libidinale* et l'*esthétique du sublime*. Il faut garder en tête la méfiance soutenue de Lyotard pour tout essai de périodisation « qui serait encore un tic de la modernité[11] ». On a souvent dit que l'*esthétique libidinale* (jusqu'à 1980, époque approximative du « tournant kantien ») a été rejetée par Lyotard lui-même comme étant unilatérale et laissant peu de place à l'imprésentable : ce serait une esthétique de la production pulsionnelle des processus primaires[12]. Elle a été pourtant fructueuse en recherches et positionnements, comme on le constatera dans les essais retenus dans ce volume. On

9 Jean-Michel Salanskis, « Le philosophe de la dépossession », dans Claire Pagès (éd.), *Lyotard à Nanterre,* Paris, Klincksieck, 2010, 13-19.

10 *Art. cit.*, 18.

11 Voir Claude Amey, « L'esthétique littérale de Lyotard », dans Claude Amey et J.P. Olive (éd.), *À partir de Jean-François Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2000, 51-74 (citation, 54).

12 On peut lire à ce propos l'article substantiel et extrêmement critique de Mikel Dufrenne, « Doutes sur la "*libidine*" », dans *L'Arc* (Numéro spécial Lyotard), 1976, 39-69, où l'intitulé d'« esthétique libidinale » apparaît déjà. Dufrenne discute, entre autres, la façon dont Lyotard « règle ses comptes avec la phénoménologie de la perception ». Il met en question aussi bien les présupposés philosophiques de l' « esthétique libidinale » que les analyses concrètes proposées dans *Discours, figure.*

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

pourrait dire que le « tournant » montre le renversement définitif de l'esthétique en « anesthétique » ou en anti-esthétique. L'anesthétique, en effet, commence par un *soupçon* quant à la donnée sensible, impliquant ainsi la suspension du prédicat de réalité. Le « sublime généralisé comme présentation de l'imprésentable » a non seulement généré des lectures extrêmement originales et judicieuses des avant-gardes et de l'art contemporain et les artistes (de Duchamp par les minimalistes aux matiéristes d'aujourd'hui), comme on le constatera dans le volume sur les artistes accompagnant celui que vous avez entre les mains, mais produit également une « philosophie générale » qui couvre tous les domaines de l'existence et de la production humaines. Cette *esthétique du sublime* se constitue essentiellement comme une *esthétique de la présence matérielle* (même si la matière est criblée d'âme, de ce que Lyotard nommera « *anima minima* »), on y reviendra, alléguant une présence qui excède l'expérience concrète et les tiraillements du sensible. Difficile notion que celle de « matière », comme dans cet adage lyotardien souvent répété : « Sous le nom de matière, j'entends *la Chose* », cette Chose qui n'attend rien, ni qu'on la destine, ni qu'on l'interprète.

Jean-Michel Durafour, dans la *Postface* qui clôt ce livre, rappelle avec pertinence que « l'entreprise esthétique de Lyotard peut se résumer d'une phrase : *passer d'une esthétique des formes à une "anesthétique" de la matière*[13] ». Et cette entreprise sera en fait un effort, sans trop d'espoir, consistant à « déparler la matière », à enlever de l'écriture du philosophe-écrivain, confrontée avec la matière chosique de l'œuvre, toute trace d'une eidétique explicative, d'un souci de culture, de communication et d'information, d'une mise en forme des apparences. Se soumettre au scandale de la matière, dans une « passibilité » sans parole. Le sourire du philosophe-écrivain cache mal comment un tel choc brutal fait souffrir l'âme. Le lecteur découvrira comment Durafour parle excellemment du Lyotard « matérialisateur », de cette âme qui se laisse chérir par le scandale jusqu'à la blessure, jusqu'à ce que l'écriture devienne une langue muette qui ne bruit que du silence, bruissement de l'apparition. Toutefois, on découvre vite la difficulté de théoriser, même inchoativement, la « matière ». La « matière » reste l'autre, d'avant le concept, l'articulation et la raison, irrécupérable par n'importe quelle discipline logocentrique. Même la *Critique de la faculté de juger* et son *Analytique du sublime*, qui nous a pourtant menés jusqu'aux confins de l'impensable, n'est pas irradiée par l'ambiance de la matière chosique. Il n'y a pas chez Kant une « anesthétique de la matière ». C'est que Kant,

13 Jean-Michel Durafour, « Déparler la matière », *Postface*, dans ce volume, 240.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

de toute évidence, ne vit pas dans l'écriture, surtout pas dans l'écriture extasiée par le sensible, par, entre autres, le sensible strident des sons et le sensible rugueux que la main et le pinceau touchent, scandale de la matière.

*

Il y a une contingence certaine dans le rassemblement de ces *Textes dispersés* de Jean-François Lyotard. Ce volume fait partie d'une collection bilingue (français/anglais), publiée par les Presses Universitaires de Louvain, consistant en six volumes qui contiennent la presque totalité des écrits de Lyotard sur l'art contemporain et les artistes. Quatre de ces volumes sont des monographies consacrées à un seul artiste (Volume I : *Karel Appel. Un geste de couleur* [2009] ; Volume II : *Sam Francis. Leçon de Ténèbres* [2010] ; Volume III : *Les Transformateurs Duchamp* [2010] ; Volume VI : *Jacques Monory. L'assassinat de l'expérience par la peinture* [à paraître, 2012]), un autre est consacré à un groupe d'artistes (Volume V : *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren* [à paraître, 2012]). Le Volume IV, lui, est publié en deux tomes : le premier tome, que vous avez entre les mains, contient des textes sur l'esthétique et l'art et le second tome des textes voués à des artises individuels. Les deux tomes paraissent en même temps [2011, novembre]. Le second tome, illustré, outre un texte portant sur les graphistes, contient les écrits de Lyotard sur vingt-six artistes (souvent plusieurs écrits concernent un seul artiste), de 1971 à 1997 : Luciano Berio, Richard Lindner, René Guiffrey, Gianfranco Baruchello, Henri Maccheroni, Riwan Tromeur, Albert Ayme, Manuel Casimiro, Ruth Francken, Barnett Newman, Jean-Luc Parant, François Lapouge, Sam Francis, André Dubreuil, Joseph Kosuth, Sarah Flohr, Lino Centi, Gigliola Fazzini, Bracha Lichtenberg Ettinger, Henri Martin, Michel Bouvet, Corinne Filippi, Stig Brøgger, François Rouan, Pierre Skira et Béatrice Casadesus. Parmi ces textes dispersés (rassemblés dans les deux tomes), la moitié n'a jamais été publiée en français (mais quelquefois en anglais ou en allemand) et se trouve dans les archives Lyotard à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet à Paris. Quant aux autres textes, ils ont paru dans des numéros de revues inaccessibles ou épuisées, ou dans des catalogues de galerie, difficiles à retrouver.

Le tome des *Textes dispersés I : esthétique et théorie de l'art* que vous avez entre les mains, comporte neuf essais *in extenso* (dont trois non publiés et six publiés), datés de 1969 à 1997. On a ajouté également des résumés de quatorze écrits qui ont été publiés dans la même période mais qui sont toujours disponibles et faciles à trouver en librairie (essentiellement dans les recueils de Lyotard publiés par les Éditions Galilée à Paris). En outre, quand elles existaient, on a eu recours aux traductions en anglais, et on a traduit les textes quand elles manquaient. Pour la

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

présentation des textes dans ce volume, on s'en est tenu à la simple chronologie. Chronologie, par conséquent, de près de trente ans de proximité avec l'art et les artistes. On aurait pu classer ces écrits (résumés ou reproduits *in extenso*) selon la périodisation des « cinq Lyotard », ou selon l'autre périodisation proposée par Claude Amey : « les deux esthétiques : l'esthétique libidinale et l'esthétique du sublime ». Notre choix chronologique, plus innocent, invite à ce que les échardes de la pensée lyotardienne, ni achevée ni finalisée, soient lues par décades : d'abord les années soixante-dix (*Discours, figure* [1971], *Dérive à partir de Marx et Freud* [1973], *Des dispositifs pulsionnels* [1973], *Économie libidinale* [1974]), ensuite les années quatre-vingt (*Le Différend* [1983], *L'Inhumain* [1988]), enfin les années quatre-vingt-dix (*Leçons sur l'Analytique du sublime* [1991], *Chambre sourde* [1998], *La Confession d'Augustin* [1998], *Misère de la philosophie* [2000]).

1970-1980. 1. *Peinture et désir,* texte d'une conférence prononcée à la Sorbonne le 9 décembre 1972, non publié, contemporain de *Discours, figure*, résume certaines idées substantielles de ce livre monumental et reprend également la tendance essentielle de l'article bien connu « Freud selon Cézanne » (écrit en 1971, publié une première fois en 1973). L'horizon théorique est de toute évidence la psychanalyse, non Lacan mais Freud, et le modèle séméiologique (ou sémiotique) inhérent au structuralisme (triomphant à cette époque), surtout celui du linguiste Benveniste (la distinction si heuristique entre *récit* et *discours*). Les dispositifs périodisés dans l'histoire de l'art, déjà connus de *Discours, figure*, sont la peinture romane, le *Quattrocento*, Cézanne. Ces dispositifs laissent voir des investissements libidinaux assez stables, même si des agencements mobiles gouvernent l'inscription picturale. Lyotard s'oppose au privilège que la phénoménologie, dans sa conception du regard, accorde à la désignation (dimension de référence) et à l'inscription de la présence/absence comme modalités de la perception. Lyotard préfère comprendre ces dispositifs picturaux à partir d'une *économique* de la *machine libidinale* canalisant des (in)flux d'énergie. Le retour à Freud signifie que le principe de réglage des énergies est contrebalancé par le principe de la pulsion de mort mettant constamment en péril la (dé)charge énergétique de la machine. La configuration libidinale profonde marquant la peinture moderne à partir de Cézanne, génère une figure matricielle qui est en même temps picturale et politique (Marx, Keynes). Bataille tout comme Deleuze sont appelés en témoin de cette suggestion.

2. *La peinture comme dispositif libidinal*, de 1973, a été publié dans la première édition des *Dispositifs pulsionnels* mais pas dans la seconde (Galilée, 1994) : cela nous a conduits à reprendre partiellement cet essai dans notre volume. Nous rééditons

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

la première partie *Propositions* et renvoyons le lecteur à la première édition des *Dispositifs pulsionnels* (Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1973, 237-280) pour la seconde partie *Analyses* où Lyotard propose des approches très détaillées d'œuvres picturales, en deux groupes (d'abord des œuvres du XIe et XVe siècles, ensuite deux tableaux de Cézanne, deux de Delaunay, et une aquarelle de Klee). *Propositions* est en concordance complète avec *Peinture et désir*, mais Lyotard ajoute une distinction freudienne fructueuse entre le *désir-vœu*, dynamique et téléologique en fonction du remplissement du vœu, et le *désir-libido*, processus primaire de double régime : régime d'énergie ou *Éros* et régime de pulsion de mort. Il découvre cette même économique de la machine libidinale chez Marx (force, travail et capital) en ce que l'artistique et le politique sont congruents. Il est vrai que les dispositifs énergétiques, en tant qu'investissements, blocages et branchements, génèrent des inscriptions variées et quasi incompatibles comme le montrent les analyses comparatives de peintres de la Renaissance et de la modernité. Lyotard note également la *polymorphie* des énergies picturales tout comme il remarque une certaine *dissolution,* voire une *liquéfaction* de l'énergétique (des points de vue des procédés et des matériaux, des instruments et des média). S'affirme également la focalisation sur le chromatisme : « Peindre serait faire des branchements de libido sur de la couleur » (Yves Klein, peintre des corps en bleu, côtoie en ce lieu les Indiens Kwakiutl, peintres sur le sable, ainsi que les pratiquants du maquillage et du tatouage).

3. Une autre « application » originale, de la même année, est une contribution à *L'Art vivant* (février 1973), jamais reprise dans un recueil et intitulée *Esquisse d'une économique de l'hyperréalisme*. *L'Art Vivant* était une revue d'avant-garde et Lyotard a collaboré au moins trois fois à celle-ci en 1973 : avec l'article sur l'hyperréalisme, de février, 36, que vous avez sous les yeux, l'article sur René Guiffrey dans le numéro de mai, 39 (voir *Textes dispersés II*, 3. « En attendant Guiffrey »), et l'article sur Richard Lindner, de juillet, 41 (voir *Textes dispersés II*, 2. « Les filles folles de Lindner »). C'est la découverte de toute une constellation d'artistes qui, depuis l'horizon revisité du *Quattrocento* (la *Città ideale* de Francesco di Giorgio à Urbino) et de Dürer, sont mentionnés dans ce texte : Close, Morley, Bechtle, et surtout Warhol et Richter. Il est vrai que Richter est l'artiste par excellence où peinture et photo s'entrelacent, et où le problème de la *représentation* s'impose. En effet, l'intérêt du texte est d'avoir mis en relation intrinsèque deux philosophèmes jusqu'alors autonomes : l'idée du peintre comme machine à peindre et à jouir d'une part, et la critique de la représentation comme fonction primordiale de l'acte de peindre d'autre part. Pour illustrer cet entrelacement des deux problématiques, Lyotard se

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

sert du « dispositif libidinal *hyperréaliste* » (on pense évidemment aux montages-photos de Jacques Monory, artiste hyperréaliste à qui Lyotard consacrera au début des années quatre-vingt une monographie que nous republieront comme Volume VI de notre collection). Associée à sa fascination pour la Californie postmoderne pendant cette époque, Lyotard apprécie la *présentation* hyperréaliste de la circulation de processus métonymiques, qu'il dit sans profondeur, sans métaphysique romantique, production machinale, simplement affirmative.

4. *Par-delà la représentation* fait partie de la même couche d'intérêts que les textes précédents mais s'avère d'une élaboration théorique plus « analytique ». Donné en préface à *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* de Anton Ehrenzweig (Paris, Gallimard, 1974), Lyotard y développe, à partir d'une lecture sympathisante de Ehrenzweig, sa propre conception d'une esthétique économique libidinale des œuvres artistiques. L'œuvre n'est pas un signe remplaçant une ou des entités en profondeur, elle est dans l'affirmativité, à la place de rien, elle est simple surface « pelliculaire » : une surface des métamorphoses (avec ses barrages et canalisations) de l'énergie libidinale, une surface de potentiels d'intensités. Les artistes contemporains incarnent la « déplaçabilité » de cette énergie en épousant la métamorphose du libidinal en plastique ou en sonore. Lyotard lance dans ce texte un thème qui deviendra prépondérant dans les décades à venir : loin d'être soumis à quelque dialectique fastidieuse, l'art est une *initiative*, un événement, éphémère et inouï, non un symptôme. Lecture hétérodoxe de Freud mais combien cohérente et s'ouvrant sur l'esthétique du sublime.

1980-1990. 5. *La philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation* a été rédigé vers 1980, publié une première fois dans la *Revista di Estetica* en 1981 et republié dans *Mélanges offerts à Maurice de Gandillac* (Paris, Presses Universitaires de France, 1985). On trouve à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet le manuscrit d'une version antérieure très travaillée (1979) sous le titre de *Première esquisse d'une esthétique à l'ère de la satire*. En effet, Lyotard oppose à la lecture « systématique », au Traité (métaphysique) hégélien, la *satire* comme genre de commentaire du philosophe se confrontant avec les affaires d'art. Plutôt le style de *Jacques le Fataliste* d'un Diderot dont la présence dans cet essai est notée avec sympathie. La machine à commentaire satirique ne produit aucune conversion en sens : l'œuvre n'est pas transposable en signification. Selon le point de vue sémio-pragmatique de Lyotard, le paganisme satirique divinise la multiplicité des « sites », les réversibilités, les expérimentations les plus hétérogènes, les explorations sauvages des invisibles et des indicibles. Hegel, Kojève, Heidegger, Merleau-Ponty même sont mis

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

du côté de l'« esthétique classique » (l'architectonique des facultés, la logique de l'universel, les invariants de règle). Lyotard présume dans l'art contemporain – il prend *Documenta 5* à Kassel en exemple – une vocation « postmoderne » qui ouvre au commentaire du philosophe une carrière infinie, celle qui résiste à la nostalgie du sens et du romantisme, et fait « réfléchir » sur la multiplicité et l'incommensurabilité des œuvres.

6. *Arraisonnement de l'art. Épokhè de la communication* est une conférence non publiée, tenue à la Sorbonne en octobre 1985. On se situe maintenant après la publication du *Différend* (1983) et après la rédaction du texte important *Représentation, présentation, imprésentable* (rédigé en 1982 et publié en français en 1988). Le sujet du colloque à la Sorbonne était *Art et communication*, et Lyotard va y défendre le point de vue, pas très à la mode, que l'art n'est pas communication mais *épokhè* de la communication. L'arraisonnement de l'art par les technologies présupposerait que l'œuvre est un programme et les artistes des communicants. Toutefois, toute œuvre est surprenante puisqu'elle affirme un idiome, une signature, une ouverture à des puissances différentielles suspensives de programmes. Et l'*épokhè*, la mise en suspens de la programmation et de la communicabilité, est la tâche de l'art qui n'est pas arraisonnable.

7. *De deux sortes d'abstraction* est une autre conférence non publiée en français, tenue au Palazzo d'Albere à Trente en juin 1988. Une version du texte français élargie avec un entretien a été publiée sous le titre de *Due tipi di astrazione* dans F. Rella (*a cura di*), *Forme e pensiero del moderno*, Milano, Feltrinelli, 1989. Lyotard introduit une distinction entre deux types d'abstraction. D'abord celle qui, au sens hégélien, réalise l'entendement, la forme restant à l'extérieur du contenu : la communauté est détachée de sa localisation et de sa mémoire, et la forme implique une perte de la corrélation avec le corps animé, la mobilisation totale des énergies et l'infinitisation conceptuelle. Vient ensuite, de toute évidence, l'option lyotardienne qui réévalue les conditions immédiates de la sensation et cultive le sentiment de la présence matérielle.

1990-1997. 8. *L'inaudible*, conférence prononcée à Tokyo, Bunka Kaikan, le 4 avril 1991, n'a été publiée en français qu'en 1996 sous le titre de *Musique et postmodernité* dans *Surfaces*, VI, 203. Il existe une traduction en anglais (que nous avons repris dans ce volume) sous ce même titre dans *New Formations*, 2009, 66. On se rappelle que Lyotard avait déjà publié sur la musique depuis 1971 dans *Musique en jeu* : l'étude détaillée de la *Sequenza III* de Luciano Berio, en mars 1971 (repris dans *Textes dispersés II*, 1) et *Plusieurs silences*, en novembre 1972 (repris dans *Des dispositifs pulsionnels*,

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

1974, voir le résumé, 32), une méditation sur la polysémie de la notion de silence dans sa relation au désir et à la composition musicale à partir de certaines œuvres de John Cage. D'autres textes sur la musique paraîtront, comme *Musique mutique* de 1993 (repris dans *Moralités postmodernes*, 1993, voir le résumé, 36). La conférence de Tokyo sur *L'inaudible* est le texte sur la musique ayant la portée la plus large et en même temps l'ancrage le plus profond dans l'esthétique lyotardienne « d'après le sublime[14] ». Elle s'inscrit dans la problématique de *La Condition postmoderne* (Paris, Minuit, 1979) mais elle met la présentation des tendances en musique contemporaine également sous l'égide de l'imprésentable, l'invisible, l'inaudible. Lyotard s'oppose à toute conception romantique ou expressionniste de la musique et il donne un rôle prépondérant au langage musical comme matière articulée dans sa relation avec le corps affecté. L'art de la pièce musicale étant un geste d'espace-temps-son, c'est surtout le *timbre* qui défie les paramètres musicaux, même dans leur combinaison, et présente l'« inaudible ». Cage et Boulez ont une autre stratégie pour développer comme compositeur ce geste d'espace-temps-son : Cage soutient que l'on peut se soustraire à l'articulation pour libérer la spontanéité, la contingence et le silence, tandis que Boulez insiste pour que le compositeur surarticule la matière sonore.

9. *Le fait pictural aujourd'hui* est une conférence donnée au Collège international de Philosophie à Paris en juin 1993, suivie d'un débat publié avec J.-L. Déotte le 19 novembre 1993 sous le titre *Expérience allégorique/anamnèse/sensation*. Une version élargie (mais incomplètement rédigée) a été publiée sous le titre de *Peinture initiale* dans *Rue Descartes*, 10, 1994 (juin), 46-55. La seconde partie reprend une section du texte sur Albert Ayme, intitulé *Nécessité de Lazare* (écrit en 1993, Paris, Éditions Traversière, 1995), 58-69, texte incorporé dans *Textes dispersés II*, n. 15. Ce texte dense et profond, rédigé dans un style saccadé et elliptique, comporte des thématiques qui se rapprochent déjà des derniers écrits, *Chambre sourde* et *La Confession d'Augustin* (1998) : « Le visuel de la peinture se reprend toujours à la cécité ». Le visible empêche de voir, l'apparence masque l'apparition, visible et visuel s'avèrent en constante tension, et cette tension vibre d'une menace d'anéantissement. L'art du peintre, ce Lazare qui donne ce qui se perd, relève d'une pensée-corps,

14 Les deux commentateurs les plus importants de la philosophie de la musique chez Lyotard (Dominique Bosseur, « Le Temps des silences », dans *L'Arc*, 64, 1976, réimpression 2009, 161-170, et Christian Corre, « Lyotard musicologue », dans Claude Amey et Jean-Pierre Olive (éd.), *À partir de Jean-François Lyotard*, *op.cit.*, n'ont pu connaître la conférence de Tokyo. Ils se concentrent sur l'intérêt pour Berio et Cage chez Lyotard et se limitent plutôt à la soi-disant « esthétique libidinale » (entre autres le rapport de la musique à l'inconscient).

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

anima réveillée par l'œuvre. Et l'esthétique alors ne peut être qu'une « ontologie » de l'*aisthèton-événement* affectant *anima*. Jamais donc on ne peut réduire le fait pictural, ce geste d'art, à un objet de culture dans le champ du visible.

*

Les neuf essais que nous avons rassemblés dans ce volume ne révèlent pas un « autre Lyotard » que celui que nous connaissons par ses écrits majeurs. Toutefois, comme ils couvrent tout la période de sa productivité, de 1970 à 1997, ils marquent les jalons de sa pensée de l'œuvre d'art et témoignent de ce qu'il en est, pour Jean-François Lyotard, de la main du peintre, et du regard comme de l'écoute de l'amant des couleurs et des timbres.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Preface

Herman Parret

Aesthetics as science of beauty, art history, the general theory of painting, art criticism, the construction of methodologies and hermeneutics in the domain of art, any doxic positioning and every systematic deduction, this was not really Jean-François Lyotard's interest. The tone and the mobility of his writings on art testify to a fragility, an assumed frailty, a "powerlessness" as he himself put it. His style is characterised by the melancholy of incompleteness, the rhythm of his writing by a tension that was never resolved, too close to the singular, too close to the work of the thing-like and to irrecuperable matter. If there is "aesthetics" in it, it is an aesthetics of disappearing, one that is nearing its end, without doctrine and radically removed from the Hegelian project and its fantasmatic syntheses. The gaze of the philosopher enamoured of art does not become an interpretive grid that distorts the event of the unlikely work. No academic judgment, no faculty lecture, no constituted disciplines, no discourse that weights and strangles, really no word that would relieve anxieties and ease concerns.

Distrust of and diversion from the "terror of theories" that Lyotard denounces from the seventies onwards, the age of political and libidinal "critiques". Theory serves immobility and capitalisation while the artists' wild gesture frees the work from discourse and fulfils insatiable desire.[1] Theoretical didactics destroys singularities and intensities and the glorification of discourse, especially of the philosopher's speech, distances the artists from his proximity with matter, from his intimacy with the Thing. There is, in Lyotard, a praise of paganism, nomadism – whose centre is lost or, rather, continually displaced –, he takes on an apology for the foreigner and the emigrant, the wanderer, the prowler, in constant "peregrination". One must surely not allow oneself to be restricted to divisions of existential or cultural territory: life, philosophy, art and science, or, less encompassing, within the philosophical universe, aesthetics, ethics, metaphysics, logics. It is

1 Jean-Michel Durafour, "Une rencontre toujours différée", *Jean-François Lyotard: questions au cinéma,* Paris, P.U.F., 2009, 7-10.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

better to cultivate the indefinable, the elusive, the cloudy. "Probity", the archetypal Lyotardian virtue, demands that one basks in the event and in uncertainty, "heathen" probity (desire for and acquiescence to singularities) activating differends.

However, one still does not give philosophy up. And especially not "thought-writing". While activating differends, it is better to practice the dissemination of the written word and the multiplication of the "ways" of resisting things. Since theories are nothing but language games, they are all equivalent with respect to their truth value. They are thus reciprocally self-destructive. What is highly condemnable is rather the fantasm of a teleology, of a progress of truth towards the absolute, of a conciliatory dialectics, and of a totalising synthesis.

Nonetheless, Lyotard expresses the ultimate adage thus: "For us, philosophising means nothing else than writing." [2] There is no universal and impartial judgment, no argumentative articulation, no *doxa* of propositions. Philosophy will be an *artist's writing.* How does such a writing pertain to this tendency towards a homology of philosophy and art? It seems to us that there could be two sides to the question. On the one hand, "art has something philosophical about it". In a discussion from 1985,[3] Lyotard tells Bernard Blistène that an artwork – the context concerning Duchamp – is trans-historical and transcultural: an artwork is "philosophical" in the sense that it has a value that surpasses its disciplinary, societal, and cultural identification (progress, emancipation, every kind of ideology). Its value as an event is "philosophical" in that it instigates astonishment, or even stupefaction, an entire pathemics in which philosophy itself basks. The other side of the homology is obviously more controversial: "philosophy has something artistic about it". Again, the passage is achieved through writing. Already in *Discours, Figure*, Lyotard comments on this syntagm by suggesting that the graphic and the plastic are perfectly continuous.[4] But it is clear that this semiotic demonstration does not exhaust the essential homologation of philosophy/art.

Some have not hesitated to describe Jean-François Lyotard as "philosopher-artist",[5] someone who practices philosophy like art. It is hard to confirm such an allegation. Kant makes a rather productive distinction in the *Critique of the Power*

---

2 *Témoigner du différend,* Paris, Osiris, 1989, quoted by Gérald Sfez, *Jean-François Lyotard, la faculté d'une phrase,* Paris, Galilée, 2000, 157.

3 Bernard Blistène, "A Conversation with Jean-François Lyotard", *Flash Art,* March 1985, 32.

4 *Discours, Figure,* 112. See Timothy Murray's commentary, "What's Happening?", *Diacritics,* 1985, 14, 3, 100-105.

5 Bruno Cany, Preface to *Que peindre?*, Paris, Hermann, 2008, 8, commented by Jean-Michel Durafour, *art.cit.*, 15.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

of Judgment:[6] "Putting thoughts together in a presentation" is done in two ways, he writes: according to the *modus aestheticus*, *manner*, or according to the *modus logicus*, *method*. Practicing philosophy as an art would obviously mean doing philosophy according to *manner*. "According to manner" does not mean the mannered, the brio, the audacious, the affected, "the behaviour of someone of whom it is said that he is fond of the sound of his own voice". It means rather the reflection according to the criteria of feeling. One has to appreciate Kant's language and the incredible pertinence of the *Third Critique*. Lyotard, however, makes the "manner" of philosophy more prominent. Thinking philosophy as art creating is to add to Kant (feeling, imagination) paganism, childhood, inconsistency, stupefaction before the singularity of the *There is*. "Art is surely the nerve of Lyotardian philosophy",[7] and art that is attentive to the Thing is, like all philosophy, without language or method, without truth, and without reasoning, captured by the brilliance of *aisthesis* and what transcends it – even if the "*phrase* of art" encourages the "philosophical *phrase*" as *reflective* writing, a writing that does not lead to the *Schwärmerei* (Kant) of the ineffable.

The nine essays in this book have been brought together under the modest and honest title: *Miscellaneous Texts 1: Aesthetics and Theory of Art*. Some commentators have suggested that Lyotard did undertake the project, mentioned in the early pages of the *Lessons on the Analytics of the Sublime*, of creating a "dossier" that would lead to a "substantial study", an ambitious goal that could have become the *Supplement to The Differend*.[8] However, it was in the nature of things that this book was always deferred. The title of our volume therefore expresses to some degree the Lyotardian "powerlessness" to produce a theoretical compendium on art or, to put it more precisely, on painting.

We have chosen chronology as the organising principle of this volume. Some Lyotard commentators have proposed a reconstruction of our philosopher's journey in "five periods" (just as there would be "two Wittgensteins" and "two Heideggers"), while others find "two aesthetics" in his work. What is the

6 I. Kant, *Critique of the Power of Judgment*, transl. P. Guyer and E. Matthews, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, § 49, 196 (Ak V, 318-319).

7 Jean-Michel Durafour, *art.cit.*, 15.

8 *Lessons on the Analytics of the Sublime*, transl. Elizabeth Rottenberg, Stanford, Stanford University Press, 1994: "[The author] is also convinced that this book, once it has been published, will lighten the load of *the one that is in progress*." See the commentary of Françoise Coblence, "Les peintres de Jean-François Lyotard", dans Corinne Enaudeau, J.F. Nordmann, J.M. Salanskis et F. Worms (eds.), *Les Transformateurs Lyotard*, Paris, Sens & Tonba, 2008, 79-97 (essentially 80), and Dolorès Lyotard, "Avant-propos" to Jean-François Lyotard, *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000, 9-12 (especially 9-10).

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

pertinence of this periodisation? Jean-Michel Salanskis notices that Lyotard seems to have had a great mutability throughout his "five periods".[9] The "first" Lyotard is the extreme-left militant of *Socialism or Barbarism* and of political engagement. *Discours, Figure*, his State Doctorate of 1971, is the "second" Lyotard, the good sixty-eighter fascinated by the revolutionary subversion of the artistic model. *Libidinal Economy*, from 1974, is the "third" Lyotard, the radical disqualification of the theatre of truth and of representation, the rather shocking repudiation of all political ideology. The "fourth" Lyotard is interested, starting from 1980, in Kant, Levinas, and even Plato, and composes *The Differend*, published in 1983. This is the period of the discovery of *regimes of phrases* and *genres of discourse* and his obvious interest in the philosophies of language. It is at the same time, the period of being a "strange disciple of Kant",[10] who was very impressed by the judgment of aesthetic evaluation and the feeling of the sublime. Imperceptibly, around 1990, the "fourth" Lyotard turns into the "fifth", the Lyotard of dispossession, the melancholic thinker of the *There is*, the philosopher of manner and childhood, of "thinking-writing". Obviously, this architecture, for what it's worth, insists more upon discontinuity than on any permanence or constants of Lyotardian thought.

Other constructions have been proposed, like the simpler – doubtlessly overly simplistic – "two aesthetics" of Lyotard: *libidinal aesthetics* and the *aesthetics of the sublime*. One must keep in mind Lyotard's firm suspicion of any attempt at periodisation "that would be a residual tic of modernity".[11] It has often been said that the *libidinal aesthetics* (up to 1980, the approximate time of the "Kantian turn") was rejected by Lyotard himself as being unilateral and leaving little space for the unpresentable: it would be an aesthetics of the production of primary processes through drives.[12] Nonetheless, it has been productive in research and in situating Lyotard's writing, as one will notice in the essays gathered in this volume. One could say that the "turn" reveals the final reversal of aesthetics into anaesthetics

9 Jean-Michel Salanskis, "Le philosophe de la dépossession", in Claire Pagès (ed.), *Lyotard à Nanterre,* Paris, Klincksieck, 2010, 13-19.

10 *Art. cit.*, 18.

11 See Claude Amey, "L'esthétique littérale de Lyotard", in Claude Amey et J. P. Olive (eds.), *A partir de Jean-François Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2000, 51-74 (citation, 54).

12 Regarding this, one can read the substantial and extremely critical article of Mikel Dufrenne, "Doutes sur la 'libidiné'", in *L'Arc* (special Lyotard issue), 1976, 39-69, where the title of a "libidinal aesthetics" already appears. Dufrenne discusses, amongst other things, the way in which Lyotard "settles his accounts with the phenomenology of perception". He also questions the philosophical presuppositions of "libidinal aesthetics" along with the concrete analyses proposed in *Discours, Figure.*

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

or into anti-aesthetics. Indeed, anaesthetics begins with a *suspicion* about sensible data, thus implying the suspension of the predicate of reality. The "generalised sublime as a presentation of the unpresentable" has not only generated extremely original and judicious readings of the avant-gardes and contemporary art and artists (from Duchamp via the minimalists to today's matierists), as will be seen in the volume on artists that accompanies the present one, but it has equally produced a "general philosophy" that covers all of the domains of existence and human production. This *aesthetics of the sublime* is essentially constituted as an *aesthetics of material presence* (even though matter is riddled with soul, with *anima minima*). We shall return to this, to a presence that exceeds concrete experience and sensible conflicts. "Matter" is a difficult notion, as in this often repeated Lyotardian adage: "Under the name of matter, I mean *the Thing*", this Thing that expects nothing, neither that one intend it nor that one interpret it.

In the *Epilogue* that ends this book, Jean-Michel Durafour importantly reminds us that "Lyotard's aesthetic undertakings can be summed up in a phrase: *going from an aesthetics of form to an 'anaesthetics' of matter.*" [13] And this undertaking will ultimately have been an attempt, without much hope, to "unspeak matter", to remove every trace of an explicative eidetic, of a concern with culture, communication and information, of forming appearances, from the writing of the philosopher-writer confronted with the thing-like matter of the work; to submit to the scandal of matter in a speechless "passibility". The philosopher-writer's smile cannot hide how such a brutal shock makes the soul suffer. The reader will discover how Durafour pertinently speaks about Lyotard the "materialiser", about the soul that surrenders to the scandal to the point of injury, until its writing becomes a dumb language that murmurs only silence, the rustle of an apparition. However, one quickly discovers the difficulty of creating, even inchoately, a theory of "matter". "Matter" remains the other, from before the concept, articulation, and reason, irrecuperable by any logocentric discipline. Even the *Critique of the Power of Judgment* and its *Analytic of the Sublime* (which, mind you, brought us to the boundaries of the unthinkable), are not irradiated by the ambiance of thing-like matter. There is no "anaesthetics of matter" in Kant. Kant obviously does not experience the scandal of matter in writing, above all not in writing frenzied by the sensible, by, amongst other things, the strident sensibility of sounds and the rough that the hand and the brush both touch upon.

13 Jean-Michel Durafour, *Epilogue*, in this volume, 262.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

*

There is some contingency in the grouping of these *Miscellaneous Texts* of Jean-François Lyotard. This volume is part of a bilingual collection (French/English), published by the Leuven University Press, consisting of six volumes that comprise almost all of Lyotard's writings on contemporary art and artists. Four of these volumes are monographs devoted to one single artist (Volume I: *Karel Appel. A Gesture of Colour* [2009]; Volume II: *Sam Francis. Lessons of Darkness* [2010]; Volume III: *Duchamp's TRANS/formers* [2010]; Volume VI: *Jacques Monory: The Assassination of Experience by Painting* [forthcoming in 2012]), one is devoted to a group of artists (Volume V: *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren* [forthcoming in 2012]). Volume IV appears here in two simultaneously published tomes: the first, which you hold in your hands, contains texts on aesthetics and theory of art, and the second texts dedicated to individual artists. The second, illustrated, tome, contains in addition to a text on graphic artists, Lyotard's writings on twenty-six artists (often with more than one text on the same artist), written from 1971 to 1997: Luciano Berio, Richard Lindner, René Guiffrey, Gianfranco Baruchello, Henri Maccheroni, Riwan Tromeur, Albert Ayme, Manuel Casimiro, Ruth Francken, Barnett Newman, Jean-Luc Parant, François Lapouge, Sam Francis, André Dubreuil, Joseph Kosuth, Sarah Flohr, Lino Centi, Gigliola Fazzini, Bracha Lichtenberg Ettinger, Henri Martin, Michel Bouvet, Corinne Filippi, Stig Brøgger, François Rouan, Pierre Skira and Béatrice Casadesus. From the various texts (collected in both tomes), half have never been published in French (although, in some cases, they appeared in English or German) and were found in the Lyotard Archives at the Doucet Literary Library in Paris. The others were found in inaccessible or dispersed issues of journals or in difficult-to-find gallery catalogues.

The tome of *Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art* that you hold in your hands contains nine essays *in extenso* (of which three were unpublished and six published), dating from 1969 to 1997. Alongside these have been added summaries of fourteen texts that were published in the same period but that are still available in easy-to-find editions (see, for instance, the collections published in Paris by the Galilée Press). Existing English translations have been used whenever possible, but there were a large number of texts for which a translation did not exist, and these had to be translated for the first time. As for the presentation of the texts in this volume, we simply kept them in chronological order, chronicling, thus, the time spent over almost thirty years in the vicinity of art and artists. These texts could have been classified (summarized or reproduced in *extenso*) according to

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

the periodisation of the "five Lyotards",[14] or according to the other periodisation proposed by Claude Amey: "the two aesthetics: libidinal aesthetics and the aesthetics of the sublime".[15] This chronology, more innocent, encourages the reader to approach the neither finished nor finalized shards of Lyotardian thinking by decade: the seventies (*Discours, Figure* [1971], *Dérive à partir de Marx et Freud* [1973], *Des dispositifs pulsionnels* [1973], *Libidinal Economy* [1974]); the eighties (*The Differend* [1983], *The Inhuman* [1988]); and the nineties (*Lessons on the Analytics of the Sublime* [1991], *Soundproof Room* [1998], *The Confessions of Augustine* [1998], *Misère de la philosophie* [2000]).

1970-1980. 1. *Painting and Desire*, the text of a lecture given at a conference held at the Sorbonne on the 9th of December 1972, unpublished, contemporaneous with *Discours, Figure*. It summarises some substantial ideas of this monumental book and also adopts the central vein of the well-known article "Freud according to Cézanne" (written in 1971, published for the first time in 1973). The theoretical horizon is surely psychoanalysis (not Lacan, but rather Freud), on the one hand, and the semiological (or semiotic) model inherent to structuralism (triumphant at the time), on the other – especially that of the linguist Benveniste (the rather heuristic distinction between *narration* and *discourse*). The set-ups in art history, already known from *Discours, Figure*, are: Roman painting, the *Quattrocento*, and Cézanne. The set-up displays rather stable libidinal investments, even if mobile arrangements regulate the pictorial inscription. Lyotard opposes the privilege that phenomenology, in its conception of the gaze, gives to designation (a dimension of reference), and to the inscription of presence/absence as modalities of perception. Lyotard prefers to understand these pictorial models on the basis of an *economy* of the *libidinal machine* channelling (up)surges of energy. The return to Freud suggests that the regulating principle of energy is counterbalanced by the principle of the death drive which constantly endangers the energetic (dis)charge of the machine. The profound libidinal configuration that marks modern painting beginning with Cézanne generates a matrix-figure that is at once pictorial and political (Marx, Keynes). Both Bataille and Deleuze are called upon to bear witness to this suggestion.

2. *Painting as a Libidinal Set-up*, from 1973, was published in the first edition of *Des dispositifs pulsionnels* but not in the second (Galilée, 1994); this motivated us to take up this essay partially in our volume. We re-edited the first part, *Propositions*, and

14 See n. 9.
15 See n. 11.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

refer the reader to the first edition of *Des dispositifs pulsionnels* (Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1973, 237-280) for the second part, *Analyses*, where Lyotard proposes very detailed approaches to pictorial works in two groups (first, the works of the 11th and the 14th centuries, then, two Cézanne paintings, two Delaunay paintings, and one Klee watercolour). *Propositions* is fully compatible with *Painting and Desire,* but Lyotard adds a productive Freudian distinction between *desire-wish*, which is dynamic and teleological in relation to the fulfilment of a wish, and *desire-libido*, which is a primary process in a double regime: the regime of energy, or *Eros*, and the regime of the death drive. He notices this same economy of the libidinal machine in Marx (strength, work, and capital) in that the artistic and the political are congruent. It is true that the energetic set-ups, as investments, blockages, and connections, bring about a manifold of almost incompatible inscriptions, as the comparative analyses of Renaissance and modern painters show. Lyotard also notes the *polymorphy* of pictorial energies in the same way that he discerns a certain *dissolution*, a *liquefaction,* of that energy (points of view of processes and materials, instruments, and media). The focus on chromaticism is also affirmed: "Painting would mean introducing connections of the libido onto colour" (Yves Klein, painter of bodies in blue, commingles here with Kwakiutl First Nations, painters on sand, as well as make-up and tattoo artists).

3. Another rather original "application", from the same year, is a contribution to *L'Art Vivant* (February 1973), that was never included in any collection, entitled *Sketch of an Economy of Hyperrealism*. *L'Art Vivant* was an avant-garde journal with which Lyotard collaborated at least three times in 1973: the article on hyperrealism that you see here, from February '73, issue 36; an article on René Guiffrey in the May issue, 39 (see *Miscellaneous Texts II,* 3. "Waiting for Guiffrey"); and the article on Richard Lindner from July, issue 41 (see *Miscellaneous Texts II*, 2. "Lindner's Crazy Girls"). An entire constellation of artists are mentioned in this text: Close, Morley, Bechtle, and above all Warhol and Richter. It is true that Richer is the archetypal artist where the intertwinement of painting and photography and the problem of *representation* are concerned. In fact, the text is concerned with establishing an intrinsic relation between two, previously autonomous, philosophemes: on the one hand, the idea of the painter as a machine that paints and takes pleasure in it, and on the other, the critique of representation as the primordial function of the act of painting. To illustrate the intertwinement of the two problems, Lyotard uses the "*hyperrealist* libidinal set-up" (one obviously thinks of the photomontages of Jacques Monory, a hyperrealist artist to whom Lyotard will dedicate an entire

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

monograph in the nineteen-eighties that will be published as Volume VI of our collection). Combined with his fascination for postmodern California during this time, Lyotard appreciates the hyperrealist *presentation* of the circulation of metonymical processes, which he says have no depth, no romantic metaphysics. They are simply affirmative mechanical productions.

4. *Beyond Representation* belongs to the same layer of interests as the previous texts, but with a more "analytical" theoretical elaboration. As the preface to *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* by Anton Ehrenzweig (Paris, Gallimard, 1974), Lyotard develops here, beginning with a sympathetic reading of Ehrenzweig, his own conception of a libidinal economical aesthetics of artworks. The work is not a sign that replaces one or many entities in depth, it is only the "filmic" surface: a surface of metamorphoses (with its obstacles and channellings) of libidinal energy, a surface of potentials of intensity. Contemporary artists embody the "displaceability" of this energy by adopting the metamorphosis of the libidinal in fine arts and in sound. Lyotard inaugurates a theme in this text that will become predominant in the decades to come: far from being submitted to a fastidious dialectic, art is an *initiative*, an event, fleeting and unprecedented, not a symptom; a heterodox reading of Freud, but wonderfully coherent and open to the aesthetics of the sublime.

1980-1990. 5. *Philosophy and Painting at the Age of Their Experimentation* was written around 1980, published for the first time in *Revista di Estetica* in 1981, and republished in *Mélanges offerts à Maurice de Gandillac* (Paris, Presses Universitaires de France, 1985). The manuscript of an earlier, well worked, version entitled *First Sketch of an Aesthetics at the Age of Satire* (1979) is found at the Doucet Literary Library. Indeed, against "systematic" reading, the Hegelian (metaphysical) treatise, Lyotard proposes satire as a kind of philosopher's response to being confronted with artistic matters. It is mostly written in the style of Diderot's *Jacques the Fatalist,* whose influence on the essay is politely noted. The machine of satiric commentary does not involve any conversion in sense: the work cannot be transposed into signification. According to Lyotard's semio-pragmatic point of view, satiric paganism deifies the multiplicity of "sites", reversibilities, the most heterogeneous experimentations, the wild explorations of indivisibles and unsayables. Even Hegel, Kojève, Heidegger, Merleau-Ponty are grouped under "classical aesthetics" (the architectonic of faculties, the logic of the universal, the regular invariants). Lyotard assumes a "postmodern" vocation in contemporary art – he takes Kassel's *Documenta 5* as an example – that opens the doors to an infinite philosophical task,

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

one that resists the nostalgia of sense and romanticism and "reflects" on the multiplicity and incommensurability of works.

6. *Enframing of Art. Epokhe of communication* is an unpublished lecture, from a conference held at the Sorbonne in October 1985. We now find ourselves after the publication of *The Differend* (1983) and after the important text *Representation, Presentation, Unpresentable* was written (written in 1982 and published in French in 1988). The subject of the conference at the Sorbonne was *Art and Communication,* and Lyotard defends the not very fashionable point of view that art is not communication, but *epokhe* of communication. The enframing of art by technology would presuppose that the work is a program and that artists are communicators. Nevertheless, every work is surprising since it affirms an idiom, a signature, an opening to differential powers that suspend programs. And the *epokhe*, the bracketing of programming and communication, is the task of an art that cannot be enframed.

7. *On Two Kinds of Abstraction* is another unpublished lecture in French, delivered at a conference held at the Palazzo d'Albere, Trent, in June 1988. An extended version of the French text supplemented by an interview was published with the title *Due tipi di astrazione* in F. Rella (ed.), *Forme e pensiero del moderno*, Milan, Feltrinelli, 1989. Lyotard introduces a distinction between two types of abstraction. First, the one that, in the Hegelian sense, actualises understanding, form remaining independent from content. Community is detached from its localisation and memory, and form implies a loss of correlation with the animated body, the total mobilisation of energy and conceptual infantilism. Obviously, the Lyotardian option is then presented, the one that reappraises the immediate conditions of sensation and cultivates the feeling of the material presence.

1990-1997. 8. *The Inaudible* (*Music and Postmodernity*) is from a conference held in Tokyo, Bunka Kaikan, on the 4th of April 1991. The text was only published in French in 1996, under the title *Music and Postmodernity* in *Surfaces,* VI, 203. The English translation used in this volume was published in *New Formations*, 2009, 66. We recall that Lyotard had already been publishing on music since 1971 in *Musique en jeu*: the detailed study of Luciano Berio's *Sequenza III*, in March 1971 (republished in Volume IVb, 1) and *Plusieurs silences*, in November 1972 (republished in *Des Dispositifs pulsionnels*, 1974, see summary, 39), the latter a meditation on the polysemy of the notion of silence in its relation to desire and to musical composition on the basis of certain works by John Cage. Other texts on music will appear, like *Musique Mutique* from 1993 (reprinted in *Moralités Postmodernes,*

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

1993, see summary, 44). The Tokyo lecture on the *Inaudible* is the text on music that has both the broadest scope and, at the same time, the most profound roots in the Lyotardian aesthetics "after the sublime".[16] It is in line with the problem of *The Postmodern Condition* (Paris, Minuit, 1979) but it places the presentation of tendencies in contemporary music equally under the auspices of the unpresentable, the invisible, and the inaudible. Lyotard opposes any romantic or expressionist conception of music, and he gives a predominant role to musical language as matter articulated in its relation to the affected body. The art of the musical piece, being a gesture of space-time-sound, is surely the *timbre* that defies musical parameters, even in their combination, and that presents the "inaudible". Cage and Boulez have another strategy for developing the gesture of space-time-sound as composers: Cage maintains that one can take away from articulation in order to free spontaneity, contingency, and silence, while Boulez insists that the composer over-articulates sonorous matter.

9. *The Pictorial Event Today* is from a conference held at the Collège International de Philosophie, Paris, in July 1993, which was followed by a debate with J. L. Déotte in November 19th 1993. It was published under the title *Expérience allégorique/anamnèse/sensation*. An extended (but not entirely edited) version was published as *Peinture initiale* in *Rue Descartes*, 10, 1994 (July), 46-55 (the second part includes a section of the text on Albert Ayme entitled *Nécessité de Lazare* (written in 1993), Paris, Editions Traversières, 1995, 58-69, included in *Miscellaneous Texts II*, n. 15). This dense and profound text, written in a staccato and elliptic style, includes themes that already echo the last writings, *Soundproof Room* and *The Confessions of Augustine* (1998): "the visual aspect always takes itself up as blindness". The visible prevents one from seeing, the appearance masks the apparition, the visible and the visual are in a constant tension that threatens and suppresses. The painter's art, this Lazarus that gives what is lost, is born of a thought-body, *anima* awakened by the work. Aesthetics, therefore, can only be an "ontology" of the *aistheton-event* affecting *anima*. The pictorial fact, this gesture of art, cannot ever, therefore, be reduced to an object of culture within the field of the visible.

16 The two most important commentators of Lyotard's philosophy of music (Dominique Bosseur, "Le Temps des silences", in *L'Arc*, 64, 1976, republished in 2009, 161-170, and Christian Corre, "Lyotard musicologue", in Claude Amey et Jean-Pierre Olive (eds.), *A partir de Jean-François Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2000, 87-106) could not have known the Tokyo conference. They focus on the interest for Berio and Cage in Lyotard and they limit themselves to his so-called "libidinal aesthetics" (amongst other things, the relation of music to the unconscious).

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

*

The nine essays that we have gathered in this volume do not reveal "another Lyotard" than the one whom we know through his major writings. Nevertheless, since they cover the majority of his most productive period, from 1969 to 1997, they mark the milestones of his philosophy of the artwork and specify what, for Jean-François Lyotard, the hand of the painter and the gaze as well as the ear of the viewer, enamoured with resonant colours, means.

Translated by Vlad Ionescu, Erica Harris and Peter W. Milne

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Textes en théorie esthétique présentés en résumé

Vlad Ionescu et Peter W. Milne

1969

Principales tendances actuelles de l'étude psychanalytique des expressions artistiques et littéraires. Il s'agit d'une contribution de Jean-François Lyotard à une conférence internationale sous les auspices de l'UNESCO en juillet 1969 sur les tendances actuelles de la recherche dans les sciences historiques et juridiques, la philosophie, et l'expression artistique et littéraire. Publiée dans *Dérive à partir de Marx et Freud* (Paris, Éditions Union Générale, 1973, 53-77), et incluse dans la republication partielle de ce volume par les éditions Galilée (Paris, 1994, 117-37). Traduite sous le titre « The Psychoanalytic Approach » dans *Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art*, M. Dufrenne (éd.), (New York, Holmes and Meier, 1979) et republiée sous une version modifiée et intitulée « The Psychoanalytic Approach to Artistic and Literary Expression » dans *Toward the Postmodern*, R. Harvey and M. Roberts (éd.), (Amherst, NY, Humanity Books, 1993, 2-11). Cet article s'oppose aux approches psychanalytiques habituelles de l'art et de la littérature (approches que Lyotard critique tout au long de sa démonstration). L'auteur affirme que, puisque les œuvres artistiques et littéraires sont marquées par des figures opérant selon une logique différente de celle du langage, l'expression artistique doit être comprise comme ayant des propriétés différentes de celles du commentaire parlé ou écrit. L'expression, par conséquent, est dissociée de la signification et témoigne d'un genre spécifique de vérité : elle est trace des processus primaires, libérée désormais des fonctions qui organisent les processus secondaires. Ses opérations formatives laissent leur marque dans l'espace où les œuvres artistiques apparaissent, et, en même temps, produisent de nouvelles figures plastiques. Lyotard affirme que la pulsion artistique est le désir de voir ces opérations inconscientes à l'œuvre, « le désir de voir le désir à l'œuvre ». L'attention à cette fonction de vérité et au rôle de l'espace artistique, en donnant à l'œuvre d'art son « jeu » propre, mène à l'analyse freudienne de l'expression dans la tragédie.

1970

Notes sur la fonction critique de l'œuvre. Texte publié d'abord dans la *Revue d'esthétique* (Vol. XXIII, nos. 3 & 4, 1070, 400-14) et inclus dans la première édition de *Dérive à partir de Marx et Freud* (*op.cit.*, 230-47), mais non inclus dans la seconde

Tous droits réservés. All rights reserved.

édition. Traduit par Susan Hanson sous le titre « Notes on the Critical Function of the Work of Art » dans *Driftworks*, R. McKeon (éd), (New York, Semiotext(e), 1984, 69-83). La figure est encore invoquée comme appartenant à un autre registre de sens que celui du langage et, également ici, de l'information pratique. L'objet figural, par exemple en musique ou dans la peinture, est décrit comme opérant dans les fractures de la réalité, cela en dehors des systèmes de représentation (c'est-à-dire incommunicable par le langage ou dans la pratique), ainsi l'objet figural garde son aspect critique, sa capacité de déconstruire les formes artistiques reçues, les révélant comme idéologiques dans leurs efforts de donner pleine satisfaction au désir. L'objet figural en est capable parce qu'il désarticule le système, détourne la fantaisie pour exploiter son potentiel en fonction de la création d'événements afin que le désir s'étende sur d'autres objets différents. Selon Lyotard l'artiste doit libérer de la fantaisie « ce qui appartient réellement au processus primaire », il ne peut simplement produire des formes exprimant les désirs de l'artiste et de l'observateur. L'art ne peut jamais être réduit à un moyen de réalisation de buts politiques mais par contre ses déconstructions, dans le champ de l'espace plastique matériel, sont des leçons offertes à la politique : montrer le besoin analogue de découvrir et de maintenir des formes qui déconcertent le discours et la réalité sociale, non pas au nom d'institutions à venir mais au nom d'une société que l'on peut appeler révolutionnaire, précisément à cause de son « attention librement flottante » mettant en question les formes politiques existantes.

1971

Freud selon Cézanne. Texte publié en 1971 sous le titre « Psychanalyse et peinture » dans *Encyclopedia Universalis* (Paris, vol. 13, 745-50), repris ensuite sous celui de « Freud selon Cézanne », publié dans le recueil *Des dispositifs pulsionnels* (Paris, Éditions Union Générale, 1973, 71-94) et la réédition partielle faite par les éditions Galilée de ce livre (Paris, 1994, 71-89). Il n'y a pas de traduction disponible en anglais. Cet essai propose une approche originale du rapport de la psychanalyse avec les arts visuels. Lyotard discute le parti pris freudien concernant la dimension représentationnelle de la peinture cachant une signification personnelle du sujet désirant. Par ailleurs, il affirme avec Cézanne que la peinture n'est plus motivée par le modèle de l'imitation mais qu'elle tient d'elle-même son principe d'autorité. Le peintre produit des analogues de l'espace inconscient détournant la relation critique dans la direction du désir : la peinture ne réalise plus le désir sous la forme d'une illusion fantasmatique mais capte celui-ci en exposant ses mécanismes. Contre l'approche sémiotique de la peinture, Lyotard propose une

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

« esthétique économique » où les formes présentent une dynamique des affects, mettant ainsi en relation des éléments plastiques et leurs analogues affectifs.

1972

Plusieurs silences. Texte publié d'abord dans *Musique en jeu,* le 9 novembre 1972, 64-76, et ensuite dans *Des dispositifs pulsionnels* (*op.cit.*, 1973, 281-303 et 1994, 197-215). Ce texte a été traduit par Joseph Maier sous le titre de « Several Silences » dans *Driftworks* (*op.cit.*, 91-110). Cet essai est une méditation sur la polysémie de la notion de « silence » dans sa relation au désir et à la composition musicale. La musique est conçue comme un dispositif libidinal, une grille filtrant des sons recevant leur valeur par la relation aux autres sons. L'oreille écoute en anticipant un son dans un ensemble cohérent. Les différents genres de silence correspondent aux manières par lesquelles la pulsion de mort affecte la composition. Dans l'œuvre de Cage le silence signifie l'absence de cette grille filtrante (que les compositeurs emploient dans leur arrangement sonore), ce qui permet à la musique d'être virtuellement créée à partir de n'importe quoi. Dans le processus compositionnel, toute sélection de sons est fondue dans la mémoire du sujet qui, dans l'intentionnalité de l'écoute, ne parvient plus à rassembler les sons puisqu'il est temporairement immergé dans le flux libre des *sensibilia*.

1973

L'acinéma. Texte publié une première fois en 1973 dans *Revue d'esthétique* (26, 2-4, 357-369) et republié dans *Des dispositifs pulsionnels* (*op.cit.*, 1973, 53-69 et 1974, 57-69). La traduction en anglais par Paisley Livingston a paru dans *The Lyotard Reader*, A. Benjamin (éd.) (Oxford, Blackwell, 1984, 169-180). L'essai introduit la polarité de l'immobilité et de l'excès de mouvement comme les deux extrêmes caractérisant l'acinéma. Dans l'image conventionnelle de la structure cinématographique, le son et la narration sont disposés en conformité, toutes les pulsions partielles étant subordonnées à l'unité organique comme dans la sphère libidinale. L'excès d'immobilité ou l'excès de mouvement résultent d'une consommation intense d'énergie qui est infructueuse, n'étant pas intéressée par un gain productif. Lyotard associe l'immobilité au *tableau vivant* et le mouvement à l'abstraction lyrique. L'analogue du premier, au cinéma, est l'image qui persiste à rester immobile, annulant ainsi la convention du mouvement synthétique qui stimule l'agitation affective. L'analogue du dernier est l'image qui n'est plus réglée sur la perception normale où le mouvement affecte le médium même comme dans les tableaux de Jackson Pollock. L'observateur en reste quelque peu paralysé puisque les images

Tous droits réservés. All rights reserved.

produisent un déséquilibre dans l'unité du corps du sujet qui n'est affecté que dans des régions partielles (l'œil, le cortex).

1986

Conservation et couleur. Texte présenté d'abord en conférence « Museum/Mémorial » au Centre Georges Pompidou à Paris, en octobre 1986, et publié dans *L'Inhumain, Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, 157-64 ; en anglais, dans *The Inhuman*, Stanford, Stanford University Press, 1991, 144-52. Il met en question le préjugé selon lequel le musée (et plus généralement la conservation) détruit la vie de l'œuvre d'art en trahissant la « fraîcheur » de l'état initial de son apparence. A contrario, Lyotard soutient que les œuvres d'art sont des itérations et que, par conséquent, il n'y a pas de geste premier ou de présence vivante à endommager ou à estomper. Lyotard affirme que chaque itération présuppose la répétition et il invoque à ce propos aussi bien Derrida que Deleuze. Cette « scripturabilité » est une condition du temps lui-même tout comme du mouvement de la chose à travers le temps. En ce sens, l'exemple de la couleur est instructif car, toute matérielle, la couleur s'absente de l'intrigue de n'importe quelle œuvre, s'oppose, et altère foncièrement la capacité conceptuelle de l'esprit, tout comme le fait le timbre ou la nuance en musique. Ainsi l'esprit désarmé par cet être-là se trouve lui-même en dehors du temps. Ce moment affectif de dessaisissement, s'il peut susciter le besoin d'écrire « vingt ou cent pages » qui feront « l'intrigue » d'un commentaire d'art est l'élément inhérent de la peinture. Or, l'esprit étant toujours susceptible d'une telle affection, l'art ne peut être arraisonné dans les termes d'un sentiment initial. Il n'y a donc aucune raison de soutenir que la finalité de la peinture ne puisse être atteinte dans un musée.

1986

Obédience. Texte présenté d'abord comme conférence sous le titre « Sur l'écriture musicale » à la Sorbonne en juin 1986, et publié dans *Inharmoniques* 1 (1987, 106-117). Il est inclus ensuite dans *L'Inhumain*, *op.cit.*, 177-92 ; en anglais, dans *The Inhuman*, *op.cit.*, 165-81. Cet essai concerne la musique expérimentale et son effort pour se libérer des contraintes traditionnelles, comme les règles de composition ou les conventions de tonalité. Lyotard organise sa discussion autour de deux pôles : de la *Tonkunst*, ou art du son, approchant la musique comme « compétence sonore », soit un art éduquant l'oreille qui écoute ; et du *Gehorsam*, un mot allemand inspiré d'un passage dans Swedenborg que Lyotard traduit en français par le mot « obédience ». Lyotard donne quelques exemples de la façon dont certains compositeurs

Tous droits réservés. All rights reserved.

d'avant-garde s'efforcent de libérer la musique d'un grand nombre de contraintes (contraintes rythmiques et métronomiques, contrainte de hauteur tonale et de tonalité, formes musicales et mélodies). La *Tonkunst* expérimentale s'efforce de se libérer de la musique, tout comme la pensée doit se libérer de la philosophie ; il s'agit bien d'une « anamnèse des strates de la musique ». Mais si, à travers la *Tonkunst*, l'oreille peut être soumise aux nouveaux sons et structures et peut retrouver l'écoute, ce ne serait rien sans cette présentation (*Darstellung*) énigmatique du son lui-même, senti et disparu avant qu'il ne soit saisi. Entendre est donc également tomber sous une autorité, obédience due à cette énigme de la présentation qui, en retour, génère la « poussée temporelle » permettant au son d'être entendu à l'instant. L'obédience, dans ce sens, déconstruit toute une « anthropologie du son » puisqu'elle révèle que le « Nous » anthropologique est dû à la donation d'un événement.

1987

Dieu et la marionnette. D'abord présenté comme conférence « Musique et répétition » à Lyon en janvier 1987, et publié dans *L'Inhumain*, *op.cit.*, 165-76 ; en anglais, *God and the Puppet*, dans *The Inhuman*, *op.cit*, 153-64. La figure de la répétition est présente dans cet article dans le contexte de la musique. Lyotard prend son point de départ dans la constatation que n'importe quelle structuration comporte la possibilité de sa répétition actuelle ou possible. Il oppose deux sortes de répétitions sonores : acoustique, mesurant les propriétés caractéristiques des sons à l'aide de la physique de la vibration et les identifiant par l'oscillation qui détermine l'amplitude, la période, la fréquence, etc. ; musicale, là où l'organisation des ensembles de sons admet, si ce n'est exige, la variation de ces propriétés par le jeu des différences dans les sons eux-mêmes. La première sorte de répétition est une question de répétition identique, guidée par une Idée platonicienne du Même (son) dans son identité exclusive ; la seconde concerne les variations des sons dans leur ensemble et associés par analogie. Le timbre ou la nuance, d'un autre côté, semble échapper à la répétition dans les deux sens, étant un « ici et maintenant » singulier qui ne peut être répété. C'est bien cette singularité, par exemple, qui distingue les différentes performances de la même œuvre. Lyotard invoque la phénoménologie du temps pour arguer que la nuance ne peut être là car les synthèses de l'esprit alors ne sont pas réalisées, celles-ci n'étant possibles que dans la répétition. Davantage, elles sont nécessaires à l'expérience du temps qui, pour Kant, est la forme du sens interne du sujet. La nuance est alors « au-delà » du temps aussi bien que de l'activité synthétisante de l'esprit. (Un argument similaire est formulé en ce qui concerne le sublime dans *Heidegger et les « juifs »*). Toute musique originale

Tous droits réservés. All rights reserved.

aspire à sa libération de la répétition ; et comme la musique ne peut jamais se libérer de la résonance et de la consonance, la musique expérimentale peut produire « de l'impuissance et de la souffrance » en essayant de saisir l'instant matériel qui la rend possible.

1988

Représentation, présentation, imprésentable. Texte publié dans *L'Inhumain, op.cit.*, 131-40). Traduit une première fois en anglais par Lisa Liebmann sous le titre de « Presenting the Unpresentable : the Sublime » dans *Artforum*, 20 :8 (1988, 64-69) et modifié dans la traduction de Bennington et Bowlby sous le titre « Representation, Presentation, Unpresentable », incluse dans *The Inhuman*, *op.cit.,* 119-28. Lyotard affirme que le programme métaphysique et politique organisant l'espace visuel et social à travers la représentation (incluant la représentation politique) selon les lois de la perspective – originalement dévolue à la peinture –, est accompli de façon optimale par la photographie (où l'accomplissement est total, finalisant ainsi tel programme). Ce qui libère la peinture de toute tâche de documentation et lui permet de retourner à la question « Qu'est-ce la peinture ? ». La peinture devient alors « philosophique » puisque, comme la philosophie, il lui revient de questionner ses propres règles de procédure, lesquelles ne sont plus simplement données et s'avèrent libérées de leur fonction socio-politique. Tel est l'enjeu de la pratique des avant-gardes qui retourne à la matière même de la peinture pour présenter ce que justement la photographie (comme documentation) ne peut faire : présenter qu'il y a quelque chose d'imprésentable, quelque chose excédant toute « construction légitime ». Pour Lyotard, la question de cet imprésentable est capitale en ce qu'elle révèle les fissures dans l'« infini singulier » de la techno-science.

1989

Désordre. Il s'agit à l'origine d'une conférence intitulée « Ceci est de l'art » prononcée à un symposium organisé au Centre de Beaubourg avec le Collège international de Philosophie, en 1989. Ce texte a été publié plus tard sous le titre « Désordre » dans *Lectures d'enfance* (Galilée, Paris, 1991, 109-126). La traduction en anglais par Robert Harvey a paru deux fois sous le titre de *What is Art ?* dans *Toward the Postmodern*, *op.cit.*, 164-75, et dans *The Lyotard Reader and Guide*, K. Corme et J. Williams (éd.), (Edingburgh University Press, 2006, 339-350). Ce texte consiste en un commentaire critique de la théorie nominaliste de l'art telle qu'elle se formule dans la phrase « Ceci est de l'art » : affirmation peut-être consistante du point de vue esthétique mais inconsistante du point de vue épistémologique. La phrase est

Tous droits réservés. All rights reserved.

inconsistante parce qu'incomplète : il n'y a pas de désignateur qui correspond au sujet « Ceci ». La question de Lyotard est de savoir si l'art peut être désigné dans des phrases cognitives. Lyotard, en faisant appel à Valéry et à Kant, soutient que l'art n'est pas tant un objet culturel que l'on peut catégoriser comme un objet dans le temps et l'espace. Comme « esprit producteur » l'artiste n'a pas à suivre une procédure déterminante. « Ceci », pour l'esprit créateur, n'est nullement une chose mais une *phrase* en attente de sa règle, une occasion sentie comme « désordre », une expectation sans but, qui provoque un affect générant ce « Ceci » même. La relation entre les éléments constitutifs de l'œuvre (mots, lignes, sons) n'est pas prédéterminée puisque la forme n'est pas sujette à un projet préalable. Elle est bien plutôt indéterminée, tout comme dans un jugement réflexif kantien.

1993

Musique, mutique. Texte publié d'abord dans *L'Idée musicale*, Ch. Buci-Glucksmann et M. Levinas (éd.) (Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1993), et ensuite repris dans *Moralités postmodernes* (Galilée, Paris, 1993, 185-198). La traduction en anglais par Georges Van Den Abbeele se trouve dans *Postmodern Fables* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, 217-233). Dans cet essai la musique est décrite comme l'inscription d'un geste – un mouvement ahistorique d'un affect – dans un ensemble espace-temps-son. Ce geste sonore est un événement qui est transcrit dans l'audible mais le transcende. Lyotard développe cet argument sollicitant et commentant un texte de Pascal Quignard sur la langue. Ce dernier fait l'hypothèse d'un affect de la langue, d'une lamentation éprouvée comme menace d'abandon et alarme, entendue comme murmure, silence. Le « mutique » consiste en la modalisation sonore de cet affect, la vibration à même le son, du fait que quelque chose arrive au corps, le touche, l'éprouve, le marquant et le délivrant de cette menace d'être anesthésié, d'être au néant où plus rien ne peut se sentir.

1994

Conventus. Ce texte a été écrit pour la Triennale 1994 de Milan et publié dans le catalogue sous le titre de *I racconti dell'abitare* (Triennale di Milano, Abitare-Segesta Cataloghi, 1994). Il est repris dans *Misère de la philosophie* (Galilée, Paris, 2000, 199-208). Il n'existe aucune traduction en anglais. Le texte évoque les thèmes de l'habitation et des formes architecturales du monastère La Tourette, dans le Lyonnais, construit par Le Corbusier. Tout comme la sensibilité, selon Lyotard, consiste dans la fréquence de vibration entre les « membranes réceptives » du corps et les

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

vagues de lumière, d'air et de matière, habiter un espace signifie créer une résonance rythmique entre le corps intime du sujet et les corps constituant cet espace. L'atmosphère produite par l'architecture de Le Corbusier est basée sur l'association d'éléments spatiaux élémentaires (sphères, cylindres, cubes et pyramides) arrangés en un « *conventus* ». Son œuvre libère les volumes tout comme le Poème Électronique de Varèse libère le son. Les deux génèrent la constitution moléculaire des formes cristallines. Le monastère fait écho au rythme de la vie des moines, en offrant un espace de volumes vibrants qui résonnent avec les gestes quotidiens.

1995

Idée d'un film souverain. Une conférence prononcée au colloque « L'avenir du cinéma » en novembre 1995 à l'Institut Français à Munich. Publié dans *Misère de la philosophie* (Galilée, Paris, 1993, 209-211). Il n'existe pas de traduction en anglais de ce texte. Cet essai développe la distinction introduite dans « Acinéma » entre les deux dispositifs cinématographiques de l'immobilisation et du mouvement. Cette distinction rendait d'abord compte de la relation entre le film et l'observateur. Dans ce texte-ci Lyotard met en rapport l'immobilisation avec l'image d'un objet qui n'est pas marqué par le mouvement, comme dans le cinéma néo-réaliste. L'image immobile d'un objet, par exemple d'une bouilloire, défait celui-ci de sa relation temporelle directe à la narration, résulte d'un spasme souverain, moment intense qui relie l'objet aux fragments virtuels de relations passées et imprévisibles, lesquelles sont événements co-présents mais que ne relie pas une succession temporelle réaliste.

1996

Formule charnelle. Conférence prononcée en mai 1996 à un colloque de l'Université du Littoral (Dunkerque) sur le thème du visage, le texte en est publié la même année aux Presses de L'Université Lille III dans la *Revue des Sciences Humaines* n° 243, intitulée *Faire Visage*. L'essai est inclus dans *Misère de la philosophie* (*op.cit.*, 273-283). Il n'existe pas de traduction en anglais. Ce texte est une méditation sur le visage comme dimension de la visibilité où, par un dialogue inspiré avec la pensée de Merleau-Ponty, Lyotard soutient que, si le peintre regarde l'objet perçu, il doit plus essentiellement se connaître comme ce que l'objet peint regarde. La peinture ne reproduit pas les apparences mais l'acte de voir le visage, l'immersion dans la vision en tant que telle. La formule charnelle appelle une conception de la chair comme ce qui précède la pensée, éternel commencement vers où la pensée retourne, motif strident métamorphisant autant le voir que l'être vu.

Tous droits réservés. All rights reserved.

Texts in Aesthetic Theory Presented in Summary

Vlad Ionescu and Peter W. Milne

1969

The Psychoanalytic Approach to Artistic and Literary Expression. Lyotard's contribution, in July 1969, to a UNESCO-sponsored international conference on the current tendencies of research in the historical and juridical sciences, philosophy, and artistic and literary expression. Published in *Dérive à partir de Marx et Freud* (Paris, Editions Union Générale, 1973, 53-77), and included in the partial re-issue of this text by Galilée (Paris, 1994, 117-37). Translated anonymously as "The Psychoanalytical Approach" in *Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art*, ed. M. Dufrenne (New York, Holmes and Meier, 1979, 134-50), a reprint of *Main Trends of Research in the Social and Human Sciences, Part II* (Unesco, 1978), and re-published in a modified version as "The Psychoanalytic Approach to Artistic and Literary Expression" in *Toward the Postmodern*, ed. R. Harvey and M. Roberts (Amherst, NY, Humanity Books, 1993, 2-11). Opposing itself to various other psychoanalytic approaches to art and literature (approaches that Lyotard criticizes along the way), the paper argues that because artistic and literary works are laden with figure, which operates according to a different logic than that of language, artistic expression must be understood as having properties different from those of spoken or written commentary. Expression is thus set off from meaning, and is shown to reveal a very specific kind of truth: the trace of the primary process, free for the moment from the ordering functions of the secondary process. Its formative operations not only leave their mark on the space in which artistic works appear, but produce new, plastic, figures. Lyotard argues that the artistic impulse is the desire to see these unconscious operations, "the desire to see the desire". Attention to this function of truth and to the role of artistic space in giving the artwork its "play" brings attention back to Freud's analysis of expression in tragedy and its link to the results of his own self-analysis – and thus to the very constitution of psychoanalysis itself.

1970

Notes on the Critical Function of the Work of Art. Published in *Revue d'esthétique* (vol. XXIII, nos. 3 & 4, 1970, 400-14), and included in the first edition of *Dérive à partir de Marx et Freud* (*op.cit.*, 230-47), though not in the edition of 1994. Translated by Susan Hanson as "Notes on the Critical Function of the Work of Art" in *Driftworks*,

Tous droits réservés. All rights reserved.

ed. R. McKeon (New York, Semiotext(e), 1984, 69-83). Figure is again invoked as belonging to an order of sense other than that of language, as well as, in this text, practical transformation. The figural object, e.g., music or painting, is described as operating in the gaps of reality, outside of systems of representation (i.e., is incommunicable in language or practice), and this is what gives it its critical aspect: its ability to deconstruct accepted artistic forms and reveal them as ideological in their attempt to give full satisfaction to desire. It can do this because it can unsettle the system, turn phantasy awry by exploiting its potential for creating events, making desire wander over other, different objects. For Lyotard the artist ought to free "what really belongs to the primary process" from phantasy, not produce forms that express the desires of artist and viewer. While art should never be reduced to a means to political ends, its deconstructions in the realm of material plastic space is the lesson it offers politics: an analogous need to seek out and maintain forms that disconcert discourse and social reality, not in the name of institutions to come but in the name of a society that can be called revolutionary because of its "free-floating attention" to challenges to existing political forms.

1971

Freud selon Cézanne (*no translation in English*). Published in 1971 under the title "Psychanalyse et peinture" in *Encyclopedia Universalis* (Paris, vol. 13, 745-50) and later as "Freud selon Cézanne" in *Des dispositifs pulsionnels* (Paris, Editions Union Générale, 1973, 71-94). It was also included in the partial re-issue of this text by Galilée (Paris, 1994, 71-89). The essay proposes an original approach to the relation between psychoanalysis and the visual arts. Lyotard discusses the Freudian bias for the representative dimension of painting as hiding a signification. He argues with Cézanne that painting is no longer motivated by a model to imitate but that its principle is in itself as an absolute object. The painter produces analoga of the unconscious space overturning the critical relation in the direction of desire: painting no longer accomplishes desire in the form of the fantasmatic illusion but captures it by exhibiting desire's mechanisms. Against a semiotic approach to painting, Lyotard proposes an "economic aesthetics" in which forms represent a dynamics of affects, thus relating plastic elements to affective analogues.

1972

Several Silences. Published for the first time in *Musique en jeu*, November 9, 1972, 64-76, and then in *Des dispositifs pulsionnels* (*op.cit.*, 1973, 281-303 and 1994, 197-215). The text was translated by Joseph Maier as "Several Silences" in *Driftworks* (*op.cit.*,

Tous droits réservés. All rights reserved.

91-110). The essay is a reflection on the polysemy of the notion "silence" in relation to desire and musical composition. Music is conceived as a libidinal device, a grid filtering sounds that receive value by relating them to each other, while the ear listens by anticipating a sound within a coherent whole. Various forms of silence correspond to the ways in which the death drive affects composition. In Cage, silence stands for the absence of this filtering grid (which composers use in arranging sounds), the possibility of creating music out of virtually anything. In the compositional process, all selection of sounds is liquefied along with the memory of the subject who, in the intentional process of listening, no longer brings sounds together since he is temporarily immersed in the free flow of the *sensibilia*.

1973

L'Acinema. Originally published in 1973 in *Revue d'esthétique* (26, 2-4, 357-369), the text was republished in *Des dispositifs pulsionnels* (*op.cit.*, 1973, 53-69 and 1994, 57-69). An English translation by Paisley Livingston appeared in *The Lyotard Reader*, ed. A. Benjamin (Oxford, Blackwell, 1984, 169-180). The essay introduces the polarity of immobility and excess of movement as the two extremes characterising the acinéma. In the conventional cinematic structure image, sound and narrative are organised congruously, subordinating all partial drives, as in the libidinal sphere, to an organic unity. The excess of immobility or movement results in intense expenditures of energy that are in vain, with no concern for a productive return. Lyotard associates immobility with the tableau vivant and movement with lyrical abstraction. The analogue of the former in cinema is the persistent still image, which undoes the convention of synthetic movement, thus stirring an affective agitation. The analogue of the latter is the image that is no longer attuned to normal perception, where the movement affects the medium itself, as in the paintings of Jackson Pollock. This slightly paralyses the viewer, the images producing a disequilibrium in the unity of the subject's body, which is affected in partial regions (the eye, the cortex).

1986

Conservation and Colour. Originally presented at the "Museum/Memorial" conference at the Georges Pompidou Centre, Paris, October 1986, and published in *L'Inhumain, Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, 157-64; in English, in *The Inhuman. Reflections on Time,* Stanford, Stanford University Press, 1991, 144-52. This text argues against the prejudice that the museum (and conservation more

Tous droits réservés. All rights reserved.

generally) destroys the life of an artwork by betraying the "freshness" of its initial state of appearing, arguing instead that artworks are only ever iterations, and thus that there is no first gesture or living presence to damage or fade. Lyotard argues that any iteration presupposes repetition, briefly invoking both Derrida and Deleuze in this context. This inscriptability is a condition of time itself as well as the movement of the thing through time. Nonetheless, the example of colour is instructive in that, being material, it withdraws from the "plot" [intrigue] of any work and, like timbre or nuance in music, challenges and even undoes the mind's conceptual capacity in so doing. The mind is thus disarmed by this being-there, which, because its affect is singular, is itself outside of time. This affective moment, along with the need to write "twenty or a hundred pages" to put the plot back together again, is the unique aim of painting. But given that the mind is always susceptible to this affection, art is not to be seen in terms of an originary affect. There is therefore no reason to assume that this aim of painting must fail in a museum or anywhere else.

1986

Obedience. Originally presented at the "On Musical Writing" conference at the Sorbonne, June 1986, and published in *Inharmoniques* 1 (1987, 106-117). Included in *L'Inhumain*, *op.cit.*, 177-92; in English, "Obedience" in *The Inhuman*, 165-81. The essay deals with experimental music and its attempt to liberate itself from traditional constraints like the rules of composition or conventions of pitch and tone. Lyotard organises his discussion around two poles: *Tonkunst*, or the art of sound, which takes music as "a competence to sound", i.e., as an art of developing the listening ear; and *Gehorsam*, a German word inspired by a passage from Swedenborg, which Lyotard translates into French as "obédience". Lyotard gives a number of examples of how avant-garde composers attempt to liberate music from a variety of constraints (metronomic and other rhythmic constraints, constraint of pitch and tone, musical forms and melodies). This experimental *Tonkunst* tries to rid itself of music as thinking must rid itself of philosophy; it is an "anamnesis bearing on the strata of music". But if through *Tonkunst* the ear can be conditioned to new sounds and structures and returned to listening, it is nothing without the enigmatic presentation (*Darstellung*) of sound itself, felt and faded before being grasped. To hear is thus also to fall under

Tous droits réservés. All rights reserved.

a domain, an authority, and obedience is to be passable to this authority, to the enigma of this presentation, which in turn brings about the "temporal blowing-up" that allows the sound to be heard now. Obedience understood this way brings down an entire "anthropology of sound", since it reveals that anthropology's "we" is due to the donation of an event.

1987

God and the Puppet. Originally presented at the "Music and Repetition" conference, Lyon, January 1987, and published in *L'Inhumain*, *op.cit.*, 165-76; in English, "God and the Puppet" in *The Inhuman*, 153-64. The figure of repetition returns in this text in the context of music. Starting from the proposition that every organisation involves its actual or possible repetition, Lyotard opposes two kinds of sonorous repetitions: acoustic, which measures the characteristic properties of sounds through the physics of vibrations and identifies them through the oscillation that determines amplitude, period, frequency, etc.; and music, in which the organisation of sets of sounds admits if not demands the variation of these properties through the interplay of differences in the sounds themselves. The former is a matter of identical repetition, guided by a Platonic Idea of the self (sound) in its exclusive identity; the latter deals with the variations of forms of sounds taken together and is associated with analogy. Timbre or nuance, on the other hand, seems to escape repetition in either sense, being a singular "here and now" that is unrepeatable. It is this singularity, for instance, that distinguishes the different performances of the same work. Lyotard invokes Kant's "phenomenology" of time (as well as Leibniz and Bergson) to show how nuance could only be "there" if the mind and its syntheses are not, since these syntheses are only possible through repetition. What's more, they are necessary for the experience of time, which is, for Kant, the form of the inner sense of the subject. Nuance, then, is "outside" both time and the mind's synthetic activity. (A similar argument is given with regard to the sublime in "Heidegger et les 'juifs'"). All genuine music aspires to the freedom from repetition; and while music can never be free of resonance and consonance, experimental music can produce the "impotence and pain" of trying to grasp the material instant that makes them (and it) possible.

1988

Representation, Presentation, Unpresentable. Published in *L'Inhumain, op.cit.,* pp, 131-40). First translated by Lisa Liebmann as "Presenting the Unpresentable: The

Tous droits réservés. All rights reserved.

Sublime" in *Artforum* 20:8 (1988, 64-69) and modified by Bennington and Bowlby as "Representation, Presentation, Unpresentable" for inclusion in the English translation of *The Inhuman, op.cit.,* 119-28. Lyotard argues that the metaphysical and political program of organising visual and social space through representation to painting, is now better fulfilled by photography (which both fully accomplishes it and thus brings it to an end). This frees painting from the task of documentation and allows it to turn to the question, "What is Painting?" Painting thus becomes philosophical in the sense that, like philosophy, it must seek its own rules of procedure, which are no longer given now that it has been liberated from a socio-political function. Such is the practice of the avant-gardes, who turn to the matter of painting and to the "infinity of plastic essays to be made" in order to present what photography (as documentation) cannot: that there is something unpresentable, i.e., outside the "legitimate construction". According to Lyotard, this question of the unpresentable is the only one worth asking today because it reveals the fissures in the "singular infinite" of techno-science.

1989

What is Art? Originally a lecture entitled "Ceci est de l'art" [This is art] given at a symposium organised at the Centre de Beaubourg/ Collège International de Philosophie in 1989, the essay was published later as "Désordre" in *Lectures d'enfance* (Paris, Galilée, 1991, 109-126). The English translation by Robert Harvey appeared twice under the title "What is art?": in *Toward the Postmodern*, *op.cit.*, 164-75, and in *The Lyotard Reader and Guide* (ed. K. Crome and J. Williams, Edinburgh University Press, 2006, 339-350). The text consists in a critical account of the nominalist theory of art as encompassed in the sentence "this is art", a statement which is proven aesthetically consistent even though epistemologically inconsistent. The sentence is inconsistent because incomplete, lacking the designator that corresponds to the subject "this". Yet Lyotard's question is whether art can be designated in cognitive phrases. Invoking both Valéry and Kant, art for Lyotard is not merely a cultural object to be categorised as a thing in time and space. As a "productive mind" (*esprit producteur*) the artist does not follow a determining procedure. "This" in the light of the creative spirit is not a mere thing but a phrase awaiting its rule, an occasion that is felt as

Tous droits réservés. All rights reserved.

"disorder", an expectation without a purpose, eliciting an affect that brings about this very "this". The relation between the work's constitutive elements (words, lines, sounds) is not predetermined, since the form is not subjected to a pregiven project. Rather, it is indeterminate, as in the Kantian reflective judgment.

1993

Music, Mutic. Originally published in *L'idée musicale* (ed. Ch. Buci-Glucksmann and M. Levinas, Paris, Presses Universitaire de Vincennes, 1993), the essay was included in *Moralités Postmodernes* (Paris, Galilée, 1993, 185-198). Georges Van Den Abbeele's English translation is found in *Postmodern Fables* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, 217-233). In this essay music is described as the inscription of a gesture – an ahistorical movement of an affect – in the cluster space-time-sound. This sound gesture is an event that is transcribed in the audible but transcends it. Lyotard further derives it by discussing a fragment on language signed by Pascal Quignard. The latter observes an affect in language, a lament felt as the threat of abandonment and heard as a muttering. The mutic consists in the sonorous modalisation of this affect, the furthering in sound of the fact that something exterior to the body touches it, releasing it from the threat that it would be anaesthetised and feel nothing rather than something.

1994

Conventus. This piece was written for the 1994 Milan Triennale, and published in its catalogue under the title *I racconti dell'abitare* (Triennale di Milano, Abitare-Segesta Cataloghi, 1994). It was published in French in *Misère de la philosophie* (Paris, Galilée, 2000, 199-208). No English translation exists. The text addresses the themes of habitation and architectural forms by discussing Le Corbusier's monastery La Tourette, in Lyonnais. Just as sensibility consists, for Lyotard, in the frequency of vibration between the body's "receptive membranes" (*membranes réceptives*) and waves of light, air, or matter, inhabiting means finding the right wavelength between space and bodily rhythm. Inhabiting a space means creating a rhythmic resonance between my body and the bodies that constitute that space. The atmosphere that Le Corbusier's architecture produces is based on the association of elementary spatial elements (spheres, cylinders, cubes, and pyramids) arranged in a "conventus" or "free assemblage" (*rassemblement libre*). His work liberates volume, just as Varèse's Electronic Poem liberates sound. Both generate the molecular constitution of crystalline forms. The monastery echoes the rhythm

Tous droits réservés. All rights reserved.

of the monks' life, offering a space of vibrating volumes that reverberates with their daily gestures.

1995

Idée d'un film souverain [Idea of a sovereign film]. Initially a lecture given at the conference "The Future of the Cinema" in November 1995 at the Institut Français in Munich, the paper was published in *Misère de la philosophie*, *op.cit.,* 209-211. It has not yet been translated into English. The essay continues the distinction introduced in "Acinéma" between the two cinematic devices of immobilisation and movement. While the distinction originally accounted for the relation between film and viewer, in this paper Lyotard relates immobilisation to picturing a still object, as in neo-realist cinema. The still image of an object, for instance that of a kettle, divests it of its direct temporal relation to the narrative, resulting in a sovereign spasm, an intensive moment that relates the object to virtual snippets of past and unforeseen relations, events that are co-present and yet not linked in a realistic temporal succession.

1996

Formule charnelle [Carnal Formula]. Originally a lecture given as part of a colloquium on the theme of the face in May 1996 at the Centre de Recherches de Lettres Modernes de l'Université de Littoral, and published in *Revue des Sciences Humaines* in the same year. The essay is also included in *Misère de la philosophie* (*op.cit.*, 273-283). No English translation is available. The essay is a reflection on the face understood as a dimension of visibility in which it is not just the painter that gazes at the perceived object, but the object that looks at the painter. Painting does not reproduce appearances but the act of the seeing face, the immersion in vision as such. The carnal formula consists in the conception of flesh as that which precedes thinking, as a perpetual beginning onto which thinking returns, a strident motif that metamorphoses both seeing and being seen.

Tous droits réservés. All rights reserved.

Jean-François Lyotard (1989), photo par Jane Dulfaqar
Jean-François Lyotard (1989), photo by Jane Dulfaqar

Tous droits réservés. All rights reserved.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Jean-François Lyotard dans le studio de René Guiffrey (1982), vidéo
Jean-François Lyotard in the studio of René Guiffrey (1982), video

Tous droits réservés. All rights reserved.

Tous droits réservés. All rights reserved.

Jean-François Lyotard

Textes dispersés I :
esthétique et théorie de l'art

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Jean-François Lyotard

Miscellaneous Texts I:
Aesthetics and Theory of Art

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

1 Peinture et désir
1972

Je partirai de deux faits qui sont établis et d'un troisième sur lequel j'ai des hypothèses. Le premier fait, c'est celui-ci : l'objet pictural médiéval se présente comme un objet à lire, c'est-à-dire que l'analyse formelle de cet objet montre que tous les constituants picturaux sont utilisés selon des codes et sont toujours codés. Certains constituants sont par code aussi éliminés. L'objet pictural, comme la miniature romane et également la fresque, est localisé dans certains lieux sociaux, et assigné à certaines fonctions ; l'ensemble des contraintes qui portent sur les lignes, sur les couleurs, sur les supports, sur la destination de cet objet, a pour fonction d'ancrer l'image dans un texte, le texte de l'histoire sacrée, le saint récit. Tout cela de telle façon que l'image suscite simplement la reconnaissance de quelque chose qui est déjà donné, c'est à dire ce que les médiévaux appelaient *memoria.* Il s'agit de faire se ressouvenir. Deuxième fait : à partir du *Quattrocento* l'objet pictural ne se donne plus à lire, il ne se donne pas à voir, il donne à voir quelque chose qui n'est pas lui et l'analyse formelle de l'objet montre que bien sûr il existe un code de cet objet, mais la fonction de ce code est complètement différente de la fonction que remplissaient les codes de l'époque médiévale. Maintenant il faut percer le mur, il faut creuser le support, obtenir un effet de profondeur. La grande différence est que l'image suscite la fiction d'un enfoncement de l'œil, d'une traversée de l'œil au-delà du support, dans un espace.

À partir de Cézanne il me semble que l'objet pictural va subir de nouvelles mutations, c'est à dire qu'il n'est plus à lire – pas plus qu'à l'époque du *Quattrocento* – et il ne peut pas être à lire pour une raison simple : il n'y a plus de Saint Récit à reconnaître, l'image n'est plus ancrée « sur ». Mais d'un autre côté, l'objet pictural n'est plus traité comme une fenêtre donnant à voir, sur une scène qui serait là-bas, de l'autre côté, derrière le support. Il semble qu'il devient un objet, donc ne vise pas à produire une illusion mais qu'il ne vaut pas non plus par des propriétés de reconnaissabilité, objet qui se donne à valoir par ses propres unités plastiques intrinsèques : *on n'a ni un texte, ni une scène.* La question est : qu'est-ce

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

1 Painting and Desire

1972

I will begin with two facts that are established and with a third upon which I have some hypotheses. The first fact is the following: the medieval pictorial object presents itself as an object to be read, which means that the formal analysis of this object shows that all the pictorial constituents are used according to codes and are always coded. Some constituents are also eliminated by the code. The pictorial object, such as the Romanesque miniature or the fresco, is placed in certain social locations and assigned certain functions; the set of constraints that apply to the lines, the colours, the supports, the destination of this object has as its function to fix the image in a text, the text of sacred history, the holy narrative. All this in such a way that the image simply elicits the recognition of something that is already given, what the medievals called *memoria*. It is a question of bringing about a recollection. Second fact: beginning with the *Quattrocento*, the pictorial object is no longer something to be read, no longer something to be seen. It gives to sight something other than itself, and the formal analysis of the object shows that while this object surely has a code, the function of this code is completely different from the function fulfilled by the codes of medieval times. The wall must now be broken through, the support must be excavated, an effect of depth must be obtained. The great difference is that the image provokes the fiction of a breaking through of the eye, a crossing of the eye beyond the support, into a space.

From Cézanne on it seems to me that the pictorial object will be subjected to new mutations, which is to say that it is no longer meant to be read – no more than in the *Quattrocento* – and it cannot be read for a simple reason: there is no longer a holy narrative to acknowledge, onto which the image would be fixed. But on the other hand, the pictorial objet is no longer treated as a window opening onto a view, onto a scene that would be out there, on the other side, behind the support. It seems that it becomes an object and thus does not aim to produce an illusion; that it no longer gets its value through properties of recognisability, but rather

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

que c'est ? Où s'inscrit l'objet pictural, de quelle sorte d'inscription, et en quel lieu d'inscription, résulte l'objet pictural à partir de l'indication ? Il y a donc trois positions : cette espèce d'aplat de l'objet médiéval, sa bi-dimensionnalité non-cachée qui fait de cet objet presque une lettre, ensuite il y a l'illusion de la tridimensionnalité avec le *Quattrocento*, et puis il y a cette opacité de l'objet avec la peinture depuis au moins Klee.

Voici les faits dont on est parti. J'ai mis l'accent sur les différences très fortes entre les trois sortes d'objets. Le caractère pictural, la *picturalité* est simplement une notion picturale qui risque ou qui vise à masquer les différences que je viens d'indiquer. Quand on parle de la picturalité d'un objet on est tenté de l'énoncer dans la direction d'une notion, d'une essence de l'activité de peindre par exemple, d'une esthétique du tableau en soi et je crois que cette attitude qui fait émerger une sorte de notion, d'essence du peintre, je pense qu'elle est partagée par la phénoménologie, par la sémiologie et aussi par la psychanalyse. *Il y a des mutations dans la position de l'objet, c'est-à-dire qu'il y a une mobilité vertigineuse dans les régions et dans les modalités de l'inscription picturale.* Je crois que cette modalité peut être éclairée : s'il y a de telles mutations (dans l'histoire de l'Occident il y en a et il y en a eu), cela veut dire qu'il y a des sortes de dispositifs très profonds, des investissements libidinaux relativement stables, mais susceptibles de muter, c'est-à-dire de laisser place à d'autres dispositifs et à d'autres investissements qui commandent les localisations où il y aura la peinture, et aussi les manières de peindre. Ce qui sera peint et comment on va peindre, les modalités d'inscription picturale, un certain type d'investissements, un certain type de dispositifs, peut prédominer en surface pour une approche phénoménale, sociologique peut-être, on va pouvoir dire : c'est telle sorte de localisation et de mode d'inscription de la peinture et de l'activité de peindre qui va déterminer, par exemple, l'art à partir du *Quattrocento* en Italie, ce « donner à voir ».

Il y a bien sûr plusieurs dispositifs possibles ayant pour fonction de gouverner les localisations et les modalités d'une inscription picturale, mais il va de soi que, à un moment de l'histoire, il peut y avoir une pluralité de ces dispositifs, il peut y avoir prédominance de l'un d'eux mais la chose la plus frappante c'est qu'à un même moment, si l'on s'en tient à la surface, on va trouver plusieurs dispositifs : des gens qui en plein XVe siècle vont continuer à faire du gothique international. *On n'a jamais à faire à des éléments*

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

gives itself value through its own intrinsic plastic unities: *there is neither a text, nor a scene*. The question is: what is it? Where does the pictorial object inscribe itself? From which type of inscription, and in which place of inscription, does the pictorial object, from the indication on, arise? There are thus three positions: this flat space of the medieval object, its unhidden bi-dimensionality that turns this object almost into a letter; secondly, there is the illusion of tri-dimensionality with the *Quattrocento*; and then there is this opacity of the object with painting beginning at least with Klee.

These are the facts with which we begin. I emphasised the very strong differences between the three kinds of objects. The pictorial character, its *picturality*, is simply a pictorial notion that risks or aims at masking the differences I am about to indicate. When one speaks of the picturality of an object, one is tempted to set out in the direction of a notion, the essence of the activity of painting, for example, an aesthetics of the picture in itself – and I believe that this attitude, which brings to the surface a certain notion, that of the essence of painting, I think that it is shared by phenomenology, by semiology, and also by psychoanalysis. *There are mutations in the position of the object, which is to say that there is a vertiginous mobility in the regions and in the modalities of pictorial inscription*. I believe that this modality can be clarified: if there are such mutations (they are there and have been there in the history of the West), this means that there are certain very profound set-ups, relatively stable libidinal investments that are nonetheless capable of mutation, that is to say, capable of making room for other set-ups and other investments that order the localisations in which painting will come to be, and that also order the manners of painting. What will be painted and how it will be painted, the modalities of pictorial inscription – a certain kind of investment, a certain kind of set-up, can predominate on the surface, for a phenomenal, perhaps one could say sociological approach. It is this kind of localisation and mode of inscription of painting and of the activity of painting, this "giving to sight", that will determine, for instance, art from the *Quattrocento* in Italy on.

There are surely several possible set-ups having the function of governing the localisations and the modalities of a pictorial inscription, but it is obvious that at any moment in history there can be a plurality of these set-ups. One or two can predominate, but the most striking thing is that at the same time, if we keep to the surface, we will discover several of them. Well into the 15th century, there are people who will continue to make international gothic. *One*

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

homogènes mais il y a prédominance d'un certain type de figure. J'appellerais figure *ici, et en ce qui concerne l'objet de mon discours, ces agencements profonds qui gouvernent l'inscription picturale, ce sont des figures matrices.* Ces figures ne sont pas les figures du peintre, ce sont des figures qui empoignent des collectivités de gens qui peignent et aussi des collectivités de gens qui vont regarder la peinture. Ce n'est pas l'expression personnelle, on a un agencement souterrain extraordinairement actif, qui sont les choses qui en fait ordonnent le lieu d'inscription et les modalités d'inscription.

C'est au niveau de ces figures, de ces dispositifs très profonds, et c'est seulement à ce niveau de ce sous-sol où le *désir* se trouve agencé, c'est-à-dire opère sous la forme d'une certaine machine, qu'on doit pouvoir arriver à faire rentrer en relation des champs sociaux qui se présentent en surface comme des champs différents, apparemment hétérogènes. Il doit être possible, si on descend à ces dispositifs-là pour ce qui est du XIIe, XIe siècle, de comprendre de quelle façon la miniature romane par exemple, est en rapport avec, disons, l'économie politique au sens le plus large et le plus noble du terme de cette société-là. C'est-à-dire essayer de comprendre qu'il y a dans l'économie politique, ou dans ce que j'appellerais l'*économie du discours* aussi bien que dans l'économie picturale, il y a des dispositifs qui ne sont pas nécessairement modernes, mais qui sont nécessairement en relation les uns avec les autres et ce serait intéressant de déterminer ces dispositifs pour ensuite arriver à les mettre en relation : à ce moment on pourra commencer à faire une théorie de l'histoire. Il faut faire une analyse formelle de l'objet pictural, tel qu'il se présente, voir ses constituants, la façon dont ils sont traités, calculés, en examinant ce qu'il en est de la couleur, de la valeur, mais aussi du support et de la place de l'objet lui-même dans le circuit que ce genre d'objet empruntait avec tous les autres objets dans la société considérée. *On doit pouvoir produire une sorte de description de figures, au sens de dispositifs matriciels, qui sont des dispositifs gouvernants les modalités des régions d'inscriptions.*

Quand je parle du désir ici, il ne peut pas s'agir du désir du peintre ou de l'amateur, il ne s'agit pas du désir d'un sujet, d'un sujet qui voit ou qui parle, de la philosophie du sujet, en phénoménologie par exemple. Je ne crois pas non plus qu'il s'agisse du sujet au sens de la psychanalyse : si on s'occupe du désir dans son rapport à la peinture en termes analytiques, il ne s'agirait que du sujet individuel parce que c'est l'hypothèse

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

has never to do with homogeneous elements but there is the predominance of a certain type of figure. I would call figure *here, and as regards the object of my discourse, these deep arrangements that govern the pictorial inscription: these are matrix figures*. These figures are not the figures of the painter. They are figures that take hold of the collectivities of people who paint and also the collectivities of people who will look at painting. This is not personal expression: there is an extraordinarily active subterranean arrangement made up of the things that in fact order the place and the modalities of inscription.

It is at the level of these figures, of these very deep set-ups, and it is only at the level of this subsoil, that *desire* is organised, which is to say that it operates in the form of a certain machine that one should be able to relate to social fields that appear on the surface as different, apparently heterogeneous. It ought to be possible, if one descends to those set-ups of the 12th, 11th centuries, to understand the way in which the Romanesque miniature, for example, relates to, say, the political economy (in the largest and most noble sense of the word) of that society. That is, to try to understand that there are in political economy, or in what I would call *economy of discourse* as much as in pictorial economy, set-ups which are not necessarily modern, but which are necessarily in co-relation; and it would be interesting to determine these set-ups in order to then be able to put them in relation. At that moment one will be able to begin to develop a theory of history. It is necessary to conduct a formal analysis of the pictorial object as it presents itself, to consider its constituents, the way they are treated, calculated, examining the role of colour, of value, but also the role of the support and of the place of the object itself in the circuit that this sort of object borrows from all the other objects in the society under consideration. *It should be possible to produce a kind of description of figures, in the sense of matrix set-ups, which are set-ups governing the modalities of regions of inscriptions.*

When I speak of desire here, it cannot be a question of the desire to paint or that of the art lover. It is not a question of the desire of a subject, a subject that sees and speaks, of the philosophy of the subject – as in phenomenology for instance. I also do not believe that it has anything to do with the subject in the psychoanalytic sense: if one deals with desire in its relation to painting in analytic terms, this would only concern the individual subject, since this subject is the very hypothesis of the work

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

même de travail de la psychanalyse. Je me demande si une telle position du problème n'est pas une position qui véhicule une quantité énorme de présupposés, non critiqués, en particulier le présupposé de la relation de celui qui peint avec la surface à peindre, mais surtout c'est qu'on aura au mieux (voir le livre de P. Kaufmann sur l'espace émotionnel) une tentative de l'activité de peindre à partir d'une interprétation lacanienne. Une telle perspective véhicule l'énorme présupposé lacanien : qu'en fait la relation est pensée comme une *précuration*, comme une façon pour le sujet de combler un manque laissé par le retrait du signifiant, du signifiant père (voir l'exemple de Van Gogh). Une telle lecture implique au fond inévitablement qu'on va penser la peinture à partir du modèle de l'écriture, à partir du modèle du signifiant au sens que Lacan essaie de donner à ce terme, c'est-à-dire à partir du modèle linguistique. *On en viendra nécessairement à penser que l'activité de peindre comme réponse est de l'ordre du discours, une réponse articulée à une demande.*

Cette idée que l'on peigne pour répondre à quelque chose, que peindre c'est *répondre,* qu'une peinture est une réponse, que traiter une surface avec des inscriptions picturales est répondre à quelque chose, c'est un présupposé grave : il est impliqué là-dedans que sous la peinture il y a discours. En fait Van Gogh parle, écrit à la place du discours de son père et c'est dire que l'on va être conduit nécessairement à *lire* la peinture, qu'on va essayer de la comprendre en la traduisant en discours. Freud dans un texte des études sur l'hystérie explique que lorsqu'on a affaire à une hystérique qui raconte son fantasme ou son rêve, celle-ci va décrire des images, une scène, et que lui, l'analyste, son travail est de faire en sorte que la patiente épuise littéralement la scène fantasmatique qu'elle décrit, que tout passe dans ce qu'elle dit et que le test pour savoir si elle a bien tout dit c'est qu'à la fin il ne lui reste plus rien à voir : quand elle a fini de dire son fantasme, alors c'est fini et, dit Freud, alors le fantasme disparaît comme un esprit, comme un fantôme, qui, racheté, peut regagner sa demeure.

Cette version lacanienne, on la retrouve chez Freud. La véritable position de l'objet pictural, de l'objet plastique en général, ou imaginaire au sens strict, c'est une position qui *oscille*. Si on privilégie le désir du sujet, si on montre que peindre est essayer de produire en somme le visible dans son institution même, c'est-à-dire le moment où il est en train de se constituer comme visible, la visibilisation du visible, quand on dit

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

of psychoanalysis. I wonder if such a positioning of the problem is not one that conveys an enormous amount of non-criticised presuppositions, in particular the presupposition regarding the relation of the one who paints with the surface of the painting. But above all, starting from a Lacanian interpretation one would at best have an attempt at the activity of painting (see P. Kaufman's book on emotional space). Such a perspective conveys the enormous Lacanian presupposition: that in fact the relation is thought as a *precuration*, as a way for the subject to fill in the lack left by the retreat of the signifier, of the signifier father (see the Van Gogh example). At base, such a reading inevitably implies that one will think painting on the model of writing, on the model of the signifier in the sense that Lacan tries to give to this term, which is to say, on the linguistic model. *One will necessarily come to think that the activity of painting as a response is of the order of discourse, a response articulated to a demand.*

This idea that one paints in order to respond to something, that to paint is to *respond*, that a painting is a response, that treating a surface with pictorial inscriptions is to respond to something, this is a serious presupposition: it implies that a discourse lies beneath the painting. In fact Van Gogh speaks, writes in place of his father's discourse, and this implies that one will necessarily be led to *read* painting, that one will try to understand it by translating it into discourse. In a text from the studies on hysteria, Freud explains that when one deals with a hysteric who is recounting her fantasies or dreams, she will describe images, a scene, and that he, the analyst, his work is to make sure that the patient literally exhausts the fantastical scene that she describes, that everything appears in what she is saying, and that the test for knowing whether she has said everything is that in the end there is nothing for her to see. When she has finished narrating her fantasy says Freud, it is over. The fantasy disappears like a ghost, a phantom that, redeemed, can regain its place.

One finds this Lacanian version in Freud. The real position of the pictorial object, of the plastic object in general, or imaginary in the strict sense, is an *oscillating* position. If one privileges the desire of the subject, if one shows that painting on the whole is trying to produce the visible in its very institution, that is to say, in the moment when it is in the process of constituting itself as visible, the visibilisation of the visible – when one says that, I wonder whether there are not once again uncriticised

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

cela je me demande s'il n'y a pas de nouveau des présupposés non critiqués, c'est-à-dire si là-dessous il n'y a pas certains privilèges accordés à une certaine dimension qui sont en fait des privilèges figuraux. En ce qui concerne la phénoménologie, il y a un privilège accordé à une certaine dimension qui est la dimension du regard en tant que regard de la chose qui est là-bas : *privilège en somme de la désignation*, privilège de ce qu'en linguistique on appellera la dimension de référence, de la dénotation, c'est-à-dire d'une relation à l'objet en tant que cet objet n'est pas dans le discours actuel mais qu'il est là-bas, il est à la fois donné et à distance, dans une présence-absence qui est celle de l'inscription. Je ne dis pas que la dénotation n'existe pas, je dis qu'elle existe à un certain champ, elle existe au plan du sujet de la perception, au plan du sujet du discours, c'est-à-dire de quelqu'un qui dit « je », qui parle ; que ce sujet-là puisse éprouver du désir pour un objet, c'est indéniable, mais il est clair que lorsqu'on parle de ce désir-là, on ne parle pas du tout du désir de la psychanalyse (au sens de la psychanalyse) : la différence entre les deux, au moins, c'est que le désir qu'éprouve le sujet est en réalité quelque chose comme l'envie, quelque chose qui lui est attribué comme qualité, à ce sujet, alors que dans la psychanalyse le désir est ce qui est constitutif du sujet, c'est-à-dire le désir qui place le sujet dans un certain parcours général, de ce que Lacan appelle un *signifiant*. Nous ne parlons ni de l'un ni de l'autre.

Ce n'est pas le désir du peintre, cela n'est pas non plus un désir de la société… La société est une espèce de corps libidinal démembré ou *Éros* erre, erre sur ce corps, il s'investit dans telle ou telle région ou surface de ce corps, il essaie de fluidifier ce corps sous tel ou tel investissement et en même temps ce corps échappe de façon constante à toute tentative d'unification. Il faudrait essayer de comprendre une problématique du désir en termes *d'économie* et non pas en termes de signification, ni davantage en termes de sujet. Chez Freud, il y a une théorie de la signification, de la représentation, une topique, mais il y a aussi une économique, il y a une théorie libidinale (par-delà…) qui n'est absolument pas décrite en termes ni d'Œdipe, ni de castration, ni de manque, ni de subjectivité, mais décrite dans une espèce de métaphore machinique où ce qui est important, c'est ce qui se passe au niveau de flux, d'influx. En effet, Freud dit *influx*.

Je voudrais qu'on imagine cette *machine libidinale* qui n'est pas la société, qui n'est pas localisable dans les champs que nous connaissons

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

presuppositions, that is, certain underlying privileges granted to a certain dimension, privileges which are in fact figural. In terms of phenomenology, there is a privilege granted to a certain dimension, the dimension of the gaze as the look of the thing that is there: *privilege of designation, in sum,* privilege of what in linguistics is called the dimension of reference, of denotation, that is to say, of a relation to the object not as this object is in present discourse but as it is there, both given and at a distance, in the presence-absence of inscription. I am not saying that denotation doesn't exist. I am saying that it exists in a certain field, it exists on the level of the subject of perception, on the level of the subject of discourse, of someone who says "I", who speaks. It is undeniable that this subject can feel desire for an object, but it is clear that when one speaks of this desire, one is in no way speaking of the desire of psychoanalysis (in the sense of psychoanalysis). The difference between the two, at least, is that the desire the subject feels is really something like envy, something that is attributed to him, to this subject, as a quality, while in psychoanalysis desire is what is constitutive of the subject, which is to say that it is desire that places the subject on a certain general course, of what Lacan calls a *signifier*. We are speaking of neither of these.

This is not the desire of the painter, any more than it is the desire of society... Society is a kind of dismembered libidinal body where *Eros* roams, roams on this body; it invests itself in such and such region or surface of this body, it tries to make this body fluid under such and such investment, while at the same time this body constantly escapes from any attempt at unification. It would be necessary to try to understand the problematic of desire in terms of *economy*, and not in terms of signification, nor, further, in terms of the subject. There is in Freud a theory of signification, of representation, a topic; but there is also an economy, a libidinal theory (beyond...) which is not at all described in terms either of Oedipus, or of castration, lack, or subjectivity, but rather in a kind of machinal metaphor where what is important is what happens at the level of flux, of influx. Freud in fact says *influx*.

I would like to imagine this *libidinal machine* that is not society, that is not localisable in the fields that we know on the surface, as a machine which channels the influxes or the afferent fluxes of

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

en surface, comme une machine qui canalise les influx ou les flux d'énergie afférents et qui, par cette canalisation elle-même, marque ces influx d'énergie : en termes socio-culturels on peut très bien penser ce que dit Mauss de l'échange, du don symbolique, ou ce que Marx décrit comme la société de l'échange généralisé, ou ce que Lévi-Strauss décrit comme règles matrimoniales, c'est-à-dire des règles de l'échange. Vous pouvez très bien penser tout cela comme autant de *machineries permettant de marquer des influx qui vont entrer dans la société sous la forme d'objets* qui sont soit des objets économiques (dans le capitalisme) soit s'appellent des femmes (règles matrimoniales). Vous avez donc une machine qui va dépenser de l'énergie, qui va marquer cette énergie. En tant que cette machine effectue de telles marques, il est évidemment pensable qu'elle soit bien réglée : tant que l'énergie afférente peut-être marquée, les objets, qui sont les morceaux de ces influx, vont entrer en circulation et ils pourront circuler dans des canaux qui sont les institutions (conscientes ou pas conscientes, à certains égards, cela n'est pas pertinent). Quand la machine sera bien réglée, cela c'est *Éros-Logos*.

Ce qu'il ne faut pas oublier et c'est là où je suis freudien strict, c'est que cette machine n'obéit pas simplement à un principe mais à deux principes, pas simplement à un principe de marque et de réglage de qualification de l'énergie, mais il y a, dit Freud, un deuxième principe, un principe de mort dans cette machine qui est autre chose, qui est quelque chose par quoi, dans toutes sociétés comme dans tout appareil psychique individuel, il y a une compulsion à laisser entrer les influx d'énergie justement sans les marquer, c'est-à-dire à se laisser submerger par ces influx : une espèce de compulsion à la simplification, à la concrétion absolue qui fait que la machine va être complètement submergée, mise dans un état d'incapacité totale de fonctionner et cela va finir par faire sauter la machine, comme disent les logiciens. C'est la *pulsion de mort*.

Cela n'a rien à voir avec le manque, mais tout au contraire avec une espèce de positivité, parce que le manque, la négativité, elle est impliquée dans le système de marque et de qualification. Vous imaginez une seconde qu'il n'y ait plus de marque, plus d'inscription, alors à ce moment-là on a quelque chose comme la pulsion de mort, transposée en termes physiques, quelque chose comme l'entropie. Donc un principe de réglage : *Éros-Logos*, et un principe de diversion : la *pulsion de mort*. Si bien qu'au niveau

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

energy and which, through this catalysation itself, marks these influxes of energy. In socio-cultural terms one could very well think of what Mauss says about exchange, about the symbolic gift; or about what Marx describes as the generalised exchange society; or what Levi-Strauss describes as matrimonial rules, which is to say, rules of exchange. You could very well think of all this as so many *machineries enabling the marking of influxes that will enter society in the form of objects*, objects that are either economic (in capitalism) or that are called women (matrimonial rules). You thus have a machine that will expend energy, that will mark this energy. Insofar as this machine carries out such markings, it is of course thinkable that it is well-tuned: as long as the afferent energy can be marked, the objects, which are the fragments of these influxes, will enter into circulation, and they will be able to circulate in these channels that are the institutions (conscious or not conscious, in certain respects this isn't relevant). When the machine will be well-tuned, this is *Eros-Logos*.

What must not be forgotten, and this is where I am a strict Freudian, is that this machine does not obey just one principle but two. There is not just a principle of marking and of regulating the qualification of energy, but, says Freud, there is a second principle in this machine, a principle of death, which is something else, something through which, in all societies as in all individual psychic apparatuses, there is a compulsion to let the influxes of energy enter precisely without marking them, to let oneself be submerged by these influxes: a kind of compulsion to simplification, to absolute concretion that ensures that the machine will be completely submerged, brings it into a state of total functional incapacity, and this will end up disrupting the machine, as the logicians say. This is the *death drive*.

This has nothing to do with lack but on the contrary with a kind of positivity, because lack, negativity, is implied in the system of mark and qualification. Imagine for a second that there is no longer any mark, any inscription. At this moment there is something like the death drive, transposed in physical terms, something like entropy. Thus, a regulating principle: *Eros-Logos*; and a principle of diversion: *the death drive*. So that at the level of the mark it will be applied in such a way that the concretion of the energy that enters the machine is channelled through the machine. And so this mark will always be a *compromise*: in this mark there is always something like the label of the institution, of authority, unity,

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

de la marque, elle va être appliquée pour que telle concrétion d'énergie qui entre dans la machine soit canalisée par la machine, et bien cette marque va toujours être un *compromis* : il y a toujours dans cette marque quelque chose comme le label de l'institution, de l'autorité, de l'unité, de la reconnaissabilité ; mais il y a aussi ce qui se répète, la dispersion.

Freud dit que dans la jouissance il y a quelque chose qui est l'accomplissement d'*Éros*, c'est-à-dire la plénitude de la marque au sens de l'institution, de l'accomplissement de l'unité, mais il y a aussi ce qui se glisse toujours dans la jouissance, et qui lui donne sa dimension propre – et qui fait que la jouissance n'est pas une satisfaction mais autre chose – il y a quelque chose qui est non pas le principe de plaisir ou de réalité, *mais la présence d'une marque qui fait référence à la pulsion de mort*, c'est-à-dire quelque chose qui met en péril la machine intéressée, c'est-à-dire que le schéma de la charge et de la décharge énergétique, qui est celui de la jouissance, n'est pas guidé seulement par le retour à la norme, c'est-à-dire à l'unité de fonctionnement de l'appareil, mais ce schéma longe un bord : dans la jouissance il y a l'approche de la mort et il y a quelque chose comme le mime de la mort, le mime de la dispersion absolue.

Si on essaye de comprendre ce que j'appelais *marque* tout à l'heure : toute marque avec des demeures variables selon l'institution, toute marque est composite, toute marque est composée à la fois d'une référence à l'unité et d'une référence à la dispersion. Par conséquent, la machine marque toujours dans l'ambiguïté ; et Freud ajoute que la pulsion de mort est silencieuse, que la dispersion n'est presque jamais visible, repérable.

Je serais tenté de prendre un exemple dans le langage : comment est-ce qu'on peut imaginer cette *figure matrice*, c'est-à-dire justement le dispositif par lequel la machine libidinale va marquer. Intéressant sera de savoir comment sont faites les marques picturales. Est-ce qu'on peut comprendre ce que peut être un tel dispositif, un tel agencement ? Je pars d'un exemple qui est déterminant, un article d'Émile Benveniste, qui portait sur le récit et sur le discours. Benveniste explique qu'on peut distinguer deux plans d'énonciation, exclusivement en se servant des propriétés formelles de l'énoncé. On peut distinguer une énonciation du type *récit* et une énonciation de type *discours*, dans le sens restreint de ce mot. Le *récit*, il en retient au moins les deux traits formels suivants : il est fait à la troisième personne, et que les formes pronominales des première

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

recognisability; but there is also that which repeats itself, the dispersion.

Freud says that there is something in *jouissance* that is the achievement of *Eros*, that is to say, the fullness of the mark in the sense of the institution, of the accomplishment of unity. But there is also that which always slips into *jouissance* and which gives it its own dimension – and which means that *jouissance* is not a satisfaction but something else – there is something which is not the pleasure or the reality principle, but *the presence of a mark that refers to the death drive*, that is to say, something that threatens the interested machine. Which means that the schema of energetic charge and discharge, which is that of *jouissance,* is not guided merely by the return to the norm, to the functional unity of the apparatus. Rather, this schema runs along a border: there is in *jouissance* the approach of death, there is something like the mime of death, the mime of absolute dispersion.

If one tries to understand what I have just called *mark*, any mark with variable residences according to the institution, any mark is composite, any mark is composed at the same time of a reference to unity and a reference to dispersion. Consequently, the machine always marks in ambiguity; and Freud adds that the death drive is silent, that dispersion is almost never visible, noticeable.

I would be tempted to take an example from language: how is it that one can picture this *figure matrix*, which is to say, precisely, the set-up through which the libidinal machine will mark. It will be interesting to know how the pictorial marks are made. Can one comprehend, perhaps, what such a set-up, such an arrangement is? I start from an example that is decisive, an article by Emile Benveniste having to do with narrative and discourse. Benveniste explains that one can distinguish between two levels of enunciation exclusively through appeal to the formal properties of the utterance. An enunciation of the type *narrative* can be distinguished from an enunciation of the type *discourse*, in the narrow sense of this word. The *narrative* retains at least the two following formal traits: it is formulated in the third person, and the pronominal forms of the first and second person are excluded from it; on the other hand, the time that predominates is, in French, auristic time: the past simple, the imperfect, the past perfect and what he calls the prospective (the way in which the future is indicated: in the time of the narrative). On the side of *discourse*,

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

et deuxième personnes en sont chassées ; d'autre part le temps qui prédomine est le temps auristique, c'est-à-dire en français : le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait et ce qu'il appelle le prospectif (c'est la façon dont on va indiquer le futur : dans le temps du récit). Du côté du *discours*, il va y avoir des traits formels opposés, différents : il y a la première et la deuxième personnes, totalement exclues du récit, et comme temps, il y aura les temps du discours qui sont le présent, les parfaits, le futur. Ce qui est important, c'est que par le jeu de ces constituants linguistiques, de l'exclusion et du privilège accordés à certains de ces constituants, on va avoir non pas des effets de signification, mais des *effets de sens.* Si vous pensez dans le temps du récit, quelque chose comme : « il apparut » c'est-à-dire le passé simple, là-dedans vous pratiquez l'usage de cinq ou six opérateurs linguistiques : vous avez un rapport entre l'énonciateur et l'énoncé tel que la participation de l'énonciateur à ce qu'il est en train de dire est exclue, c'est-à-dire que lorsqu'il dit : « il apparut », vous ne savez pas si j'y étais ou si je n'y étais pas. Vous avez un aspect qui marque le mode de déroulement du procès, c'est un procès ponctuel : il apparaît, avant il n'apparaissait pas, vous avez une rupture. Vous avez une modalité, c'est une assertion : une affirmation. Vous avez une autre assertion qui porte sur le degré de certitude : ici c'est la certitude, tout cela forme un paquet d'opérateurs linguistiques qui se trouvent groupés à la construction de surface, et qui produit les effets de sens.

Il me paraît évident que là-dessous, il y a une *figure matricielle*, une machinerie qui est en train d'opérer le lieu, la modalité d'inscription du discours, c'est-à-dire que cette machinerie procède en éliminant des possibilités, en faisant des exclusions et en faisant des privilèges. Ces privilèges sont sans fond, il n'y a pas de raison, c'est une modalité possible de l'inscription sur la surface linguistique : on peut inscrire comme ça. Ce qui est important c'est *qu'il y a un dispositif, un agencement organisant l'espace, le temps, un procès, déterminant le lieu et le mode d'inscription de langage et par conséquent déterminant l'objet langagier lui-même*, cela va être un objet précis. Dans une société, si vous avez la prédominance d'une machinerie de ce genre, d'un agencement figural de ce genre, vous allez avoir le mythe, le conte, la légende, c'est-à-dire que précisément la machinerie va toujours travailler les influx d'énergie langagiée de façon à les coder de cette manière : vous allez avoir *une machinerie centrée sur*

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

it will have different, opposing, formal traits: there are the first and second person, which are completely excluded from narrative, while as to time, the times of discourse are the present, the perfects, the future. What is important is that, through the play of these linguistic constituents, of the exclusion and the privilege granted to certain of these constituents, the result is not effects of signification but *effects of meaning*. If you think in the time of the narrative something like, "he appeared" (i.e., in the past simple), you carry out therein the use of five or six linguistic operators. You have a relation between the enunciator and the utterance such that the enunciator's participation in what he is in the process of saying is excluded. This is to say that when he says, "he appeared", you do not know whether I was there or not. You have an aspect that marks the mode of unfolding of the process, which is a punctual process: he appears, before he had not appeared – you have a rupture. You have a modality, an assertion: an affirmation. You have another assertion that bears upon the degree of certitude: the certitude is here, in all that forms a package of linguistic operators that are found grouped in the surface construction, a package that produces the effects of sense.

It seems evident to me that there is a *matrix figure* beneath all this, a machinery that is operating on the site, the modality of the inscription of discourse – which is to say that this machine proceeds by eliminating possibilities, by producing exclusions and privileges. These privileges are bottomless; there is no reason. It is a possible modality of inscription on the linguistic surface: one can inscribe like this. What is significant is *that there is a set-up, an arrangement that organises space, time, a process determining the place and the mode of the inscription of language and, consequently, determining the linguistic object itself*, that is going to be an exact object. If this kind of machinery, this kind of figural arrangement, predominates in a society, you will have the myth, the tale, the legend, which is to say precisely that the machinery will always work on the influxes of linguistic energy in order to code them in this manner. You will have *a machinery centred on discourse*, on the I-You relation, and the present time will be predominant.

Semiology tackles the pictorial question along with the one regarding presuppositions; it is itself a mode of inscription of the linguistic

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

le discours, la relation Je-Tu et le temps présent vont être prédominants.

La séméiologie aborde la question picturale avec celle aussi des présupposés ; elle-même est un mode d'inscription de l'objet langagier, elle produit du langage et elle prend comme objet de référence – ce dont elle parle – par exemple des tableaux. Elle établit entre ce dont elle parle et son propre discours une relation qui est, je crois, une relation entièrement *figurale*, c'est-à-dire qu'elle aussi appartient à une machinerie libidinale, et de cette relation figurale entre l'objet et le discours séméiologique ou sémiotique, il y a ce modèle dans le structuralisme. Or, il est évident que le structuralisme, c'est un certain dispositif général d'inscription, de marquage des objets qui est à référer à une figure très profonde et très prégnante dans cette société et qui est la figure du discours de savoir, la *figure du savoir*.

Ce qui est en principe la relation entre le texte comme repère séméiologique et l'objet pictural, est une relation de système. Pour arriver à comprendre ce que peut faire la séméiologie, il faudrait dire ceci : *l'image est comme un rébus*, le commentaire que je fais, moi séméiologue, de cette image, c'est la solution du rébus, c'est-à-dire le texte ; entre le texte que je fais et l'image, la relation c'est celle du rébus, mais justement il y a un groupe d'opérations, je ne sais pas lesquelles, c'est pour cela que je ne peux pas y croire, il y a un groupe d'opérations constantes, pensables, entre l'image et le texte, c'est-à-dire entre le rébus et le commentaire, c'est-à-dire que l'on peut passer de l'un à l'autre d'une façon intelligible. Il y a la tentative d'obtenir une relation systématique entre l'image et le discours, c'est-à-dire au fond d'épuiser l'image en discours, en produisant évidemment toutes les couches de sens, non pas d'une façon intuitive quelconque, mais par la médiation d'opérateurs réglés : par exemple, les opérateurs linguistiques et rhétoriques. Je discute l'idéologie sémiologique en tant qu'elle est une façon d'opérer l'image, l'objet pictural, qui est une façon elle-même figurale en tant que la figure qui guide l'opération séméiologique est une figure de science. Or cette figure est une figure, elle ne vaut ni plus ni moins que les autres. Le désir et l'irréversibilité qui mime la mort y sont présents aussi, encore que bien cachés.

Dans le cas de la peinture moderne, cette figure matricielle, on la connaît. C'est celle de l'échange avec réversibilité intégrale, c'est celle qui en ce qui concerne les flux économiques provient de Marx et de Keynes. En revanche, la relation de l'objet pictural avec le système de la valeur

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

object, it produces language and takes as its object of reference – what it speaks about – paintings, for example. It establishes a relation between what it speaks about and its own discourse that is, I think, an entirely *figural* relation, which is to say that it also belongs to a libidinal machinery – and this model of the figural relation between the object and semiological or semiotic discourse is there in structuralism. And yet it is obvious that structuralism is a certain general set-up of inscription, of a marking of objects that is to refer to a very profound and pregnant figure in this society. This is the figure of the discourse of knowing, the *figure of knowledge*.

In principle the relation between the text as semiological mark and the pictorial object is one of system. In order to arrive at an understanding of what semiology can do, the following must be said: *the image is like a rebus*. The commentary that I, the semiologist, produce upon this image, that is, the text, is the solution to the rebus. But there is, as it happens, a group of operations – I do not know which, which is why I cannot believe it – there is a group of constant, thinkable operations between the image and the text, that is, between the rebus and the commentary, which means that one can pass from one to the other in an intelligible fashion. There is the attempt to obtain a systematic relation between image and discourse, that is, to completely exhaust the image in discourse by producing, naturally, all the layers of sense – not in an ordinary intuitive manner but through the mediation of formal operators, linguistic and rhetorical operators, for example. I question the semiological ideology as a manner of operating on the image, the pictorial object, which is itself a figural manner, just as the figure that guides the semiological operation is a figure of science. But this figure is a figure; it is worth no more or less than any other. The desire and the irreversibility that mime death are also present here, even though well-hidden.

In the case of modern painting, we know this matrix figure. It is that of exchange with complete reversibility, the one that derives from Marx and Keynes regarding economic fluxes. The relation of the pictorial object to the system of exchange value is, on the other hand, more difficult. Here it is a question of descending to the deepest libidinal configurations, those that sustain capitalism, those that sustain

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

d'échange c'est plus difficile. Il s'agit de descendre jusqu'aux configurations libidinales plus profondes, celles qui soutiennent le capitalisme, celles qui soutiennent la peinture, et voir comment c'est articulé.

En ce qui concerne, la peinture romane : c'est une écriture, au sens étroit du terme, c'est un assemblage d'éléments codés. Elle suppose un destinateur et un destinataire. Elle permet une reconnaissance aisée. Elle ne s'adresse pas à l'œil comme récepteur d'événements spatiaux, chromatiques, plastiques. Elle s'adresse plutôt à l'esprit en tant que mémoire, en tant que région dans laquelle il y a un code de déchiffrement des images : il y a à la fois un lexique et une syntaxe de l'image. C'est à ce genre d'objets que l'on pourrait appliquer une méthode disons séméiologique, ou en tout cas linguistique. Cette figure de la miniature médiévale est, je dirais, très économique (au sens où code équivaut identification). On a là un système pictural qui effectue des liaisons très fortes sur les influx d'énergie plastique. Ce qui est couleur, valeur, ce qui est touche, support, tout cela qui peut être matière, littéralement, à événement, tout cela est très lié. Je dirais que cette image est très érotique au sens où *Éros* fait partie commune avec *Logos*, avec le raisonnable. Si vous voulez, la machine constate son bon fonctionnement et le répète, c'est-à-dire que ces images-là sont extrêmement peu évocatrices de ce que j'appelais la mort tout à l'heure, c'est-à-dire de la dispersion. L'élément de la *dispersion* de ce que Gilles Deleuze appelle le déluge ou de ce que Machiavel appelle inondation, cet événement est vraiment absent. Vous avez là un système d'épargne de l'économie. Où est-ce qu'on va trouver des objets picturaux comme ceux-là ? La menace de la dispersion : elle n'y est pas, elle est chassée. Quand on a affaire à un système qui se lie très étroitement, cela veut dire que la marque est placée ailleurs : cela n'est pas l'image même qui est le lieu d'inscription de la marque de la jouissance. Ce qu'on peut dire c'est que la marque est non pas sur l'objet mais dans la relation dont l'objet fait l'objet. Il faut penser ces objets comme des objets pris dans la circulation d'*un échange symbolique*, au sens où l'entend Mauss, c'est-à-dire que ce qui est important, c'est *la marque de la jouissance* – la mort et l'ambivalence sont non pas sur l'objet pictural lui-même mais dans la relation, disons de *sacrifice*, dans la relation de potlatch : l'objet symbolique est donné et il est détruit dans un rite, qui est à la fois *un rite de liaison* (Je te lie à moi en te donnant cela), et *un rite de déliaison* (Tu

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

painting, and of seeing how it is articulated.

With regard to Romanesque painting, it is a writing in the narrow sense of the word, an assemblage of coded elements. It presupposes an addressor and an addressee. It permits an easy recognition. It does not appeal to the eye as receptor of spatial, chromatic, plastic events. It appeals rather to the spirit as memory, as a region in which there is a code for the deciphering of images: there is at once a lexicon and a syntax of the image. It is to this kind of object that one would be able to apply what we could call a semiological, or in any case linguistic method. This figure of the medieval miniature is, I would say, very economic (in the sense that code is tantamount to identification). We have here a pictorial system that effects very strong conjunctions with the influx of plastic energy. All that is colour, value, that is stroke, support, all that which can be matter, literally, in an event, is very close. I would say that this image is very erotic in the sense that *Eros* is in community with *Logos*, with the reasonable. The machine notes its smooth functioning, if you like, and repeats it, which is to say that those images evoke extremely little of what a moment ago I called death, that is, dispersion. The element of *dispersion* of what Gilles Deleuze calls deluge or of what Machiavelli calls inundation, this event is really absent. We have here the economy's system of savings. Where are pictorial objects like those to be found? The threat of dispersion: it is not there, it is driven out. Dealing with a system that bonds very closely means that the mark is placed elsewhere: the image itself is not the place of inscription of the mark of *jouissance*. It can be said that the mark is not on the object, but in the relation in which object makes object. It is necessary to think these objects as objects caught in the circulation of a *symbolic exchange*, as Mauss understands this term, which is to say that what matters is the *mark of jouissance* – death and ambivalence are not on the pictorial object itself but in the relation, let us say, of *sacrifice*, in the relation of the potlatch: the symbolic object is given and destroyed in a rite, which is both a *rite of binding* (I tie you to me by giving you this) and a *rite of unbinding* (You will not be able to give it back to me). There is a kind of potlatch here, a kind of mime of irreversibility, meaning the mime of the death relation; one starts to follow along the border of the beyond, from which one does not return. There is in this potlatch this terrible game: I give you as much as possible and we will see if we return to it, you and I. In such

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

ne pourras pas me le rendre). Il y a ici une espèce de potlatch, une espèce de mime de l'irréversibilité, c'est-à-dire le mime de la relation de mort, on se met à longer le bord de l'au-delà duquel on ne revient pas. Dans ce potlatch, il y a ce jeu terrible : je te donne le plus possible et on va voir si on en revient, toi et moi. Dans un système de ce genre, les objets qui sont en jeu dans ce jeu-là ne portent pas la marque sur eux-mêmes. La marque est dans la relation. Au fond, l'objet sera n'importe quoi du moment qu'il est codé, du moment qu'il est convenu par un code quelconque qu'il peut faire l'objet de ce potlatch, de ce sacrifice.

Il y a quelque chose à élaborer entre l'abstraction et la bestialité, entre l'abstraction de l'objet et la bestialité – au sens de Bataille – de la relation symbolique, du potlatch, c'est-à-dire quelque chose où l'ambivalence est ouvertement en jeu. On ne peut pas dire que cette marque libidinale soit simplement placée dans la relation de type potlatch, parce qu'il y a une relation de dépense, de consommation prestigieuse, par exemple entre les jouissances religieuses au XIe et XIIe siècles. Mais plus on pourra dépenser et moins l'autre pourra rendre… La différence, c'est que cette relation-là est médiatisée par une croissance divine. En fait, quand l'église se ruine en produisant un livre illustré ou une fresque, il est vrai que ce n'est pas pour détruire, là la destruction n'aura pas lieu justement parce que dans une société où il y a donation, dans cette société où le donateur n'est plus là, c'est-à-dire que la destruction de l'objet n'a plus lieu, l'objet est détruit au sens où il est mis hors circuit économique et où il va être au contraire conservé : donc l'objet est détruit pour le circuit économique.

Dans une société comme celle-là, la figure profonde de la jouissance-mort, elle est donnée dans le récit chrétien lui-même : c'est dans l'énigme du péché et du salut, c'est dans une figure de récit, mais d'un récit que quelqu'un me parle, l'histoire sainte, figure de discours. L'objet pictural à partir du *Quattrocento* est un objet qui va continuer à être marqué selon le code d'une certaine esthétique : ce qui est important c'est l'apparition d'une autre machine, celle qui va inscrire tout autrement l'espace, et les modalités d'inscription vont changer aussi : on voit apparaître *les techniques perspectivistes*. Ces techniques sont encore une façon de canaliser de l'énergie plastique, canaliser de la ligne, canaliser de la couleur, de la valeur. Mais ce n'est pas une écriture comme l'objet médiéval : la construction, le procédé de construction ne doit pas apparaître. Il faudrait fouiller cette

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

a system, the objects in play in this game do not carry the mark on themselves. The mark is in the relation. At base, the object will be anything at all from the moment it is coded, from the moment it is admitted by an ordinary code that it can make the object of this potlatch, of this sacrifice.

Something is to be elaborated between abstraction and bestiality, between the abstraction of the object and the bestiality – in Bataille's sense – of the symbolic relation, of the potlatch – something in which ambivalence is openly in play. One cannot say that this libidinal mark is simply placed in the potlatch type of relation because there is a relation of expenditure, of prestigious consummation – for instance between the religious *jouissances* of the 11th and 12th centuries. But the more one will able to spend and the less the other will be able to give back... The difference is that this relation is mediated by a divine expansion. In fact, when the church ruins itself in producing an illustrated book or a fresco, it is true that this is not in order to destroy. There the destruction will not take place precisely because, in a society in which there is donation, in this society in which the donor is no longer there (that is, the destruction of the object no longer takes place), the object is destroyed in the sense that it is placed outside the economic circuit and will be, on the contrary, preserved: the object is thus destroyed for the economic circuit.

In a society such as this, the profound figure of *jouissance*-death is given in the Christian narrative itself: it is in the enigma of sin and salvation, in a figure of narrative, but of a narrative that someone tells me, Holy Scripture, a figure of discourse. From the *Quattrocento* on the pictorial object is an object that will continue to be marked according to the code of a certain aesthetic. What is important is the appearance of another machine, one that will inscribe space in a completely different way. And the modalities of inscription will also change: *perspectivist techniques* will appear. These techniques are still a way of channelling plastic energy, of channelling line, colour, value. But it is not a writing like the medieval object: the construction, the process of construction must not appear. It would be necessary to delve into this procedure of *effacement* because it is what defines a scene, a scene in its relation to the audience. A scene in its relation to the audience

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

procédure de l'*effacement* parce que c'est ce qui définit une scène, une scène dans son rapport à la salle. Une scène dans son rapport à la salle, c'est une scène avec des coulisses, avec des rideaux, avec une machinerie cachée sous la scène. Cela définit la scène par rapport à la salle dans un rapport où il y a un bord, le bord de la scène, et ce bord, on ne peut pas le passer, dans les deux sens : il est tout à fait exclu que celui qui regarde le tableau passe à travers. Cette relation elle-même, dans son irréversibilité, ce bord est une indication qui agit donc comme mime de la jouissance et de la mort. On peut penser le metteur en scène ou le peintre comme actif et mort à la fois, mort parce qu'il est par définition absent, caché, il a effacé toutes les traces. Et on peut penser le spectateur ou l'amateur de tableau, comme mort aussi, passif, passif-jouissant-mort. Mort parce qu'immobilisé.

J'ai le sentiment que c'est dans cet axe-là que subitement doit se faire à la fois la localisation et la nouvelle modalité d'inscription, et par conséquent que va se constituer le nouvel objet pictural, c'est-à-dire que, là, il va y avoir quelque chose qui n'existait pas dans la miniature romane, il va y avoir la condensation, l'identification de l'objet pictural, en tant qu'il leurre, en tant qu'il illusionne : c'est sur l'objet même que la marque de la *jouissance-Mort* s'inscrit. Il va y avoir *érotisation* de la relation à l'objet de perception, une érotisation de la dimension de la vue, de la dimension de la désignation, de la dimension de la dénotation, qui dans ces conditions-là s'appellera *représentation*. La représentation est cette dimension-là plus l'irréversibilité, l'impossibilité d'y aller.

Si vous descendez dans cet agencement, il faudrait chercher de quelle façon cette figure-là est aussi ce qui sous-tend la *figure du politique*. Non pas une explication, une analyse de surface, mais une mise en correspondance.

Conférence non publiée, Sorbonne, Paris, le 9 décembre 1972.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

is a scene with a backstage, with curtains, with machinery hidden beneath the stage. This defines the scene in relation to the audience, a relation in which there is a border, the border of the scene, and this border, which cannot be crossed, is one in two senses. It is out of the question that the one looking at the painting cross over it. This relation itself, in its irreversibility, this border is an instruction that thus acts as mime of *jouissance* and death. The director or the painter can be thought of as active and dead at the same time, dead because he is by definition absent, hidden, he has removed all traces. And the spectator or the lover of painting can also be thought of as dead, passive, passive-enjoying-dead. Dead because immobilised.

I have the feeling that it is in this axis that both the localisation and the new modality of inscription must suddenly happen, and consequently that the new pictorial object will be constituted. This is to say that there will be something there that did not exist in the Romanesque miniature: the condensation, the identification of the pictorial object as it deceives, as it deludes. It is on the object itself that the mark of *jouissance-Death* inscribes itself. There will be an *eroticisation* of the relation to the object of perception, an eroticisation of the dimension of sight, of the dimension of designation, of the dimension of denotation, which in these conditions will be called *representation*. Representation is this dimension plus the irreversibility, the impossibility of going there.

If you descend into this arrangement, it would be necessary to seek out in what way this figure is also that which underlies the *figure of the political*. Not an explanation, a surface analysis, but a correlation.

Lecture given at the Sorbonne, Paris, December 9, 1972 (unpublished).
Translated by Vlad Ionescu and Peter W. Milne

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

2 La peinture comme dispositif libidinal

1973

1

S'il y a lieu d'introduire le désir dans la considération de la peinture, ce n'est certainement pas pour en faire le contenu véritable de la peinture, « ce qui » réellement peindrait. Ce n'est pas pour en faire le secret de son concept (le secret du concept de peindre, ce serait le désir !), pas pour en faire la référence ultime de toute peinture, toute peinture renvoyant au désir. Ce n'est pas pour en faire le contenu véritable de la peinture, toute peinture ayant pour véritable contenu… je ne sais pas quoi, de la signification libidinale… Il faut tout de suite voir qu'il ne s'agit pas de mettre le désir à la place de ce que le XVIIIe siècle appelait la *nature* ou bien de ce que Delacroix appelait le *sentiment*. Ce n'est pas un autre terme placé au même endroit. Si on fait cet usage-là, qui est à peu près l'usage que font beaucoup de psychanalystes lorsqu'ils parlent de peinture, mettre l'*inconscient* à l'endroit où, au XVIIIe siècle, on mettait la nature, si on fait cette simple substitution sans modifier du tout le champ sur lequel on travaille, cette substitution est inutile.

Le *désir*, c'est un terme emprunté à Freud. Or, dans Freud lui-même, il y a une hésitation profonde et pas seulement circonstantielle, probablement même décisive, une hésitation sur la position et la fonction du terme *désir*. Il y a deux pôles : un pôle *désir-Wunsch*, *désir-vœu*, qui implique une négativité, qui implique dynamique, qui implique téléologie, dynamique avec une fin, qui implique objet, absence, objet perdu, et qui implique aussi accomplissement, quelque chose comme un remplissement du vœu. Tout cela fait un dispositif qui implique la considération du sens dans le désir. L'autre pôle de la catégorie du désir chez Freud, c'est le *désir-libido*, le désir-processus, *processus primaire*. C'est de cela que le grand texte de 1920 *Par-delà le principe de plaisir* va faire l'élaboration ; il fera la théorie du double régime du processus, le régime *Éros* et le régime *pulsion de mort*. Mais, sans m'attarder sur ces deux régimes pour l'instant, ce qui me frappe, c'est que pour l'un comme pour l'autre, pour Éros aussi bien que pour la pulsion de mort (mais je répète qu'il ne s'agit pas

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

2 Painting as a Libidinal Set-up

1973

1

If it is possible to introduce desire into the consideration of painting, it is certainly not to make it the true content of painting, "what" really would paint. It is not to make it the secret of its concept (the secret of the concept of painting – that would be desire!), nor the ultimate reference of all painting, all painting referring back to desire. It is not to make it the true content of painting, all painting having for its true content... libidinal signification, or whatever it may be. It is necessary to see immediately that it is not a matter of putting desire in the place of what the eighteenth century called *nature* or even what Delacroix called *sentiment*. It is not another term put in the same place. If we use it in this way – in the way many psychoanalysts do when they speak about painting, putting the *unconscious* in the place where, in the eighteenth century, one put nature – if we make this simple substitution without modifying the entire field upon which we work, then this substitution is useless.

Desire is a term borrowed from Freud. Yet in Freud's work itself there is a profound hesitation over the position and function of the term; a hesitation which is not merely circumstantial but probably decisive. There are two poles. One pole is that of *Wunsch-desire*, *wish-desire*. It entails negativity; it entails a dynamic; it entails teleology, a dynamic with an end; it entails an object, absence, a lost-object, and it also entails accomplishment, something like wish-fulfillment. All of this produces a set-up which requires us to consider meaning in desire. The other pole of the category of desire in Freud is *libido-desire*, process-desire, *primary process*. The great text of 1920, *Beyond the Pleasure Principle*, elaborates this; it will proffer the theory of the twofold regime of the processes, of *Eros* and the *death drive*. Without dwelling on these two regimes at the moment, what strikes me is that for both Eros and the death drive (but I repeat: it is not a matter of two drives, but of two regimes of the drive, two systems of energy),

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

de deux pulsions, mais de deux régimes de la pulsion, deux régimes de l'énergie), dans ces deux cas, il s'agit d'un processus d'afflux énergétiques et de liquidation de ces afflux dans ce que Freud appelle un appareil psychique, qui est aussi bien, du reste, le corps ou même des points du corps, des éléments, des organes du corps, des organes partiels. Et, dans les deux cas, Éros comme pulsion de mort, donc toujours du côté désir-libido, on a affaire à un caractère non finaliste de ce processus, mais répétitif. Quand Freud parle de la *répétition*, qui est aussi bien la répétition dans le cas d'Éros que dans le cas du *Todestrieb*, dans les deux cas on a répétition, mais ce n'est pas répété selon le même régime, et cette catégorie de la répétition qui est introduite à ce moment-là est en « contradiction », si le mot a un sens, avec la catégorie de la finalité qui est impliquée dans le *Wunsch*. Répétition au niveau du principe de constance, au niveau du réglage de l'appareil considéré, en ce qui concerne Éros, i.e. répétition sous l'unité de référence (comme disent les cybernéticiens) du système considéré, c'est Éros. Répétition sous le zéro, sous la référence du zéro ou sous la référence de l'infini, comme on voudra, sous la référence de l'absence d'unité (vous allez me dire que je réintroduis l'absence, mais on pourra s'en expliquer), mais répétition sous la référence d'autre chose que de l'appareil dont on parle, c'est cela qui est appelé pulsion de mort. Les afflux d'énergie qui entrent dans l'appareil sont écoulés sans considération du principe de constance qui règle l'appareil. Dans les deux cas, on a affaire à de la positivité : aussi bien en tant que réglé dans l'appareil que comme déréglant l'appareil, le désir est posé comme de l'énergie transformable.

Ici je prendrai le désir dans le deuxième sens, le désir dans le sens de la *libido*, dans le sens d'un processus, le désir comme force productive, comme énergie susceptible de transformations et de métamorphoses, et comme une énergie soumise à un double régime : d'abord le régime du dispositif ou du système dans lequel elle est canalisée, dans lequel elle est mise au travail, dans lequel elle est productrice de certains effets, i.e. en fait métamorphosée en autre chose. C'est le principe de constance, pour parler comme Freud, la combinaison de ce qu'il appelle Éros et principe de réalité. Et au passage, vous voyez bien la congruence profonde qu'il y a entre une telle considération de la libido comme processus et ce que Marx appelle *force*, force de travail, comme ce qui sous-tend tout le système. Chez Marx, c'est cette même énergie qui opère mais selon Éros, en tant qu'elle est subordonnée,

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

in both cases, it is a matter of a process of energetic fluxes and of the liquidation of these fluxes in what Freud calls a psychic apparatus, which is also the body, or even zones of the body, elements, organs, or partial organs, of the body. With both Eros and the death drive (and thus always from the perspective of libido-desire), we are dealing with the repetitive rather than finalistic character of this process. When Freud speaks of *repetition* with regard to *Eros* and the *Todestrieb*, in both cases one finds repetition, but it is not repeated according to the same regime, and the category of repetition introduced at this moment is in "contradiction", if this word makes any sense, with the category of finality implied in the Wunsch. Repetition at the level of the principle of constancy, at the level of the regulation of a particular apparatus, that is, repetition in terms of the referential unity (as the Cyberneticists say) of a particular system: this is Eros. Repetition according to the zero, according to the reference of the zero *or* the reference of the infinite (as we will put it), according to the reference of the absence of unity (you will say that here I reintroduce absence, but I will go on to explain this), but in any case repetition according to a reference to another thing than the apparatus of which we are speaking: this is what is called the death drive. The flows of energy entering into the apparatus are discharged without regard for the principle of constancy that rules the apparatus. In both cases, it is a matter of a positivity: just as much as when regulated in the apparatus as when deregulating the apparatus, desire is posed as transformable energy.

Here I will take desire in the second sense, desire in the sense of *libido*, in the sense of a process, desire as productive force, as energy open to transformations and metamorphoses, and as energy submitted to a double regime: first, the regime of the set-up or the system in which it is channeled, in which it is put to work, in which it produces certain effects, that is, in which it is transformed into something else. This is – to speak like Freud – the principle of constancy; the combination of what he calls Eros and the reality principle. As an aside, you will note the profound congruence between such a consideration of the libido as process and what Marx calls *power*, labour power, as that which underlies the entire system. In Marx it is this same energy that operates, but according to Eros, inasmuch as it also is subordinated to

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

elle aussi, à un principe de constance qui dans le cadre du capitalisme est la loi de la valeur, c'est-à-dire la segmentation en unités et la commutativité de ces unités sous une catégorie extrêmement simple qui est l'égalité des valeurs (ou quantités d'énergie, ou quantités de travail).

Et ensuite, la libido selon l'autre régime ; nous l'appelons le « non-régime » parce que nous parlons, parce que nous sommes en parlant dans le système du discours qui est aussi un système réglé, et que par conséquent nous ne pouvons parler de l'autre régime (qui n'est pas réglé) que négativement. De l'énergie qui circule selon cet autre régime, nous ne pouvons en dire que cela : elle est détraquante, elle est désordonnée, déconstruisante, elle est mort (ce que dit Freud). Nous ne pouvons dire que des choses négatives sur elle, mais c'est parce que nous sommes à un endroit par rapport auquel effectivement cette régulation au zéro ou à l'infini de la pulsion ne peut apparaître que comme dérégulation.

En fait, cette énergie c'est la même, et elle n'est pas moins positive, que celle qui est canalisée dans les réseaux du système. On pourrait penser qu'il y a de l'excès de positivité dans ce « régime »-là, comme il arrive à Nietzsche de parler d' « excès de jouissance ». On pourrait la thématiser sous le nom de *chimisme* par opposition au *biologisme*, on pourrait la thématiser sous le nom de *matérialité* ou de bestialité comme chez Bataille, il reste évident que c'est à elle qu'il faut imputer – et c'est pour cela qu'on est bien obligé d'en faire l'hypothèse – le retour, la répétition, de désordres dans le régime de constance, de blocages, de stases (dit Freud), de crises (dit Marx), où certaines régions du système apparaissent comme des zones de souffrance, de désordre, etc.

En introduisant le désir dans la question de la peinture, c'est en fait à une *économie libidinale* que l'on recourt et, de ce fait, à une *économie politique*, immédiatement, parce qu'il est tout à fait impossible de prendre l'une sans prendre l'autre, de tenter d'articuler l'une sans articuler son branchement sur l'autre. Il faut penser désir comme une énergie qui travaille (Freud est explicite dans ce sens : je pense à une petite note de la fin du chapitre sur le travail du rêve, où il reproche aux analystes de ne faire attention qu'au contenu manifeste et aux pensées latentes, alors que la seule chose importante, c'est le travail, c'est comment on passe de celles-ci à celui-là, comment le désir travaille). L'important est l'énergie en tant qu'elle est métamorphose, métamorphosante et métamorphosée,

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

a principle of constancy which, in the framework of capitalism, is the law of value, that is, the division into units and the commutability of these units according to an extremely simple category, which is the equality of values (or quantities of energy or work).

And next, the libido according to the other regime; here we will call it a "non-regime" because in this discussion we are speaking in a system of discourse which is also a regulated system, and we are consequently only able to speak negatively of this other regime (which is not regulated). We can only say that the energy which circulates according to this other regime is disordering, disorganised, deconstructing; we can only say it is dead (which is what Freud says). We can only say negative things about it, but this is because we are in a place from which this regulation by the zero or by the infinite of the drive can only appear as deregulation.

In fact, this energy is the same, and it is no less positive than that which is channelled in the networks of the system. We could think the excess of positivity in this "regime" in the way that Nietzsche comes to speak of an "excess of *jouissance*". We could thematise it in terms of *chemism* in opposition to *biologism;* we could thematise it under the name of *materialism* or bestiality as in Bataille. The fact remains that it is necessary to impute to it – and for this reason we are obliged to make a hypothesis of it – return, repetition, dysfunctions, blockages, stases (according to Freud), crises (according to Marx), in the regime of constancy, where certain regions of the system appear as zones of suffering, of disorder, etc.

By introducing desire into the question of painting we in fact have recourse to a *libidinal economy.* And, by virtue of this fact, we also immediately have recourse to a *political economy*, because it is wholly impossible to take up one without taking up the other, wholly impossible to attempt to articulate one without articulating its connection with the other. It is necessary to think of desire as an energy that works (Freud is explicit about this: I have in mind the brief note at the end of the chapter on the dream work, where Freud reproaches other analysts with only paying attention to the manifest content and the latent thoughts, whereas the only important thing is the work, how one passes from the one to the other, how desire works). The important thing is energy insofar as it is metamorphic, metamorphosing and metamorphosed; for example, take the way in which the dream thoughts come to be transformed, manipulated,

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

par exemple la manière dont des pensées du rêve vont être transformées, manipulées, agencées, défaites, cassées, recollées, triturées, écrasées en contenu manifeste, ou encore la manière dont l'énergie va passer d'un état cinétique d'activité à un état quiescent. Et là vous voyez que l'on se trouve tout près de la peinture : comment tout d'un coup un geste va se déposer en couleur, étendue d'une certaine manière, sur un certain support, ou l'inverse, comment une couleur qui est là, qu'on a regardée, va de nouveau relancer l'énergie chez celui qui la regarde, sous forme d'affect ou de danse ou autrement, si c'est un honnête homme il se mettra à danser, si c'est un mauvais homme (occidental), il se mettra à parler…

Donc, d'une part se répétant, cette énergie répétant indéfiniment des positions, des investissements, en tant qu'ils sont captés dans des dispositifs ; mais aussi, diluant ces dispositifs, diluant les dispositions, les placements d'énergie, les remettant en route par excès, liquidant tout cela, le confondant ; à la fois énergie en tant qu'ordre et que désordre, en tant qu'Éros et que mort, et cela, toujours ensemble.

2

La peinture, si on la prend en considération de ce point de vue là, qui est celui de l'*économie*, la première chose qu'il faut en dire, c'est que, pour en saisir la portée, il faut détruire la région picturale en tant que l'un des Beaux-Arts, en tant qu'institution, qu'il faut détruire sa pseudo-autonomie, qui est une autonomie idéologique, et donc qu'il faut abandonner méthodologiquement pour commencer les habitudes que nous avons de nous reporter par exemple à l'« acte » de peindre (avec la théologie impliquée dans l'« acte »), aux « intentions » expressives ou pas expressives du peintre, à l'« inconscient » même du peintre. Je pense au travail que P. Kaufmann a fait sur l'« espace émotionnel » où il est dit notamment à propos de Van Gogh que la peinture est un langage chromatique, un langage par couleurs, qui vient occuper rétroactivement la place laissée vide par le retrait du discours du père (excellente petite machinerie métaphysique ; le père ne parle pas, cela fait du vide, et moi dans ce vide, je vais faire parler de la couleur). Il faut aussi renoncer gaiement à l'habitude de penser la peinture comme superstructure, et à la fonction dite « de classe » de l'institution picturale, sur laquelle du reste on n'a pas beaucoup de lumières.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

arranged, undone, broken, put back together, fiddled about with, squashed into manifest content; or again take the way in which energy comes to pass from a kinetic state of activity to a quiescent state. And here you see that we find ourselves in close proximity to painting: how all of a sudden a gesture sets itself down in colour, spreads out in a particular way, on a particular support, or conversely, how a colour which is there, and that one has seen, comes anew to revive the energy of the one who looks at it, in the form of an affect or a dance or some such thing – if he is an honest man he will stand and dance, if he is a spiteful (occidental) man, he will stand and talk...

Thus, on the one hand, repeating itself, this energy infinitely repeating positions, investments, insofar as they are captured in its set-ups; but also, diluting the set-ups, diluting the arrangements, the investments of energy, putting everything back into play by way of excess, liquidating all this, confounding it: energy both as order and disorder, as Eros and death drive, and both always together.

2

If we take painting into consideration from the point of view of this *economy*, the first thing that we have to say is that in order to grasp its import, we must destroy the pictorial region as one of the fine arts, as an institution; that it is necessary to destroy its pseudo-autonomy, which is an ideological autonomy; and abandon methodically, from the outset, our ingrained habit of referring back to the "act" of painting (with all the theology implicated in this "act"), to the expressive or inexpressive "intentions" of the painter, even to the "unconscious" of the painter I have in mind the work of Pierre Kaufman on "emotional space", in which he notably says concerning Van Gogh that painting is a chromatic language, a language of colours, which retroactively comes to occupy the place left empty by the withdrawal of the discourse of the father (an excellent little metaphysical machinery: the father does not speak, this creates a vacuum, and in this vacuum I come to make colour speak). It is also necessary to renounce cheerfully the habit of thinking painting as a superstructure, and the so-called "class" function of the pictorial institution; a function on which not much light has been shed.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Il faut plutôt commencer par *diluer* la région picturale pour procéder par une espèce de *lyse,* qui n'est même pas une analyse parce qu'il n'est pas du tout assuré, ni même impliqué qu'on finisse en remontant par produire les éléments constitutifs élémentaires. (On trouvera simplement de l'énergétique et toujours de l'énergétique.) Et cette *dilution*, c'est la peinture moderne elle-même qui l'effectue : il suffit d'ouvrir les yeux, de laisser passer le flux énergétique que cette peinture lance de toutes parts pour s'apercevoir que précisément c'est cette dilution qui, déjà, est en cours, que cette peinture procède dans l'ordre de l'inscription picturale à une dilution qui est analogue à celle que décrit Marx pour ce qu'on appelle l'inscription économique, l'économie politique, même dilution, i. e. une espèce de destruction des codes qui circonscrivent des régions, même passage d'afflux énergétique sous toutes les formes. Tout cela est plongé dans des eaux, Marx disait « dans les eaux froides du calcul égoïste » ; d'abord elles ne sont pas si froides, et puis quel est cet ego ? En revanche, il y a sûrement calcul en ce qui concerne le capitalisme puisqu'il y a une *loi d'échange*, qui est celle de la segmentation et de la commutativité des unités d'énergie (celle-ci segmentée sous forme de marchandises).

La question de la peinture procède du dispositif même, avec ses particularités très étranges, de la modernité, du capital. Le capital ne pose pas ses problèmes en termes de sens (Marx ne décrit pas le capitalisme comme un système de sens). Le capitalisme pose ses problèmes en termes d'énergie et de transformation d'énergie ; transformation de matières, transformation d'appareils, production d'appareils, force de travail, manuelle, intellectuelle, production, transformation de cette force de travail, monnaie…, simplement de l'énergie qui circule et qui s'échange, i. e. qui se métamorphose. Il y a donc une espèce de *polymorphie* de cette énergie ; du moment que c'est échangeable, métamorphosable selon la loi de la valeur, tout est bon et tout entre, c'est la seule condition. Or, il y a une polymorphie de la peinture moderne qui atteste d'une dissolution analogue des objets, des états, des configurations, des lieux, des modalités, qui jusqu'à présent circonscrivaient l'institution que l'on appelle la peinture. Il faut partir de ce fait, et y rester, ne surtout pas le quitter, il faut se plonger dans ces eaux-là d'une espèce de dissolution des institutions picturales, de dilution, de multiplication des lieux et des modalités de cette inscription.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Instead, it is necessary to begin by *diluting* the pictorial region, so as to proceed by a type of *lysis*, which is not an analysis because it is not at all certain, and because it does not even imply that we end up breaking something down to its basic constitutive elements. (We will only and always find energy.) And it is modern painting itself that effects this *dilution*. It is enough to open one's eyes, in order to receive the flow of energy that this painting emits from its entire surface, to perceive that it is precisely this dilution which is already underway, and that such painting carries out a dilution in the order of pictorial inscription which is analogous to the one which Marx discerns in what we call economic inscription, political economy; it is the same dilution, that is, a type of destruction of the codes that circumscribe regions, and the same passage of energetic flux across all forms. Marx said: everything is plunged in water, "in the cold-waters of the egoistic calculus"; but first they are not so cold, and second: what is this ego? On the other hand, there is certainly calculation in capitalism since there is a *law of exchange*, which is that of the separation and substitution of units of energy (these being separated under the form of commodities).

The question of painting proceeds from the quite particular and peculiar set-up of modernity, of capitalism. Capitalism does not pose its problems in terms of meaning (Marx does not describe capitalism as a system of meaning). Capitalism poses its problems in terms of energy and the transformation of energy: transformation of matter, transformation of apparatus, production of apparatus, labour power, manual power, intellectual power, production, transformation of labour power, money... in terms of energy which circulates and which is exchanged, that is, which is metamorphosed. There is, then, a sort of *polymorphism* of this energy: from the moment that it is exchangeable, metamorphisable according to the law of value, the only requirement is that everything is fair game. Now, there is a polymorphism of modern painting which attests to an analogous dissolution of the objects, states, configurations, places, and modalities, which previously have circumscribed the institution that we call painting. It is necessary to begin from this fact, and to remain with it, to refrain from leaving it; it is necessary to dive into the waters in a kind of dissolution of the pictorial institution, a kind of dilution, a multiplication of the places and modalities of this inscription.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Vous trouverez dans un texte de Kirili, fait en alternance avec Sollers, qui s'appelle *Traces, Inscriptions, Marquages*, la notation suivante : « La division de la production intellectuelle peinture/littérature est le signe même de l'arbitraire de la culture dominante occidentale, car peindre et écrire relèvent d'un même travail d'inscription. » Pleinement d'accord avec cela, mais il faut aller plus loin, ce n'est pas simplement le découpage peinture/littérature qui est arbitraire, ce n'est pas simplement le découpage lettre/ligne (Kirili va dire plus loin : l'important, c'est l'inscription, et donc la pictographie, parce que dans la pictographie on a à la fois littérature et peinture bloquées avant même qu'elles se divisent), mais il faut dire littérature, peinture *et économique* aussi, exactement pareil ; pourquoi réserver l'inscription économique ? L'économique est un marquage ; une production, c'est une inscription, d'une certaine manière.

Qu'est-ce donc que cette *dissolution* de la peinture ? On n'en finirait pas d'en dénombrer les traits : il y a les collages, il y a l'utilisation de matériaux quelquefois collés sur la toile, de ferrailles, de photographies, vous avez l'utilisation de peintures industrielles, vous avez un instrument inédit d'inscription comme le pistolet à peinture, il y a des procédés nouveaux pour tendre la toile, vous avez la sérigraphie, et vous avez une multiplication incroyable de « scénographies », le cubisme, le surréalisme, le néo-réalisme, le réalisme, l'expressionnisme abstrait…, une espèce d'explosion qui part dans tous les sens et qui est évidemment un défi majeur à une nomenclature selon les catégories de l'histoire de l'art. Une telle dissolution, le fait que deviennent perméables les cloisonnements et puis les dispositifs qui réglaient les lieux et les modalités de l'inscription chromatique, une telle explosion devrait entraîner des effets, toujours au sens énergétique, au niveau de notre langage à nous aussi quand nous parlons de la peinture : au moins devrait se trouver induite, par cette dissolution de l'inscription chromatique, une dissolution aussi de l'inscription théorique sur la peinture. On pourrait s'attendre à ce que le dispositif théorique lui aussi claque comme le dispositif pictural ou comme le dispositif économique. Si vous prenez les *Salons* ou l'*Essai sur la Peinture* de Diderot, vous avez un discours sur la peinture qui glose la peinture, i. e. qui essaie de produire dans un ordre langagier des dispositifs « analogues » à ceux que Diderot décrit comme dispositifs picturaux, i. e. essentiellement représentatifs. Si vous prenez les textes de Dezeuze et de Cane,

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

In a text by Alain Kirili, written alternately by him and by Philippe Sollers, called *Traces, Inscriptions, Marquages*, you will find the following note: "the division of intellectual production: painting/literature is the very sign of the arbitrariness of the dominant occidental culture, because painting and writing belong to the same work of inscription". We are fully in agreement with this, but it is necessary to go much further: it is not simply the splitting-up of painting/literature which is arbitrary, it is not simply the division of letter/line (Kirili later says: it is inscription which is the important thing, and thus pictography, because in pictography we find both literature and painting bound together before they are divided); it is necessary to say exactly the same for literature, painting *and economics* as well. Why hold in reserve economic inscription? Economy is a marking; production is an inscription, in a certain manner.

What is this *dissolution* of painting, then? We will never finish enumerating its traits: there are collages, there is the use of materials stuck on a canvas, scrap metal, photographs; you have the use of industrial paints; you have the use of new instruments of inscription like the spray gun; there are the new procedures in order to stretch the canvas; you have the silk-screen; and you have an unbelievable multiplication of "scenographies": cubism, surrealism, neo-realism, realism, abstract expressionism... a type of explosion which goes in all directions and which is evidently a major challenge to the nomenclature fashioned according to the categories of art history. Such a dissolution, that is, the event of the divisions and the set-ups that regulate the places and the modalities of chromatic inscription becoming permeable, such an explosion should bring about effects – always in an energetic sense – at the level of our own language when we speak about painting. At the very least, this dissolution of chromatic inscription ought to lead to a dissolution of the theoretical inscription upon painting. One might expect that the theoretical set-up itself be shattered like the pictorial or economic set-up. If you pick up Diderot's *Salons* or his *Essai sur la Peinture*, you find a discourse on painting that glosses painting, that is, one that attempts to produce in a linguistic order set-ups that are "analogous" to the pictorial set-ups that Diderot describes as essentially representative. If you pick up the texts of Dezeuze and Cane, who are members of the "Surface-support" group, here also you find a theoretical discourse, which is not a gloss but a sort

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

membres du groupe « Support-Surface », là aussi vous avez un discours théorique, qui n'est pas une glose, mais qui est une sorte de métalangage, qui vise à être la métalangue de la peinture. On peut se demander si vouloir continuer à produire un discours théorique sur la peinture, à élaborer une métalangue avec son lexique et sa syntaxe dont la peinture serait le domaine d'interprétation correspondant, si un projet de ce genre n'est pas anachronique, ne relève pas d'un modèle discursif qui, justement, dans la pratique picturale, n'a plus de répondant, du fait que les dispositifs qui règlent l'inscription picturale aujourd'hui forment par leur multiplicité une sorte de non-dispositif. Quand la peinture est en train de se dissoudre dans les métamorphoses énergétiques, dans les mêmes métamorphoses énergétiques que le capitalisme fait passer à travers toutes les institutions, est-ce que produire un discours théorique dont le modèle est essentiellement linguistique (comme chez Dezeuze et Cane) n'est pas aussi anachronique que si Marx, devant le capitalisme, avait voulu produire un métalangage du capitalisme dont le modèle aurait été sémantique, comme l'ont fait ses devanciers, alors qu'au fond ce qu'il produit c'est une espèce d'équivalent en mots des procédés énergétiques « insensés » qui forment le capitalisme ? Il me semble que produire un discours théorique sur la peinture, théorique dans le sens que le mot a aujourd'hui, i. e. une métalangue dont le modèle est linguistique forcément, ou langagier strict, je crois que ce serait reconstituer dans la région discursive un dispositif que la pratique picturale, i. e. le domaine d'interprétation qu'il s'agit de comprendre, est justement en train de liquider ou liquéfier.

Ce que nous avons à faire plutôt que d'essayer de comprendre, ce serait de transformer l'énergétique qui est mise en jeu dans ce qu'on appelle la peinture, non pas en un dispositif théorique, mais plutôt en une espèce de *liquéfaction*, en une espèce de production aléatoire, au sens où J. Cage l'entend ; non pas essayer de résoudre la question de la peinture au sens d'en arrêter le sens, mais plutôt de dissoudre la question, au sens d'en dénouer les stases, y compris la théorie comme « stase ». Ici je me sens bien plus près des analyses que fait Daniel Charles sur la musique, ou des articles de Daniel Buren, encore que chez Buren la dimension critique reste encore marquante. Dezeuze et Cane ont saisi qu'il fallait faire la critique de Freud par Cézanne, mais ils n'ont pas vu qu'il faut encore faire la critique d'un théorisme marxiste, disons par Pollock…

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

of meta-language aiming to be the meta-language of painting. One could ask if wanting to continue producing a theoretical discourse on painting, wanting to elaborate a meta-language with its lexicon and syntax whose corresponding domain of interpretation would be painting, is not an anachronistic project; one could ask if it does not belong to a discursive model which no longer corresponds to anything in pictorial practice, since the set-ups which nowadays regulate pictorial inscription form, in their multiplicity, a sort of non-set-up. When painting is in the process of dissolving itself in energetic metamorphoses, in the same energetic metamorphoses that capitalism causes to pass through all institutions, is it not the case that producing a theoretical discourse based on an essentially linguistic model (as do Dezeuze and Cane) is as anachronistic as it would have been if in the face of capitalism Marx had wanted to produce – as his predecessors had – a meta-language of capitalism whose model would have been semantic? At bottom, what Marx in fact produced is a kind of verbal equivalent of the "frenzied" energetic procedures which constitute capitalism. It appears to me that producing a theoretical discourse on painting – theoretical in the sense that this word has today, that is, a meta-language whose model is inevitably linguistic (or more strictly language-like) – would be to reconstitute in the region of discourse a set-up that pictorial practice (here the interpretative domain that it is a question of understanding) is precisely in the process of liquidating or liquefying.

Rather than attempting to understand, what we have to do would be to transform the energy at stake in what we call painting, not in a theoretical set-up, but in a type of *liquefaction*, in a kind of aleatory production, in the sense intended by John Cage; rather than attempting to resolve the question of painting in the sense of arresting its meaning, we would have to dissolve the question, in the sense of undoing the stases, including theory as a "stasis". Here I feel much closer to Daniel Charles' analyses of music, or Daniel Buren's articles – although in Buren the critical dimension again remains marked. Dezeuze and Cane have grasped that it is necessary to criticise Freud by way of Cézanne, but they have not seen that it is also necessary to criticise Marxist theory by way of Pollock...

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Peindre serait donc inscrire de la couleur, inscrire des pigments, produire des inscriptions chromatiques. Kirili dit : « Peindre et écrire relèvent d'un même travail, celui de l'inscription. » C'est vrai, mais c'est trop et trop peu dire. Nager aussi est un travail d'inscription. Il faut, peut-être, quand même dire que l'inscription picturale a spécifiquememt à faire avec la couleur, que c'est cela qui la spécifie. *Peindre serait faire des branchements de libido sur de la couleur,* et brancher tout cela, la libido chromatisée, sur un support ; travail d'inscription en ce sens.

3

Ces branchements-là obéissent à des dispositifs. Il y a des investissements, des blocages énergétiques qui conduisent l'énergie et qui assurent sa transformation selon certains canaux. La main prend le crayon de couleur et elle étend la couleur sur les lèvres, C'est de l'inscription picturale, de la peinture. Il est évident que vous avez affaire à un dispositif énergétique : la canalisation de l'énergie sur la main, le bras, la façon dont la couleur est posée sur la lèvre, tout cela est réglé.

Une main prend un pochoir, dans la paume de l'autre main se trouve déposée de la poudre d'oxyde de fer, la bouche souffle, voilà un dispositif. C'est comme ça que nos ancêtres peignaient leurs cavernes. C'est de la peinture selon un certain dispositif.

L'appareil photo capte de l'énergie lumineuse et l'inscrit sur la pellicule : c'est de la peinture ? pourquoi pas ? L'œil capte la photo développée et projetée, la main répète la photo sur un support à une échelle 100 : c'est de la peinture ? quantité de toiles pop et hyperréalistes sont faites comme ça. C'est un dispositif, ça marche.

Une main trempe un petit pinceau dans un liquide et l'étend sur les ongles de l'autre main, autre dispositif.

Les deux bras soulèvent un pot de peinture, l'homme monte sur une estrade qui est là et répand le contenu sur une toile par terre, c'est un dispositif aussi. Tout cela, c'est de l'inscription picturale, chromatique.

Un verre, une vitre (description d'un dispositif particulièrement fou qui est ce qu'on appelle « la peinture » en Occident entre le XVe et le XIXe siècle), un verre est placé entre un objet et l'œil. Le menton est bloqué dans une mentonnière métallique qui immobilise complètement

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

To paint then would be to inscribe colour, to inscribe pigments, to produce chromatic inscriptions. Kirili says: "Painting and writing come back to the same work, namely that of inscription." This is true, but it says too much and too little. Swimming is also a work of inscription. It is therefore necessary, perhaps, to say that pictorial inscription has specifically to do with colour, that this is what is specific to it. *To paint would be to make libidinal connections with colour,* and above all, to bind the chromatised libido to a support; a work of inscription in this sense.

3

These connections are compliant with the set-ups. There are investments, energetic blockages which conduct energy and which secure its transformation according to certain channels. The hand grasps the lipstick and it spreads colour across the lips. This is a pictorial inscription, a painting. It is obvious that we are dealing with an energetic set-up: the channelling of energy through the hand, the arms, the way in which colour is put on the lips, all this is regulated.

One hand holds a stencil; in the palm of the other there is a deposit of powdered iron oxide, and the mouth blows it: here is a set-up. This is how our ancestors painted their caves. This is painting according to a certain set-up.

A photographic apparatus captures light energy and inscribes it on film: is this painting? Why not? The eye apprehends the developed and projected photograph; the hand reproduces the photograph on a support on a scale of 10:1: is this painting? Many pop-art and hyperrealist canvases are made like this. This is a set-up; it works.

One hand dips a little brush into a liquid and applies it to the nails of the other hand: another set-up.

Two hands lift up a pot of paint, a man mounts a platform which is there, and pours the contents over the canvas on the ground. This is also a set-up. All this is pictorial and chromatic inscription.

A glass, a pane of glass (a description of a particularly mad set-up which is what we call "painting" in the West between the fifteenth and nineteenth centuries) is placed between an object and the eye. The chin is locked in a metallic chin-strap which completely immobilises the head;

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

la tête ; la main trace sur le verre le contour de l'objet (il ne faut pas oublier de fermer un œil) ; cette trace est reportée ensuite sur une toile ; et ensuite on remplit avec de la couleur les régions cernées par le trait. Tel est le dispositif de Léonard et Dürer. Ce dernier est allé jusqu'à faire des gravures de ces dispositifs : nous avons, là, des répétitions de répétitions de répétitions.

Le dispositif, c'est une organisation de branchements : il y a de l'énergie qui canalise et qui régule l'arrivée et la dépense d'énergie en inscription chromatique.

Voici un modèle simple de dispositif selon un texte de Hans Bellmer, qui s'appelle : *Petite anatomie de l'inconscient physique, ou l'anatomie de l'image* :

Les différents modes d'expression : pose, geste, acte, son, mot, graphisme, création d'objet, résultent tous d'un même ensemble de mécanismes psycho-physiologiques, ils obéissent tous à une même loi de naissance. L'expression élémentaire, celle qui n'a pas de but communicatif préconçu, est un réflexe. À quel besoin, à quelle impulsion du corps obéit-il ? Retenons parmi les réflexes provoqués par une rage de dents par exemple, la contracture violente des muscles de la main et des doigts, dont les ongles s'enfoncent dans la peau. Cette main crispée est un foyer artificiel d'excitation, une « dent » virtuelle qui détourne, en l'attirant, le courant du sang et le courant nerveux du foyer réel de la douleux, afin d'en déprécier l'existence. La douleur de la dent est donc dédoublée aux dépens de la main ; son expression, le « pathos logique », en serait la résultante visible.

Faut-il en conclure que la plus violente comme la plus imperceptible modification réflexive du corps, de la figure, d'un membre, de la langue, d'un muscle, serait aussi explicable comme tendance à désorienter, à dédoubler une douleur, à créer un centre « virtuel » d'excitation ? Cela est certain et engage à concevoir la continuité désirable de notre vie expressive sous forme d'une suite de transports délibérants qui mènent du malaise à son image. L'expression, avec ce qu'elle comporte de plaisir, est une douleur déplacée, elle est une délivrance.

[On se souvient d'] une phrase de Paracelse : « Le scorpion guérit le scorpion. » La douleur là guérit la douleur ici. Je fais des réserves sur ce texte ; parce qu'il fait usage de certaines catégories : l'« expression », la

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

the hand traces on the glass the outline of the object (without forgetting to close one eye); this tracing is then transferred onto a canvas; and then the outlined regions are filled with colour. Such is the set-up of Leonardo da Vinci and Albrecht Dürer. The latter went as far as to make engravings of these set-ups: what we have here, then, are repetitions of repetitions of repetitions.

The set-up is an organisation of connections: it is energy that channels and that regulates the influx and expenditure of energy in chromatic inscription.

Here is a simple model of a set-up according to a text written by Hans Bellmer, entitled *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*:

The different modes of expression: posture, gesture, act, sound, word, handwriting, creation of an object, all result from the same group of psycho-physiological mechanisms, all of them are subject to one and the same law of birth. Elementary expression, which does not have a preconceived communicative end, is a reflex. What need, what bodily impulse, does it respond to? For example, among the reflexes provoked by extreme toothache we find a violent contraction of the muscles in the hand and fingers, which forces the nails into the skin of the palm. The clenched hand is an artificial focus of excitation, a virtual "tooth" which, by way of attraction, diverts the flow of blood and nervous impulses away from the real centre of pain, finally diminishing its existence. Thus, to the cost of the hand, the toothache is halved; its expression, this "logical pathos", being the visible result.

Is it necessary to conclude that both the most violent and the most imperceptible reflexive modification of the body, of a finger, a limb, the tongue, a muscle, consequently would be explicable as a tendency towards disorientation, towards the splitting of pain, in order to create a "virtual" centre of excitation? This is certainly the case, and it commits us to conceiving the desired continuity of our expressive lives in the form of a series of deliberate movements which link the illness to its image Expression, with the pleasure it contains, is a displaced pain, a relief.

[One remembers] a phrase from Paracelsus: "The scorpion fights the scorpion." Pain in one place fights pain in another. I have reservations concerning this text because it employs certain categories: "expression";

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

catégorie très inquiétante de « la tendance à désorienter la douleur », « à déprécier la douleur », la « délivrance », etc. Mais il reste chez Bellmer la compréhension et la description de l'important : la dé-localisation de l'énergie par une re-localisation ailleurs (l'énergie afflue sur la dent : il y a, alors, déplacement et focalisation sur une autre région, par exemple la paume). Là vous avez un dispositif énergétique, vous avez un transformateur qui opère, en l'occurrence c'est un transformateur de la seule localité de l'énergie, c'est pourquoi il est « simple ».

On pourrait chercher des dispositifs beaucoup plus complexes : les dispositifs langagiers que Benveniste décrit sous le nom de *récit* et *discours*. Il réfère à des plans d'énonciation différents. (Ce qui renvoie à une certaine linguistique, qui est celle de l'énonciation, donc de nouveau à un certain *dispositif linguistique,* non pas seulement langagier, mais linguistique, soit à un dispositif théorique portant sur le langage, où s'inscrit le langage lui-même.) Les traits relevés sont les suivants :

– Dans le *récit,* il n'y a usage que de la troisième personne, et la troisième personne n'est pas une personne : du point de vue de l'énonciation, une personne, c'est le sujet qui parle ou qui peut parler ici/maintenant : *je* et *tu. Il* est celui qui ne parle pas.

– Pour le récit, il y a un groupement sélectif en français dans l'usage des temps que Benveniste appelle aoristiques : le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait et le prospectif (exemple de prospectif : « La lutte commerciale *ne devait pas* cesser dans le Bassin Méditerranéen entre les peuples du Nord et les Sémites jusqu'à la destruction de Carthage ». « Ne devait pas cesser », le prospectif est la marque du futur dans le temps du récit). Au sein des possibilités d'usage des temps français, il y a donc des blocages, des éliminations, des filtres, certains temps sont permis, d'autres non.

– Du côté du *discours*, au sens de Benveniste, on a, au contraire, l'usage de la première et de la deuxième personne, et des temps « du discours » qui sont le présent, le parfait et le futur.

Benveniste n'a élaboré l'opposition de ces « plans d'énonciation » que du point de vue des temps et des personnes. Mais ce qui y est impliqué, c'est ce que les linguistes appellent les aspects et les modalités. Les aspects et les modalités ne sont pas marqués en surface en français, mais ce sont des traits qui sont relatifs au rapport du sujet de l'énonciation avec le

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

the quite worrying category of "the tendency to disorient pain"; "to depreciate pain", "relief", etc. But there remains in Bellmer both the comprehension and the description of what is important: the delocalisation of energy by its localisation elsewhere (energy flows away from the tooth: there is, then, displacement and a focus on another region, the palm for example). Here you have an energetic set-up, an operative transformer: in this case it is a transformer of the location of energy alone, and that is why it is "simple".

We could seek much more complex set-ups: the linguistic set-ups that Emile Benveniste describes under the names of *narrative* and *discourse*, which refer to different levels of enunciation. (These come back to a particular linguistics, that of enunciation, and thus once again to a certain *linguistic set-up*, which is not only language-like but linguistic, or to a theoretical set-up concerning language, where language inscribes itself.) Benveniste brings the following traits into relief:

– In *narrative*, there is only the use of the third person, and the third person is not a person: from the point of view of enunciation, a person is the subject who speaks or who could speak here and now: *I* and *you*. *He* or *she* is the person who does not speak.

– For narrative, there is a selective grouping in the use of French tenses that Benveniste calls aoristic: the past simple, the imperfect, the pluperfect and the prospective (an example of the prospective: "In the Mediterranean basin commercial warfare between the peoples of the North and the Semites *would not stop* [*ne devait pas cesser*] until the destruction of Carthage." "Would not stop": the prospective is the index of the future in narrative time). At the heart of the possibilities of the use of tenses in French there are, then, blocks, eliminations, filters; particular tenses are permitted, others not.

– On the side of *discourse*, in Benveniste's sense, there is, on the contrary, the use of the first and second person, and the tenses "of discourse": the present, the perfect and the future.

Benveniste only elaborates the opposition of these "modes of enunciation" from the point of view of tense and person. But implied in this are what linguists call "aspects" and "modalities". Aspects and modalities are not marked on the surface in French, but they are traits relative to the relation of the subject of enunciation with the subject of the

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

sujet de l'énoncé et ce sont des traits qui sont relatifs aussi au rapport du temps de l'énonciation avec le temps de l'énoncé. Prenez une expression simple comme : « il apparut »; elle se place immédiatement dans le récit, dans le « plan d'énonciation » du récit : vous êtes en troisième personne et vous avez le temps aoristique, par excellence, le passé simple français. Mais dans cet énoncé se trouvent, en outre, impliqués : 1) un aspect qui concerne le rapport énonciateur-énoncé ; quand vous dites « il apparut », on ne sait pas si vous, l'énonciateur, y étiez ou n'y étiez pas, il y a une espèce d'occultation de l'énonciateur ; 2) un aspect qui marque le mode de déroulement du procès ; « il apparut », c'est ponctuel ; 3) une modalité qui marque le mode d'assertion : c'est affirmatif. Etc… Si vous prenez ce groupe de modalités, vous verrez que ce que Benveniste appelle les temps d'énonciation, c'est beaucoup plus qu'un groupe de temps, ce sont de véritables dispositifs langagiers, *ce sont des agencements qui commandent l'orientation des flux énergétiques sur le champ d'inscription du langage, qui déterminent donc le branchement de la libido sur le langage comme surface d'inscription* (et c'est cela qui produit les fameux « effets de sens »).

Vous avez donc là des filtrages de possibilités : il y a le dispositif discours, le dispositif récit, le dispositif théorique. Vous avez des circonscriptions de modalités langagières ; par exemple, dans le cas du récit vous avez une espèce de circonscription, le raconter, sur laquelle viennent se brancher le mythe, le récit, le roman, l'histoire, le scénario de film habituel. *Vous avez une métamorphose de l'énergie libidinale en des objets (ici de langage), i. e. des concrétions d'énergie quiescente,* force de travail morte, disait Marx, énergie quiescente sous forme de dispositifs langagiers, qui, à leur tour, vont se transformer en affects, en émotions, en inscriptions corporelles ; les gens vont se mettre à rêver en entendant votre récit ; ou bien, en guerres, en révoltes, en gloses sémiotiques ou « économiques », c'est-à-dire que cette énergie, qui repose là, va déclencher des effets, elle va être métamorphosée en « effets ».

Dans le dispositif du récit, nous avons donc effectivement un transformateur énergétique, mais cette fois-ci bien plus compliqué que ne l'étaient tout à l'heure la dent et la main ; il y a ici des déplacements, des modalités et des surfaces d'inscription. Il y a un très grand nombre possible de dispositifs picturaux. Ainsi, Dezeuze et Cane ont essayé de produire une nomenclature de tout ce qui rentrait en jeu dans « peindre ». Ils relèvent,

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

pronouncement and they are traits relative also to the relation of the tense of enunciation with the time of the utterance. Take a simple expression such as: "he appeared" ["*il apparut*"]: it is situated immediately in the narrative, in the "mode of enunciation" of the narrative: we are in the third person, and we find the exemplary aoristic tense, the French past simple. But the following are implicated in this enunciation: (1) an aspect that concerns the enunciator-enunciated relation; when you say "he appeared", it is not known if you, the enunciator, were or were not there: here there is a kind of occultation of the enunciator; (2) an aspect that marks the manner in which the process unfolds: "he appeared" is punctual; (3) a modality which marks the mode of assertion: it is affirmative. And so on... If you take this group of modalities, you will see that what Benveniste calls "the enunciative tenses" are more than a mere set of tenses – *they are veritable linguistic set-ups: they are arrangements controlling the direction of energetic fluxes on the inscriptive field of language, which thus determine the binding of the libido with language as a surface of inscription* (and it is this which produces the famous "effects of meaning").

Here, then, you have the filtering of possibilities: there is a discursive set-up, narrative set-up, theoretical set-up. You have the circumscription of language-like modalities: for example, in the case of the narrative, you have a type of circumscription – the tale – into which myth, narration, a novel, a story, or a typical film scenario plug themselves. *You have a metamorphosis of libidinal energy into objects (here language), that is, concretions of quiescent energy*, what Marx called dead labour power, quiescent energy in the form of language-like set-ups, which, in turn, come to be transformed into affects, emotions, corporeal inscriptions; on hearing your narrative, people dream; or begin wars, revolts, semiotic or "economic" glosses. This is to say that the energy lying here will set in motion certain effects, will come to be transformed into "effects".

In the narrative set-up, then, we effectively have an energetic transformer, but this time it is more complicated than the tooth and hand that we examined; here, there are displacements, modalities and surfaces of inscription. There are an immense number of possible pictorial set-ups. Dezeuze and Cane have attempted to produce a list

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

par exemple, une catégorie du geste : geste digital, geste du poignet, geste du coude, geste de l'épaule, geste global du corps (ils oublient le geste de la bouche, du pied). Une catégorie de l'outil : pinceau, pointe, lame, couteau, ciseau, tampon, sceau, presse, air comprimé, vaporisateur, pistolet. Une catégorie du médium : l'eau, l'huile, l'essence, la résine, l'encre, la colle, la cire, etc. Et il y a aussi le pigment lui-même, qui n'est pas catégorisé. Il y a le support : papier, toile, plastique, bois, pierre, métal. Avec tout cela, il y a la force de travail vivante ; comment va-t-elle procéder ? Par tache, projection, vaporisation, par empreinte, imprégnation, impression, compression (oublié le frottage), par trait : graphique, trait gravé, fente, déchirure, découpage ; par point : point graphique, perforation ; par pli : pliage, rouage. Chaque dispositif pictural est une combinaison d'éléments sélectionnés dans ces différents moyens de production.

Telle combinaison donne, par exemple, les empreintes de Klein (de grandes toiles blanches, et des gens nus peints en bleu s'imprimaient sur la toile). Dezeuze et Cane parlent de « pratiques signifiantes » ou de « pratiques surdéterminées » ; je crains que ce soit des emprunts très idéologiques. Ce qui est intéressant, c'est la tentative de dénombrer tous les dispositifs possibles, tous les branchements possibles de l'énergie produisant de l'inscription chromatique. Il faudrait en ajouter. Par exemple, pourquoi est-ce que, parmi les supports, il n'y a pas la peau ? Tatouage : c'est de la peinture. Ce n'est pas parce que notre dispositif occidental a éliminé le tatouage ou l'a réservé aux « mecs », i. e. justement l'a dévalorisé et l'a circonscrit comme une preuve de sauvagerie, ce n'est pas pour cela que ce n'est pas de la peinture. Le maquillage, c'est le tatouage sans risque, c'est la tentation de la tentation du tatouage, comme dirait Levinas ; mais même le maquillage n'est pas encore admis comme peinture, parce que ce n'est pas « noble », parce que c'est la peau, et que dans notre dispositif, le support peau n'est pas « noble », mais il n'empêche que c'est un très bon support pour faire de la peinture. Avec quelqu'un comme Klein, il y a une rupture du dispositif pictural occidental avec ses contraintes, avec ses censures, parce que quand il peint les gens nus et qu'il les imprime sur une toile, alors là, la peau est prise au sérieux. Elle n'est pas prise au sérieux comme support, mais comme véhicule de branchement. Il y a le sable aussi : les Indiens Kwakiutl peignent sur le sable, ils prennent des pigments et les disposent sur le sable. Si chez nous

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

of all those operative in "painting". They bring into relief categories of gesture, for example: gesture of the finger, of the wrist, the elbow, the shoulder, the overall gesture of the body (they forget the gesture of the mouth, of the feet), and the category of the tool: brush, bradawl, blade, knife, chisel, stamp, seal, press, compressor, vaporiser, spray-gun. A category of the medium: water, oil, spirit, resin, ink, adhesive, wax, etc. And then there is also pigment, which is not categorised. There is the support: paper, canvas, plastic, wood, stone, metal. Along with all of this, there is living labour power; how does it proceed? By way of stains, projection, vaporisation, by imprintation, impregnation, impression, compression (excluding scraping); by line: graphic, engraved, slit, tear, cut; by point: graphic point, perforation; by fold: creasing or cog. Each pictorial set-up is a combination of elements selected from different means of production.

Such combinations give us, for example, Yves Klein's prints (the large white canvases and the blue nudes imprinted on the canvas). Dezeuze and Cane speak of "signifying practices" or of "over-determined practices"; I am concerned that these are very much ideological borrowings. What is interesting, however, is the attempt to enumerate all the possible set-ups, all the possible energetic bindings that go to produce chromatic inscriptions. It would be necessary to supplement them. For example, why is it that skin is not listed among the supports? Tattooing is painting. It is not because our occidental set-up has eliminated the tattoo or has reserved it for the "guys", that is, has devalued it and circumscribed it as a proof of savagery – that it is not considered to be painting. As Levinas would say, make-up is tattooing without risk, it is the temptation of the temptation of the tattoo. But even make-up is not admitted as painting because it is not "noble", because it relates to the skin; and in our set-up, the support that is the skin is not "noble"; but nevertheless the skin is a very good support upon which to paint. With someone like Klein, the occidental pictorial set-up breaks with its constraints, its proscriptions, because when he paints the naked body and when he makes a print of it on the canvas, then here the skin is taken seriously. It is not taken seriously as a support, but rather as a vehicle for making connections. Then there is also sand: the Pueblo-Indians paint on the sand; they get pigments

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

le sable n'est pas pris comme surface, c'est que dans le dispositif occidental il y a une catégorie de l'*œuvre* : il faut que cela reste, et dans le sable cela ne reste pas. Les Indiens, eux, s'en foutent, le dispositif occidental est conservatoire. Est-ce qu'il est essentiel à la peinture que l'énergie déposée sous forme d'inscription chromatique reste sous forme de trace chromatique ? Les Indiens pensent que si cela repart en vent chromatisé un instant, c'est bon, cela prouve que l'inscription communique avec les circuits généraux de l'énergie. On pourrait peindre sur les rochers, sur l'eau aussi (proposition, à la Biennale de Vincennes, d'un land-artiste : l'eau du port de New York teinte en rouge).

On constate que notre lieu d'inscription est étroitement circonscrit : les peintures, les inscriptions picturales sont déposées à l'intérieur de maisons, et particulièrement des maisons inhabitées, les musées, les galeries, les lieux d'exposition. Là aussi, on a affaire à une disposition qui régit le *lieu* de l'inscription picturale, et qui est aussi étrange que la mentonnière de Dürer : mettre les inscriptions picturales dans des espèces de frigidaires pour être sûr que l'énergie picturale va être conservée. Disposition qui reste à analyser du point de vue énergétique. Si l'on prend au sérieux l'inscription picturale comme inscription chromatique en général, alors il faut dire que c'est illustré, c'est le vêtement, le maquillage, le design qui sont aussi la peinture, voilà des choses où se transforme de l'énergie tous les jours.

Republication partielle (Partie I : *Propositions*) du texte publié dans *Des dispositifs pulsionnels,* Éditions 10/18, 1973, 237-280 [Publié d'abord dans *Documents de travail et prépublications,* Università d'Urbino, 1973].

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

and arrange them on the sand. If we do not consider sand to be a surface, it is because in the West there is a category of the *oeuvre*, the work; a work must endure, and it cannot endure in the sand. The Indians themselves care nothing for this conservative set-up of the West. Is it essential to painting that the energy deposited under the form of chromatic inscription remains as chromatic traces? The Indians consider it good if the painting is immediately dispersed in a wind of colour, as it proves that the inscription communicates with the general circuits of energy. One could paint on rocks, on water even (for the Vincennes biennial, an environmental artist proposed to dye the waters of New York port red).

We note that the places of inscription are narrowly circumscribed: paintings, pictorial inscriptions are placed in the interior of houses – specifically in uninhabited houses, in museums, galleries, exhibition spaces. Here also, it is a matter of an arrangement which regulates the *place* of pictorial inscription, and which is as strange as Dürer's chin-strap: placing pictorial inscriptions in kinds of refrigerators in order to be certain that the pictorial energy is conserved. This is an arrangement that remains to be analysed from an energetic point of view. If we seriously take pictorial inscription to be a form of chromatic inscription in general, then we must say that illustrated magazines, clothes, make-up, industrial design are also painting: here are things where energy is transformed every day.

Partial reprint (Part I: Propositions) from K. Crome and J. Williams (eds.), *The Lyotard Reader and Guide*, Edinburgh University Press, 2006, 302-329 [Columbia University Press].

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

3 Esquisse d'une économique de l'hyperréalisme
1973

La cité idéale

Vous pouvez voir l'hyperréalisme en déprimés, et alors il ne fait guère de problème, ou le problème qu'il fait est bien connu, on pourra s'y vautrer à l'aise, il apporte, dira-t-on, la preuve qu'on ne sort pas de la représentation, que l'admettre est bien plus consistant, conscient et pertinent que toute l'abstraction lyrique ou pas, que le purisme, que l'orphisme, que le constructivisme et le *non-object art*, parce qu'avec ces images dures et froides comme des maquettes de décors de théâtre, comme des toiles de fond, c'est au problème de la représentation toute crue que l'on revient, au même problème que posait, avec la force des yeux ouverts, Francesco di Giorgio quand il peignait cette prétendue cité idéale, aujourd'hui pendue aux murs du Palais d'Urbino, « cité idéale » qui semble précisément avoir été une maquette pour une toile de fond employée plus tard par Serlio dans une mise en scène tragique à Ferrare, donc cité idéalement tragique, cité dominée par la question de la représentation, qui est celle du clivage avoué de l'unité, du conscient et de l'inconscient, et ainsi les hyperréalistes relancent en direction de cette société présente cette ancienne question occidentale, la question « Qu'est-ce que savoir et qu'est-ce que connaître, et qu'est-ce que le monde et qu'est-ce que la réalité… ? ». L'idéal de cette cité était déjà, en son temps, l'*hyper* de l'hyperréalisme aujourd'hui, amener la représentation à son « terme », au point où elle s'explicite elle-même comme représentation, où la conscience vient à soi en tant que fissurée, où la référence des discours sur le monde et les hommes se montre elle-même avec une telle sophistication, une telle lisibilité, un trait si ferme, une couleur si froide, des aplats si lisses, des valeurs si strictes, un sang si froid que désormais il sera dit qu'il n'est pas question de nature, d'une chose là-bas, mais seulement d'un objet qui appartient au système général et clos de la représentation, un objet quel qu'il soit, villes, monts et vaux, mers, femmes, saints, dieux, cruches, qui n'est rien sinon re-présenté, qui n'a donc aucune *présence*, mais qui n'est jamais donné ici, sur cette toile, sinon *au deuxième*

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

3 Sketch of an Economy of Hyperrealism

1973

The ideal city

One can view hyperrealism with distress and then there is hardly any problem, or the problem that this brings about is well-known, and one will be able to wallow there comfortably. Let us say that it provides the proof that one never leaves representation behind, that accepting it is even more consistent, conscious and relevant than any abstraction, lyrical or not, than purism, orphism, constructivism and *non-object* art, because with these images, rigid and cold as theatrical set designs, as backdrops, we return to the basic problem of representation, to the same problem that Francesco di Giorgio posed, with the vigour of open eyes, when he painted this alleged ideal city, hanging today on the walls of the Palace of Urbino, "ideal city" that seems precisely to have been a model for a backdrop that Serlio later used in a tragic staging in Ferrara, therefore an ideally tragic city, a city dominated by the question of representation, which is that of the avowed division of unity, of the conscious and the unconscious. And thus the hyperrealists again pose to this current society that old occidental question, "What is knowledge and what is knowing and what is the world and what is reality...?" The ideal of this city was, in its time, already the *hyper* of the hyperrealism of today, bringing representation to its "term", to the point where it explains itself as representation, where consciousness becomes aware of itself as fissured, where the reference of discourses on the world and men shows itself with such a sophistication, such a readability, a line so firm, a colour so cold, surfaces so smooth, values so strict, blood so cold that from now on it will be said that it is not a question of nature, of a thing over there, but only of an object belonging to the general and closed system of representation, an object, whatever it may be, cities, mountains and valleys, seas, women, saints, gods, pitchers, which is nothing if not re-presented, which therefore has no *presence* but which is never given here, on this canvas, if not *in a second turn*, so to speak, one already there not in the sense of an

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

tour pour ainsi dire, un déjà là non pas au sens d'une antériorité-extériorité, mais au contraire au sens d'un donné toujours déjà connu du moment qu'il est donné, d'un objet qui tout à l'encontre de ce que désirait Merleau-Ponty et peut-être Cézanne, ne peut pas être manifesté sous son jour d'origine, dans sa fulmination première, dans sa première fois, mais un objet complètement fini au sens de l'industrie, achevé, conditionné, prêt à la circulation (du capital), un objet avec lequel il n'y a pas plus de première fois qu'il n'y a une première fois du capital ou du savoir. Un objet toujours dans sa nième fois. Donc non plus une extériorité, mais une position dans une clôture, celle d'un système (qui donne matière à théâtre), de même que l'objet de la science est un objet de la clôture du discours scientifique, qu'il est le discours scientifique, et que l'objet du capital n'est que le capital lui-même s'irradiant et se métamorphosant sous les mille « masques » d'objets.

Le masque et l'échange

Et l'on dira même si l'on est aussi moderne qu'il convient, que ces masques ne sont même plus des masques, ce théâtre pas un théâtre au sens de l'illusion, puisque par les propriétés plastiques exclusives du *sang-froid* dont il use, l'hyperréalisme rompt avec tout romantisme, tout exotisme chaleureux, abandonne tout principe d'*ancrage* dans une extériorité ou une profondeur, tout principe (toute première fois) en général qui serait justement ce qui, la chose qui, se masquerait sous les objets qu'il représente. Non, la représentation hyperréaliste ne représente pas une première chose, mais seulement des items eux-mêmes déjà représentés, reproduction de produits déjà produits ; elle ne dit pas : voici des illusions, et à travers elles je vous fais signe vers le je-ne-sais-quoi, le divin, le négatif, la différence, qui serait le principe masqué ; elle dit : il n'y a pas de tel principe, les objets en un sens sont ce qu'ils sont, suffisants, et si on peut les nommer encore masques, parodies, c'est seulement parce qu'ils sont échangeables les uns contre les autres, parce que cet escalier mécanique d'Estes est échangeable contre cette caravane nickelée de Goings, cette rue déserte d'Estes contre cette rue déserte d'Estes, ce portrait de Close qui est comme une photo d'identité agrandie cent fois commutable avec cet autre portrait de Close, toute identité dans sa singularité la plus poussée, la plus maniaquement mimée, convertible en une autre identité, tel cheval de McLean en tel cheval de McLean, le steamer « Amsterdam »

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

anteriority-exteriority but, on the contrary, in the sense of a given always already known at the moment it is given, of an object that, quite contrary to what Merleau-Ponty and maybe Cézanne desired, cannot be manifested under its day of origin, in its original explosion, in its first time, but rather an object completely finished in the industrial sense, achieved, packaged, ready for circulation (of capital), an object for which there is no more a first time than there is a first time of capital or of knowledge. An object always in its nth time. Hence, no longer an exteriority but a position in an enclosure, that of a system (which gives material to theatre), just as the object of science is an object of the enclosure of scientific discourse, as it is scientific discourse, and that the object of capital is only capital itself radiating and metamorphosing itself under the thousand "masks" of objects.

The mask and the exchange

And even if we are properly modern as it should be, it will be said that these masks are no longer even masks, that this theatre is not a theatre in the sense of an illusion, since through the exclusive plastic properties of *self-control* that it employs, hyperrealism breaks with all romanticism, with all enthusiastic exoticism, abandons any principle of *anchorage* in an exteriority or depth, any principle (any first time) in general that would be precisely that, the thing that masks itself beneath the objects that it represents. No, hyperrealist representation does not represent a first thing but only the items themselves already represented, reproduction of products already produced. It does not say: these are illusions and through them I signal you towards the I-don't-know-what, the divine, the negative, the difference that is the masked principle. It says: there is no such principle, the objects are in a sense what they are, sufficient, and if they can still be called masks, parodies, it is only because they are exchangeable one for the other, because this escalator of Estes is exchangeable with this nickel-plated caravan of Goings, this portrait of Close, which is like an identity photo enlarged a hundred times, commutable with this other portrait of Close, complete identity in its most advanced singularity, the most fanatically mimed, convertible in another identity, such and such horse of McLean into such and such horse of McLean, Morley's

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

de Morley en une carrosserie de Volkswagen de Don Eddy, une enseigne électrique de Cottingham en un portrait de famille de Bechtle. Et donc tous ces objets parfaitement achevés, finis, conduits à leur singularité, sont montrés en même temps, comme dans un magazine, un catalogue, un registre illustré, sous *sunlight*, comme s'équivalant. Pas de profondeur, mais une circulation toute de surface sur la bande de Moebius du système, dans ce qu'on ne manquera pas d'appeler en cette occasion un processus, et même une procession, métonymique.

Donc jubilation des philosophes, nos curés. Car ils ont là beaucoup de matière à nous mijoter de nouveau, et pour de longues décades, sur le coin de leur cuisinière (évidemment *altmodisch schwarzwaldisch*, mais aussi très *kitsch*), la vieille soupe pourrie de l'indépassabilité de la métaphysique. Autrement dit, il y a des raisons extraordinairement mauvaises d'aimer les hyperréalistes, et c'est, je crois, ce que pensait un peintre qui n'est pas très éloigné d'eux, quand il me disait : je me demande s'ils ne sont pas simplement stupides. C'est une question en effet. La stupidité des philosophes-curés en tout cas, que seul le manque de l'objet est jamais arrivé à faire bander, elle, ne fait pas de doute en cette occasion trop belle de nous annoncer doctement que la représentation est close, se referme sur elle-même, et que quoi qu'on dise ou peigne, de toute façon c'est *in absentia*, en différé. Belle découverte. Quand Hucleux dit à Jean Clair : ce qui m'intéresse, c'est de m'effacer entièrement dans la production du tableau, et qu'il se fait photographier traversé par les feux mêmes de la projection de la diapo sur l'image virtuelle de laquelle il est en train de passer sa brosse, allons-nous nous exclamer : voilà un peintre qui a compris la modernité ? Je dirais : plutôt moins à tout prendre que Warhol quand il osait déclarer : Si je peins de cette façon, c'est parce que je veux être une machine. Et en tout cas pas plus que quand Dürer, à défaut d'appareil photo, se faisait lui-même machine photo avec sa mentonnière, sa poulie à poids tirant un cordon fixé sur l'objet et traversant l'écran virtuel de son portillon en un point qu'il marquait en croisant des fils tendus sur le cadre du dit portillon, et avec le report, équivalent à l'impression d'une pellicule, de l'image pointilliste (belino), sur une toile ou même sur une vitre à son tour reportée sur la toile.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

"Amsterdam" steamer into a Don Eddy Volkswagen body, a Cottingham electric sign into a Bechtle family portrait. And thus, all these perfectly achieved objects, finished, brought to their singularity, are displayed at the same time as in a journal, a catalogue, an illustrated register, under the sunlight, as if they are the same. No depth, but a circulation completely on the surface of the system's Moebius strip, in what, on this occasion, one will not fail to call a process, or even a procession, metonymical.

Exultation of the philosophers thus, our priests. Because they have a lot of material there to cook up for us anew and for many decades, on the corner of their stove (*altmodish schwarzwaldisch*, of course, but also very *kitsch*), the rotten old soup of the impossible crossing of metaphysics. To put it another way, there are extraordinarily bad reasons to love the hyperrealists and this, I think, is what a painter who is not so remote from them thought when he told me: I wonder whether they're not simply stupid. This is a question, in fact. The stupidity of the philosopher-priests, in any case, that only the lack of the object ever managed to get off, no doubt on this too-beautiful occasion announces learnedly to us that representation is enclosed, closed on itself, and that whatever one says or paints is, in any case, *in absentia*, deferred. Fine discovery. When Hucleux tells Jean Clair: what interests me is entirely effacing myself in the production of the painting, and has his photograph taken crossed by the very lights of the slide's projection on the virtual image upon which he is about to pass his brush, shall we exclaim to ourselves: here is a painter that understood modernity? Rather less on the whole, I would say, than Warhol when he dared to declare: if I paint this way, it is because I want to be a machine. And in any case no more than when Dürer, for lack of a camera, turned himself into a photo machine with his chin piece, his weighted pulley pulling a string fixed to the object and traversing the virtual screen of his perspectograph, in a point that he marked by crossing the threads stretched out on the frame of this same perspectograph. And with the transfer, equivalent to the impression of a film, of the pointillist image (belino) onto a canvas or even onto a window pane, transferred in its turn to the canvas.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Le peintre-machine

Warhol dit la chose peut-être la plus impensée et la plus difficile du désir de peindre de l'Europe à partir du *Quattrocento*. Il ne dit pas tout, il ne dit pas ce que c'est que cette machine qu'il veut être, mais il nous dirige vers un ordre de problème qui n'est pas celui de la représentation, beaucoup trop général, discours sûr de ne jamais se tromper parce que justement il ne dit rien en croyant dire le rien ; Warhol nous oriente vers des problèmes de production et de reproduction, qui sont directement ceux de l'économie moderne où les machines ont toute l'importance, et il dit à ce propos ce qui passe pour être le plus honteux et réactionnaire, il dit qu'il désire ce que réalise effectivement le capitalisme, ce que dénoncent le marxisme, l'humanisme et le mouvement ouvrier, il dit qu'il désire *être une machine*. Donc non seulement cela nous détourne du problème de la représentation en général, non seulement cela nous oriente vers la question de la production non pas d'abord au sens d'une transcription, d'un transport d'inscription, mais d'abord au sens d'un dispositif de métamorphose énergétique, d'un blocage lui-même énergétique qui va faire canal ou filtre pour les afflux d'énergie, et de cette façon vous voyez bien tout de suite que par *machine*, Warhol désigne ce dispositif de la *camera obscura*, de la boîte de Brunelleschi et de Poussin, du portillon de Dürer, de la caméra photo. Mais vous voyez aussi que cette production picturale par machine, s'il la désire, c'est qu'elle est en effet non pas désirable mais réellement libidinale, que, en elle l'énergie qui passe et l'énergie qui se fixe (s'investit), c'est la *libido*. Et que la machine à peindre est une machine à jouir. Mais là où Warhol qui n'est pas hyperréaliste en peinture, qui l'est peut-être en cinéma, mais peu importe, situe bien le dispositif libidinal hyperréaliste, c'est en disant que lui et tous ces peintres, ce qu'ils désirent n'est pas de se servir du dispositif, mais de l'être. Autrement dit, l'effacement de Hucleux n'est pas celui du metteur en scène, n'est pas le gommage des obliques de construction sur le tableau fini, ni l'usage du cadre, des lumières, des coulisses, du dessous de scène, etc., afin d'illusionner le spectateur et donc afin d'exercer sur lui un pouvoir (politique évidemment, c'est le même dispositif qui opère dans la mise en scène politique). Non, quand Hucleux se soustrait, c'est pour être la machine, il s'efface en production et pas seulement en reconnaissance, comme disent les linguistes. Et c'est

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

The painter-machine

Warhol says what is perhaps the most unthinkable and the most difficult thing about the European desire to paint from the *Quattrocento* on. He does not say everything, he does not say what this machine is that he wants to be, yet he leads us towards the order of a problem that is not that of representation. This problem is much too general, a discourse sure of never being wrong precisely because it says nothing in believing that it says the nothing. Warhol directs us towards the problems of production and reproduction (which are squarely those of the modern economy in which machines are all-important), and in this connection he says what seems to be the most scandalous and reactionary thing: he says that he desires what capitalism actually realises, what Marxism, humanism and the labour movement denounce, that he desires to *be a machine*. It is therefore not only this that diverts us from the problem of representation in general, not only this that orients us in the direction of the question of production – production not at first in the sense of a transcription, of a transport of inscription, but of a set-up of energetic metamorphosis, of an obstruction which is itself energetic and which will become a channel or filter for the fluxes of energy. And in this way you see at once that by *machine* Warhol designates this set-up of the *camera obscura*, the box of Brunelleschi and of Poussin, of Dürer's perspectograph, of the photographic camera. But you also see that if he desires this pictorial machine production, this is because it is in fact not desirable but really libidinal, because the energy that passes through it and the energy that fixes itself (invests itself) is the *libido*. And that the painting machine is a pleasure machine. But saying that this is where Warhol (who is not hyperrealist in painting, who is perhaps in cinema, although this is of little importance) locates the hyperrealist libidinal set-up is the same as saying that what he and all these painters desire is not to use the set-up, but to be it. In other words, Hucleux's effacement is not that of the stage director, it is not the erasure of the rough sketch from the finished painting, nor is it the use of setting, lights, wings, understage, etc., all in order to delude the spectator and thus to exert a power over him (obviously political, the same set-up operates on the political stage). No, when Hucleux subtracts himself, it is in order to be the machine, he effaces himself in production and not only

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

cet effacement qui le fait jouir, c'est ce dispositif libidinal là qui est pour lui, pour nous tous, le bon.

Le capitalisme photographique

Audrey Flack dit à propos de l'usage, constant chez les hyperréalistes, de la projection de diapos : « la photo met à ma portée des choses qui me seraient, sans elle, inaccessibles ». Inaccessibles dans l'espace, inaccessibles dans le temps, inaccessibles dans l'affect aussi. Alors elle nous fait comprendre ce qu'est la photo pour les peintres ; c'est le capital-monnaie plastique. L'argent aussi, quand on peut en disposer, met tout à notre portée. Avec l'argent, disaient Shakespeare et Marx, le vieillard peut avoir des maîtresses et le très jeune homme du pouvoir, donc le premier être jeune, le second mûr. Et ainsi avec l'argent il n'y a plus de temps. Il est réversible, on est déjà quasi-mort. Mais le peintre hyperréaliste ne veut pas être le capital, il est ou désire être un dispositif de production capitaliste, c'est-à-dire de reproduction. Son argent plastique est la photographie. En investissant l'argent plastique dans ce dispositif, on obtient les toiles hyperréalistes. À la différence de ce qui se passe dans l'idéologie des princes et des banquiers de Shakespeare ou des entrepreneurs et capitalistes de Marx, le peintre n'entre pas dans le système de la production *du côté du capital*, (du côté AMA), il ne *sert* pas ou ne croit pas se *servir* de l'argent, c'est-à-dire de la photo, c'est l'inverse : en tant que photographe, il capitalise effectivement de la photo, mais ce n'est pas là que réside, que s'instancie la libido, c'est dans le fait d'introduire la photo dans le dispositif de reproduction pictural et de produire-re-produire la toile peinte, de faire fonctionner la machine. Entendez ce que signifie Gerhard Richter : *« La photo n'est pas un moyen utile à la peinture. C'est la peinture qui est un moyen utile à une photo fabriquée avec les moyens de la peinture. »* L'investissement est sur la machine. Avoir l'argent-photo non pas pour le pouvoir qu'on en tire, cela c'est la télé, c'est la publicité, c'est les trois quarts du cinéma, mais accumuler le capital pour faire marcher la machine picturale, pour être cette machine marchant. Pure jouissance du fonctionnement en tant que métamorphose, commutation. S'installer au point de commutation de l'argent-photo en produit-peinture et du produit-peinture en photo-argent. Une ancienne toile de Morley était un grand chèque à l'ordre de Morley avec une marine en surimpression.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

in recognition, as the linguists say. And it is this effacement that brings him pleasure, this libidinal set-up that is, for him and for us all, the good.

Photographic capitalism

Concerning the use, constant among the hyperrealists, of the projection of slides, Audrey Flack says: "photography puts at my disposal things that would otherwise be inaccessible to me". Inaccessible in space, inaccessible in time, inaccessible in the affect, too. She makes us comprehend what photography is to painters; it is plastic capital-currency. Money too puts everything at our disposal, if we can make use of it. With money, said both Shakespeare and Marx, the old man can have mistresses and the very young man power, the first to thus be young, the second grown up. And so with money there is no longer time. It is reversible, one is already almost dead. But the hyperrealist painter does not want to be the capital; he is or desires to be a mechanism of capitalist production, that is, of reproduction. Photography is his plastic money. Hyperrealist canvases are obtained by investing plastic money in this set-up. Unlike what happens in the ideology of Shakespeare's princes and bankers or Marx's entrepreneurs and capitalists, the painter does not enter the system of production *on the side of capital* (the side of AMA). He does not *serve* or does not believe that he *serves* money, that is, photography, but rather the inverse: as a photographer, he in fact capitalises photography. But it is not there that the libido dwells, that it instantiates itself, but in introducing photography into the set-up of pictorial reproduction and in producing-re-producing the painted canvas, in making the machine work. Listen to what Gerhard Richter says: *"Photography is not a useful medium for painting. It is painting that is a useful medium to a photography made with the means of painting."* The investment is in the machine. Having money-photography not for the power that we draw from it (that is television, that is advertisement, that is three quarters of cinema), but to accumulate capital in order to make the pictorial machine work, to be this working machine. Pure pleasure of functioning as metamorphosis, commutation. Placing oneself at the point of the commutation of money-photography into product-painting and of product-painting in photography-money. An old canvas of Morley's consisted in a big cheque made out to Morley, with a superimposed seascape.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

La négentropie hyperréaliste

Or ce qui s'immisce à ce point de commutation-production, c'est le corps, c'est, comme disait Manet à Mallarmé, « l'œil, la main ». Comparez un montage photo de Monory […] projeté sur toile sensible avec le même montage projeté sur toile préparée et couverte à l'huile. La différence est celle d'une disposition de corps se glissant dans la machine photo-optique. Qu'y fait-il ? En premier lieu, il en renverse l'entropie : l'huile est mille fois plus forte en couleurs et en intensités que le cliché, les accents sont déplacés et replacés ailleurs, en particulier les ondes de chevelures et de tissus sont rendus à leur morbidesse. Quand ce n'est pas huile, mais vinyle, la main pareillement relève les tons du sujet, en clarifie et intensifie la couleur, en tire durement les bords : Estes, Bechtle, et les terribles panneaux de publicité de Cottingham. Ou encore comme chez Morley, vu à la loupe, c'est un travail minuscule, minutieux, de petits coups de brosse qui lapent la toile, y déposent mille ondelettes de ce ton-ci, de ce ton-là, et à trois pas de distance le steamer paraît une chose dure et nette s'avançant, vibrant dans le grand soleil, une chose venue de Scott Fitzgerald. En rehaussant les tons et les valeurs, la main produit une image qui est une reproduction sans perte, un duplicatum négentropique. Ainsi la machine-corps du peintre dérègle la machine photo-optique en lui faisant donner plus qu'elle n'a reçu. Lacan disait que l'hystérique veut un maître sur lequel elle règne. La technique (presque la technologie) hyperréaliste révèle le travail de peindre comme travail hystérique. Celui-ci ne consiste pas du tout à créer un objet, pas du tout à interpréter la nature, pas du tout à faire voir l'invisible ; au contraire dans l'hyperréalisme, il ne fait que *répliquer* le plus visible, le moins naturel (photos, affiches) et le déjà donné. Mais il consiste dans l'élévation des intensités chromatiques, de valeur, linéaires, de lumière, par passage dans le corps du peintre, dans les canalisations qui vont de l'œil à la main. Mais pas n'importe quels passage et canalisations.

Or, en second lieu, c'est précisément dans cette marge de manœuvre si étroite que lui laisse la machine photo-optique et que lui-même rétrécit encore (Morley découpe ses photos en rectangles, les projette rectangle par rectangle à l'envers et recouvre l'image virtuelle sur la toile toujours à l'envers et par unités, de façon, j'imagine, que les synthèses, les synergies et les synesthésies toutes montées dans son corps entre son œil et sa main, soient elles aussi soustraites au procès productif – renversement de

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Hyperrealist negentropy

Now, what interferes at this point of commutation-production is the body, is, as Manet said to Mallarmé, "the eye, the hand". Compare a photomontage by Monory [...] projected on untreated canvas with the same montage projected on canvas that is prepared and covered in oil. The difference consists in the arrangement of bodies slipping into the photo-optical machine. What does he do there? First of all, he overcomes entropy: oil is a thousand times stronger in colour and intensity than the negative; the accents are displaced and replaced somewhere else, the undulations of hair and fabric in particular are rendered in their morbidness. When it is a case of vinyl rather than oil, the hand similarly picks up the tones of the subject, clarifies and intensifies the colour, pulls harshly at its edges: Estes, Bechtle and the horrible advertising panels of Cottingham. Or again, as in Morley's work, which, seen through a magnifying glass, is a minuscule, meticulous work, small brush strokes that wrap the canvas, laying upon it a thousand wavelets of this tone here, that tone there, while three steps away the steamer appears a stiff and distinct thing, advancing, vibrating in the great sun, something from Scott Fitzgerald. Emphasising the tones and values, the hand produces an image that is a reproduction without loss, a negentropic duplicatum. Thus, the machine-body of the painter upsets the photo-optical machine by making it give more than it has received. Lacan said that the hysteric wants a master over which she rules. Hyperrealist technique (almost technology) reveals the work of the painter to be hysterical work. It does not at all consist in creating an object, not at all in interpreting nature, not at all in making the invisible visible. In hyperrealism, on the contrary, one must merely *replicate* the most visible, the least natural (photographs, posters) and the already-given. But it consists in the elevation of chromatic intensities, linear values of light, by passing them through the painter's body, in the canalisations that go from the eye to the hand. But not just any passage, any canalisations.

And yet, in the second place, the photo-optical machine leaves him in precisely this so-narrow breathing space, which he himself continues to shrink. (Morley cuts his photos up into rectangles, projects them upside down, rectangle by rectangle, and collects the virtual image on the canvas always upside down and in units – in the way, I imagine, that the syntheses, the synergies and synaesthesia's that have all arisen in his body between his eye and his hand would themselves also be subtracted from the productive process – a

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

la surface à travailler que pratiquait aussi Klee – mais comme moment intermédiaire avant synthèse), c'est dans cette très petite marge et par le caractère, de ce fait, très partiel ou parcellaire du fonctionnement du corps du peintre que la jouissance de peindre revêt des traits hystériques : le corps qui fonctionne alors n'est plus du tout un corps global, totalisé en lui-même, aucune trace de ce corps n'apparaît dans la touche, l'attaque, il ne « s'exprime » pas au sens d'un bel athlète huilé. Ce qui est athlétique et huilé dans notre production industrielle moderne et dans la production hyperréaliste, c'est l'objet, la caravane et la photo de la caravane et la peinture de la caravane sur photo. Mais ce qui est détraqué, bloqué, lieu de stases énergétiques, coupé en tronçons fonctionnant à part, c'est le corps du travailleur industriel, de la dactylo, de la caissière de supermarché, et du peintre hyperréaliste. Par tout son appareillage photo-optique, il se met en posture hystérique, il désire que cette machine soit sa maîtresse, qu'elle gouverne ses gestes, corrige ses impulsions, en sache beaucoup plus que lui sur la perspective et la construction et les passages et la « réalité ». Mais en même temps, il désire gouverner cette machine, il l'alimente, elle ne fonctionne que par lui et peut-être que pour lui, même s'il lui faut découper son propre corps et en résilier les trois quarts pour la faire marcher. Un travailleur qui veut être sa machine à force de s'y asservir, c'est hystérique.

Je ne sais pas si l'hyperréalisme dénonce ainsi la production moderne et notre rapport réputé *aliéné* à ses produits. Il ne dénonce rien, me semble-t-il, parce qu'il n'appartient pas du tout à la pensée et à la pratique de la critique, et c'est pourquoi on peut se demander s'il est stupide. Si cette peinture a de la force, elle tient à ce qu'elle est *simplement affirmative*, répétitive et, du fait de la répétition, intensive. En peignant des photos, mais fortes, l'hyperréalisme montre comment le désir s'agence dans le procès de production quand on s'y place non pas au lieu du maître capitaliste bureaucratique, mais au lieu de l'esclave travailleur. Les objets étincelants, clos, totaux, ils sont, nous dit-il, les contreparties de nos corps sectionnés, obscurs, ouverts à l'ailleurs, et la jouissance vient à ceux-ci de la différence extrême de leur état avec celui de leurs produits.

Dans *L'Art vivant*, 36, février 1973.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

reversal of the working surface that Klee too practiced – but as an intermediary moment before synthesis.) It is in this very small margin, and, because of this, through the very partial or fragmented character of the functioning of the painter's body – that the pleasure of painting takes on hysterical traits: the body that functions then is not at all a global body, summed up in itself – no trace of this body appears in the touch, the attack, does not "express itself" in the sense that a beautiful oiled athlete's body expresses itself. In our modern industrial production and in hyperrealist production, what is athletic and oiled is the object, the caravan and the photo of the caravan and the painting of the caravan on the photo. But what is deranged, blocked, a place of energetic stases, cut in separately functioning sections, is the body of the industrial worker, of the typist, of the supermarket cashier, and of the hyperrealist painter. Through the entirety of his photo-optic apparatus, he assumes an hysterical posture, he wishes this machine were his mistress, that she govern his gestures, correct his impulses, know much better than he about perspective and construction and passages and "reality". At the same time, he wants to govern this machine, he feeds it, it works only through him and maybe for him, even if he has to cut up his own body, eliminate three quarters in order to make it work. A worker that wants to be his own machine by dint of enslaving it is hysteric.

I do not know if hyperrealism thus denounces modern production and our well-known *alienated* relation to its products. It denounces nothing, it seems to me, since it does not at all belong to the thought and practice of critique, and this is what makes it possible to wonder if it is stupid. If this painting has any force, it is due to the fact that it is *simply affirmative*, repetitive and, because of this repetition, intensive. By painting photos, but powerful ones, hyperrealism shows how desire organises itself in the process of production when one puts oneself not in the place of the bureaucratic capitalist master but in the place of the worker slave. The objects, sparkling, self-contained, total, are the counterparts, it tells us, of our bodies, divided, obscure, open to elsewhere – and the pleasure comes to the latter from the extreme difference of their state with that of their products.

In *L'Art vivant*, no. 36, February 1973.
Translated by Vlad Ionescu and Peter W. Milne

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

4 Par-delà la représentation

1974

En se rendant accessible aux lecteurs francophones[1], le livre d'Ehrenzweig, son second et dernier, vient rencontrer un milieu sensibilisé à une certaine crise de la psychanalyse. Il ne s'agit pas d'une mode mais d'une interrogation fortement investie, d'une inquiétude, portant sur quelques-unes des catégories de la théorie et de la pratique psychanalytiques. Ce livre, loin de répondre à ces questions, ne peut que les ouvrir davantage, les déplacer, en poser de nouvelles, donc amplifier l'ébranlement. C'est pour l'y provoquer que l'on choisit d'en présenter d'abord un contenu central, mais peu développé, la critique de la notion de « psychanalyse appliquée ». Ehrenzweig n'a jamais défini lui-même de cette façon l'axe de son travail ; ce n'est pas par oubli ou par méprise sur le sens de celui-ci, mais plutôt par excès : il pressentait que le critiqué retient et dévore le critiquant, comme Sodome pétrifie la femme de Loth, et qu'il est plus important d'affirmer ce qui se passe que de nier que ça se passe comme le disent ou disaient les autres. Point de vue artiste. Courons pourtant un instant le risque d'être disgracieux.

Aux yeux de l'épistémologue, la notion d'application incluse dans une expression comme « psychanalyse appliquée » est simplement inconsistante. Elle impliquerait qu'un ensemble théorique plus ou moins formalisé puisse être appliqué sans modification à un corpus, ou domaine d'interprétation (ici celui des œuvres d'art), autre que celui sur lequel il a été construit (l'ensemble des symptômes psychonévrotiques et des phénomènes psychiques paranormaux). Si tel était vraiment le cas, les deux domaines seraient confondus ; s'ils ne le sont pas, la prétendue application requiert des modifications de l'ensemble théorique telles, si minimes soient-elles, que ce dernier devient de droit complètement différent de ce qu'il était dans son « état » premier.

1 Dans une traduction de Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy deux fois remarquable, car la langue d'Ehrenzweig est ici, par elle-même, difficile, et l'auteur n'avait pas fini de revoir son texte quand il est mort.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

4 Beyond Representation

1974

Ehrenzweig's book, his second and his last, becomes accessible in French[1] at a moment when there is a general awareness of a crisis in psychoanalysis. It is not a matter of fashion but rather of an authoritative questioning and doubting that bear on some of the categories of psychoanalytic theory and practice. This book, far from answering such questions, can only open them further, displace old questions and pose new ones, and thus increase the disruption. Indeed it is in order to provoke this that we have chosen to present first a central theme of the book but one that is little developed: a critique of the notion of "applied psychoanalysis". Ehrenzweig himself never defined the orientation of his work in this way, not because he failed to understand its thrust but because he felt that the thing criticized holds back and even consumes the one who criticizes, as Sodom petrified Lot's wife. He believed it more important to assert what is in fact the case than to deny that things work as others claim or have claimed. This is the artistic point of view. We, however, shall briefly risk the ungenerous mode that he eschewed.

For the epistemologist, the notion of "application" in an expression such as "applied psychoanalysis" is simply flabby. It would seem to imply that a body of theory, more or less rigorously formulated, can be applied without modification to a set of data or to a field of study (in this case, works of art) different from that for which it was constructed (the set of psycho-neurotic symptoms and abnormal psychic phenomena). If this were so, the two domains would be indistinguishable; if they are not, then the attempt at application requires modifications that, however trivial, make that body of theory different from what it was in its first "state".

1 In a translation by Francine Lacoue-Labarthe and Claire Nancy that is all the more remarkable in that Ehrenzweig's language is difficult in itself and he died before he could complete the revision of the text.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Pourtant si Freud, ses collaborateurs et successeurs n'ont pas hésité à « appliquer la psychanalyse » aux œuvres, c'est que, à défaut de raison, il devait y avoir de puissants motifs pulsionnels à une telle confusion. Négligeons ici la passion impérialiste des chercheurs de la nouvelle méthode ou des nantis de l'institution établie, qui pousse les uns et les autres (mais quelle différence entre un Reik et un Schneider !) à annexer le champ artistique à celui des symptômes, à s'arroger le privilège léonin de diagnostiquer les processus de production des œuvres, quand ce n'est pas les œuvres, voire les artistes eux-mêmes. Chez Freud (ou chez Reik), il s'agit d'autre chose, au moins de ce que Jean Starobinski naguère a bien montré : l'infiltration de la pensée clinique et de la pensée de la clinique par des thèmes dramaturgiques issus de la tragédie grecque et élisabéthaine, nommément d'*Œdipe roi* et de *Hamlet*, – thèmes qui viennent façonner, de façon non thématique, mais plutôt comme des schèmes opératoires, les idées capitales de relation du moi avec le désir (triangle œdipien refoulé dans *Hamlet*) et de fonction thérapeutique (*catharsis*). Une telle compénétration fait déjà problème en ce que le privilège opératoire accordé à ces thèmes laisse indéterminée la portée qu'il est légitime de leur accorder ; et pourtant il ne s'agit encore que de thèmes littéraires. Il faut aller plus loin et comprendre que la créance accordée de fait par Freud aux livrets sophocléen et shakespearien s'adresse d'abord à un lieu où ces dramaturgies se représentent, le lieu théâtral, et à la scénographie constitutive de ce lieu.

On a déjà noté le privilège dont le théâtre bénéficie, auprès des autres arts, dans la pensée et la pratique freudiennes. Freud non seulement le reconnaît, mais a une fois au moins fait mine de le justifier : dans un petit texte de 1905-1906 intitulé « Personnages psychopathiques au théâtre », il suggère une genèse de la psychanalyse ordonnée à la question de la culpabilité et du paiement de la dette ; le sacrifice destiné à apaiser le divin, qu'irrite la révolte des hommes, en constituerait la formation mère ; la tragédie grecque, elle-même issue du sacrifice du bouc – comme le croit Freud –, engendrerait le drame sociopolitique, puis individuel (psychologique), dont la psychopathologie et, nous l'ajoutons, la psychanalyse seraient à leur tour les rejetons. Cette généalogie ne fait pas seulement apercevoir que la relation analytique est agencée comme un sacrifice rituel, elle suggère l'identité des espaces où a lieu l'opération

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

However, if Freud, his collaborators and his successors have not hesitated to "apply psychoanalysis" to works of art, it must be because in the absence of other reasons there were powerful drives that motivated a confusion of domains. Let us leave aside the imperialistic ambitions of the adepts of a new method or of the mandarins of established psychoanalysis that lead both (but what a difference between, say, Reik and Schneider!) to annex the domain of art to the realm of symptoms, to arrogate to themselves the privilege of analysing diagnostically the artistic process and even the works or artists themselves. With Freud (or Reik) we are dealing with something different; we are at the very least dealing with what Jean Starobinski has recently demonstrated: the infiltration of clinical thought by tragic themes drawn from Greek and Elizabethan drama, particularly from *Oedipus Rex* and *Hamlet*. These themes help to shape, not so much in a directly thematic way but rather as models of a pattern of relations, the central ideas of the relationship between the self and desire (the Oedipal triangle repressed in *Hamlet*) and the therapeutic function (*catharsis*). Such interpenetration is already problematic, in that the privileged role granted to these themes leaves unspecified the scope that they may legitimately be granted; and yet we are still dealing with explicit themes. We must go a step further and grasp the fact that Freud's belief in or effective acceptance of the Sophoclean and Shakespearian scenarios is first of all a belief in the theatrical space where these scenarios are acted out, the space of theatrical representation, and in the scenography that constitutes and defines this space.

It has already been recognized that, compared with the other arts, the theatre enjoys a privileged status in Freudian thought and practice Freud himself not only admits this; on at least one occasion he appears to offer justification for it. In a short paper of 1905-6 entitled "*Psychopathic Characters on the Stage*" he sketches the genesis of psychoanalysis in terms of the problem of guilt and expiation: the sacrifice designed to mollify the Gods is the parent form; Greek tragedy, itself derived, as Freud believed, from the sacrifice of the goat, gives birth to socio-political drama and then to individual (psychological) drama, of which psychoanalysis is the offspring. This genealogy not only reveals the extent to which, by Freud's own admission, the psychoanalytic relationship is organized like a ritual sacrifice; it also suggests the identity of the various spaces in

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

d'acquittement : temple, théâtre, chambre politique, cabinet, espaces *déréels*, comme disent Laplanche et Pontalis, espaces circonscrits et soustraits aux lois de ladite réalité, où le désir peut se jouer dans toute son ambivalence, régions où se substituent aux « choses mêmes » du désir des *simulacres* tolérés, lesquels sont supposés n'être pas des fictions, mais d'authentiques productions libidinales simplement soustraites aux censures réalistes. L'analogie récurrente faite entre la « création artistique » et le rêve ou le fantasme, comme dans *Der Dichter und das Phantasieren* (1908) va dans le même sens ; elle a beau être minimisée par l'affirmation que la psychanalyse n'a pas qualité pour percer le secret de la création elle-même, on voit bien que le traitement infligé à *La Sainte Anne* de Léonard de Vinci, par exemple, est en tous points identique à celui qui vient travailler le récit d'un rêve apporté sur le divan.

Du rêve ou du fantasme à l'œuvre, Freud, dira-t-on, a pourtant toujours ménagé un écart, suffisant, croyait-il, pour assurer entre la position de celle-ci et de ceux-là une différence qualitative, où prend place la prime de séduction : les propriétés purement formelles de l'œuvre auraient pour fonction spécifique de faire tomber avant coup la censure portant sur le contenu. Ehrenzweig écrivait dans *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*[2] que la meilleure analyse de l'œuvre d'art faite par Freud se trouve dans *Le Mot d'esprit*, en ce que c'est la seule qui s'attache au processus formel de la production de l'objet, en l'occurrence du mot d'esprit ; néanmoins, ajoutait-il, le plaisir donné par la forme n'anticipe pas en le permettant celui du contenu, mais il le suit ou l'accompagne. Ce déplacement n'est pas minime, il implique, entre autres, que cette prime n'opère pas comme l'acquittement d'un droit d'entrer dans l'espace déréel de la libido et d'y trouver libre plaisir. Surtout il entraîne un déplacement correspondant portant sur la fonction de la forme : elle n'est plus essentiellement, pour ne pas dire exclusivement, celle que Freud lui reconnaît, d'anesthésier les censures préconscientes (la prime de séduction n'opère pas autrement, dans la thèse freudienne, que le *sommeil* dans la théorie du rêve qui lui aussi a fonction d'abaisser les défenses, et avec lequel conspire aussi toute l'élaboration secondaire), ce qui doit permettre d'étendre l'ensemble formé par les œuvres d'art jusqu'à des objets

2 A. Ehrenzweig, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, London, Sheldon Press, 1975.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

which sacrifice takes place: temple, theatre, the chambers of politics and doctors' surgeries – all *disreal* spaces, as Laplanche and Pontalis might call them: autonomous spaces no longer subject to the laws of so-called reality, regions where desire can play in all its ambivalence, spaces where for the "proper objects" of desire are substituted accepted *images*, which are assumed to be not fictions but authentic libidinal products that have simply been exempted from the censorship imposed by the reality principle. The analogy continually drawn between "artistic creation" and dream or fantasy, as in *The Relation of the Poet to Day-Dreaming* (1908), reflects the same tendency Despite protestations that psychoanalysis is not qualified to penetrate the secret of artistic creation, we can see perfectly well that the treatment inflicted upon Leonardo da Vinci's *Holy Family*, for example, is precisely identical to the treatment that would be applied to the story of a dream recounted on the analyst's couch.

No doubt one can say that Freud always maintained between dream or fantasy and the work of art a distinction that seemed to him to be sufficient to preserve between their respective statuses a qualitative difference, in which can be located the bribe or "pleasure premium": the formal qualities of the work of art are said to have the specific function of disarming any censorship of content. Ehrenzweig observed in *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*[2] that Freud's best analysis of works of art is in *Jokes and their Relation to the Unconscious*, because only there does he concentrate on the formal operations that produce the object – in this case, the joke. However, Ehrenzweig adds, the pleasure afforded by the form does not anticipate and give access to that of the content, but follows or accompanies it. This is not a negligible shift. It implies, among other things, that this pleasure premium does not function as the discharge of a fee that allows one to enter the disreal space of the libido and to find free pleasure there. Above all it entails a corresponding shift in the function of form: no longer does it have essentially, not to say exclusively, the role that Freud assigns to it of quieting pre-conscious censorship. (According to Freud's thesis the pleasure premium functions in the same way as *sleep* does in the theory of dreams: the latter also has the role of lowering defenses and thus conspires with the process of secondary elaboration.)

2 Anton Ehrenzweig, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, London, Sheldon Press, 1975.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

dont l'organisation formelle n'est pas nécessairement harmonieuse, pas respectueuse des supposées exigences du processus secondaire, et qui loin d'endormir la censure peuvent la scandaliser. Or on sait combien borné au classicisme, voire à l'académisme le plus étroit, est le corpus esthétique sur lequel s'appuie Freud, surtout dans les arts non littéraires, et comme ce Viennois a pu ignorer toute la production musicale de l'école de Schoenberg, et ce moderniste en matière de psychopathologie toute la peinture moderne dont il a pourtant été le contemporain.

Cette confiance dans la fonction hypnotique de la forme artistique a fait que la psychanalyse appliquée a le plus souvent négligé le choix ou l'organisation, consciente ou inconsciente, des constituants formels des œuvres, alors que ce n'est un secret pour personne que c'est là, bien plutôt que dans leur « sujet » (quand il y en a un), que se porte le travail artistique. La méthode d'attention également flottante aurait dû pourtant y conduire, comme on en a un exemple dans l'approche par Freud du *Moïse* de Michel-Ange ; mais elle ne sert le plus souvent, et même là, que d'entrée, et fait bientôt place à un usage beaucoup plus rassurant, tout à fait réducteur, sorte de *lecture des affects* pour ainsi dire à laquelle l'indice minime relevé au début n'a servi que de déclencheur. On tombe alors, ou l'on risque de tomber, dans une procédure qui, si elle n'est pas aussi grossière que l'application aux œuvres d'un code préfabriqué de symboles (sexuels, allons-y), n'est jamais beaucoup plus fine que l'analyse sémiotique, laquelle se remarque aussi par l'étroitesse de son corpus et son impuissance à éprouver et repérer les effets de l'énergétique des constituants formels. Dans le nihilisme méthodologique qui transforme les choses de langage, de peinture ou de musique en signes ou groupes de signes *valant à la place* d'autre chose et qui traite donc toujours le matériau et son organisation comme un *écran à transpercer*, on retrouve le même préjugé de la fonction substitutive, voire vicariante des œuvres : elles ne sont jamais là qu'à la place d'un objet qui y manque, selon la formule reçue, et *parce qu*'il y manque.

Une économique libidinale des œuvres (mais faudra-t-il même continuer à parler d'œuvres alors ?) aurait pour présupposé essentiel leur affirmativité : elles ne sont à la place de rien, elles valent, c'est-à-dire elles opèrent, par leur matériau et son agencement, leur sujet n'est lui-même qu'une organisation formelle possible, non nécessaire, il ne recèle aucun

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

This new role of form should allow us to extend the set of works of art to include those whose formal organization is not necessarily harmonious, does not respect the supposed demands of the secondary processes, and, far from quieting censorship, may provoke it. But we know how far the aesthetic corpus to which Freud refers was restricted to classicism, even academicism, especially in the non-literary arts; how far this Viennese was able to ignore the music of Schoenberg and his school; and how far this modernist in psychopathology was able to neglect all contemporary modernism in painting.

This confidence in the hypnotic function of artistic form generally led applied psychoanalysis to neglect the conscious or unconscious choice and organization of the formal constituents of works, although it is scarcely a secret that here rather than in the "subject" (when there is one) is where real artistic activity takes place. The method of free-floating or equally poised attention should, however, have led to this aspect, and indeed we find such a case in Freud's approach to Michelangelo's *Moses.* But generally, and even here, such attention serves only as a point of departure and soon gives way to a more reassuring, totally reductive method: a *reading of affects*, as it were, to which the details noted at the outset serve only as a kind of release mechanism. Thus one falls into, or risks falling into, a procedure that, if it is not quite as crude as applying a prefabricated code of symbols to the work (sexual symbols, of course!), is never more subtle than a semiotic analysis, which is also characterized by the restricted nature of its corpus and its inability to experience and identify effects of the energy released by formal constituents. In this methodological nihilism, which transforms entities of language, painting or music into signs or groups that *stand for* something else, and therefore treats the material and its organization as a *surface to be penetrated*, one finds the same prejudice: the notion that works of art have a substitutive or vicarious function. They are there only in place of a missing object, as the accepted formula has it; and they are there only *because* the object is missing.

An account of the economy of works of art that was cast in libidinal terms (but should we still, in this case, continue to speak of works?) would have as its central presupposition the affirmative character of works: they are not in place of anything; they do not stand for but stand; that is to say, they function through their material and its organization. Their subject is nothing other than a possible formal organization (not an inevitable or necessary organization); and it conceals no content, no libidinal secret of the work, whose force

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

contenu, aucun secret libidinal de l'œuvre, la puissance de celle-ci réside entièrement en surface, il n'y a que de la surface. Freud, pour sa part, a bien formulé dans *Jenseits* le projet d'une esthétique économique : « […] ces cas et ces situations qui ont un gain de plaisir comme issue finale pourraient faire l'objet d'une esthétique d'orientation économique[3] » ; mais ce n'est pas un hasard si, au lieu d'appeler les considérations affirmatives qui s'imposaient, cet énoncé est immédiatement associé à la célèbre analyse du jeu *fort-da* de l'enfant. Du point de vue qui nous intéresse, cette dernière est un échec complet, elle atteste la puissance récurrente du dispositif théâtral dans l'inconscient épistémologique de Freud ; elle n'aurait pas dû être moins que la déduction (peut-être impossible, mais à tenter) du lieu théâtral à partir de l'économique des pulsions, elle aurait dû répondre à la question : comment la surface libidinale balayée par Éros et les pulsions de mort donne-t-elle forme au lieu volumineux, à la division salle/scène ou réalité/leurre, à l'illusion tridimensionnelle ? Comment la pellicule monoface où se déplacent les pulsions en procès primaires (lesquels, Freud nous l'a enseigné, ignorent toute limite, toute négation) en vient-elle à s'invaginer en un espace de disjonction unissant un intérieur et un extérieur, c'est-à-dire en un espace à la fois conceptuel et représentatif ?

Pour Freud, il est clair que la bobine est quelque chose comme une œuvre précisément parce qu'elle est un signe, qu'elle remplace autre chose, la mère, pour quelqu'un, l'enfant. Mais pour l'économiste libidinal, cette fonction de simulacre n'a aucune pertinence ; elle présuppose ce qu'il faut essayer d'engendrer théoriquement, la négativité. Dire que l'enfant joue sa souffrance, la douleur qui vient de l'absence de sa mère, c'est se donner tout d'un coup toutes les composantes de l'espace théâtral : un sujet-spectateur (l'enfant pour lui-même), un objet-signe (la bobine), une mémoire (la présence d'une absence), une finalité (la catharsis), bref c'est se rendre immédiatement aux injonctions de l'ordre représentatif (qui est secondaire), sans se laisser inquiéter un instant par le principe qu'on a pourtant soi-même génialement posé : s'il est vrai que les processus primaires ne connaissent pas la négation, il n'y a pas, dans l'ordre pulsionnel, et il n'y aura jamais, d'absence de la mère, ni

3 *Par-delà le principe de plaisir*, fin du § II.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

lies entirely in its surface. There is only surface Freud himself even formulated in *Beyond the Pleasure Principle* the project of an economy of aesthetics: "... these cases and situations which have an increase in pleasure as their final output could form the object of esthetics conceived as an economy".[3] But it is not by chance that, instead of summing up with the firm proposal that would be required, this sentence is subordinate to the famous analysis of the child's game of *fort-da*. Within the perspective that interests us this latter analysis is a dead-end. It testifies to the continuing power of the theatrical schema in Freud's unconscious epistemological assumptions, but it ought to have been nothing less than a demonstration (at least attempted, even if it proved impossible) that the theatrical schema can be deduced from the economy of drives. It ought to have answered the question of how the libidinal surface, swept by the drives of Eros and Thanatos, can give rise to an illusion of volume, a three-dimensional space, divided into stage and house, allurement and reality. How can the film on which move the drives of the primary process (which, as Freud has taught us, know no limit, no negation) turn back on itself and become a space of disjunction, uniting an inside and an outside: that is to say, a space that is both conceptual and representational?

It is clear that for Freud the roll of film is something like a work of art because it is a sign, because it replaces something (the mother) for someone (the child). But for the student of the libidinal economy this function of image or sign is not pertinent because it presupposes what one must try to produce by a theoretical argument: negativity. To say that the child acts out in his suffering the pain caused by his mother's absence is to take suddenly as given all the components of the theatrical space: an actor-spectator (the child for himself), an object-sign (the roll of film), a memory (the presence of an absence), a final cause or goal (catharsis). In short one immediately gives in to the demands of the order of representation (which is secondary), without allowing oneself to be concerned at all with the principle that one had oneself so cleverly established: if it is indeed true that the primary processes know no negation, then in the economy of drives there is not, nor can there ever be, an absence of the mother, or

3 *Beyond the Pleasure Principle, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed., James Strachey et al, London, Hogarth Press, 1953-74, XVIII, end of §11 (henceforth *SE*).

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

davantage de mère (en tant qu'objet absent), et il n'y aura jamais non plus personne pour en souffrir. Le plaisir et la douleur, la jouissance, exigent alors d'être conçus de façon purement affirmative sans recours à la facilité épistémologique du manque, qui est une concession majeure à la théologie judéo-platonicienne. C'est dire, entre autres, qu'il faut statuer à nouveaux frais sur la position et la fonction des représentants-représentation (*Vorstellungsrepräsentanz*) quant aux pulsions : non pas substituts masquant les objets ou les buts pulsionnels, mais investissements de l'énergétique libidinale sur les surfaces du dicible et du visible, elles-mêmes parties de l'interminable et anonyme pellicule pulsionnelle.

Les œuvres alors ne seront pas traitées comme des simulacres ; on ne distinguera pas entre leur forme et leur contenu libidinal, on comprendra que leur puissance jouissive tient tout entière dans le travail formel qui les produit en amont et dans les travaux de toute nature qu'elles suscitent en aval ; on cessera de les placer dans l'espace réservé de la déréalité, que les artistes nomment plus justement ghetto culturel, on leur accordera même réalité qu'à ladite réalité et même sérieux qu'à…, disons : qu'au discours analytique par exemple. Les rapports de ce discours avec le champ artistique seront bouleversés : non pas renversés de manière à assurer on ne sait quelle revanche de l'art sur l'analyse, mais déplacés de façon que le départage entre ce qui relèverait de la vérité d'une part, et ce qui de l'autre appartiendrait au beau ou au plaisir (même désintéressé) tombe, et qu'il apparaisse que partout, ici comme là, c'est à des métamorphoses de l'énergie libidinale et à des dispositifs réglant ces métamorphoses qu'on a affaire sans qu'aucun privilège de profondeur puisse être accordé à aucune d'elles ni à aucun d'eux, tous étant pareillement de surface. Comprendre ne sera plus établir un contenu libidinal ultime, serait-il l'angoisse d'un manque (l'effet du signifiant zéro), mais déterminer, dans sa complexité et sa délicatesse vaines, le dispositif par lequel les énergies pulsionnelles sont canalisées, bloquées, libérées, épuisées ou stockées, en somme conduites aux intensités extrêmes : ce qui est vrai *au même titre* de ce dispositif qu'est la relation analytique elle-même et de celui qui commande une toile hyperréaliste ou une pièce musicale obéissant au principe sériel généralisé.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

especially an absence of mother (as absent object); nor will there ever be a person to suffer from absence. Pleasure and pain, or enjoyment, must thus be conceived as purely affirmative; one can have no recourse to the easy epistemological solution of the lack, which is a major concession to Judeo-Platonic theology. This is to say, among other things, that we must deal in some other way with the place and role of representations (*Vorstellungsrepräsentanz*) in relation to drives; not as substitutes concealing objects or the goals of drives, but as concentrations of libidinal energy on the surfaces of the visible and the articulable – surfaces that are themselves part of the endless and anonymous film of primary drives.

In this perspective works would not be treated as images; we should not distinguish between their form and their libidinal content; we should understand that their power to please resides wholly in the formal labour that produces them on the one hand and in the work of various kinds that they stimulate on the other. We should stop relegating them to this special space of the disreal that artists more appropriately call a cultural ghetto; we should grant them the same reality as what we call reality and the same seriousness as ... say, psychoanalytic discourse, for example. The relationship between this discourse and the domain of art would be overturned: not simply inverted so as to secure for art some kind of revenge on analysis, but shifted so that the division between what appertains to truth on the one hand and what belongs to beauty or pleasure on the other would be abolished and it would become clear that in both cases, on both sides, we are dealing with transformations of libidinal energy and with devices governing these transformations – none of which, neither devices nor transformations, could be privileged and labeled as more profound than another, since they are all on the surface. Understanding will no longer be a matter of establishing an ultimate libidinal content (be it even a lack, the effect of an empty signifier) but rather of identifying, in all its ineffectual delicacy and complexity, the device by which the energy of drives is guided, blocked, freed, exhausted or stored up – in short, channeled into extreme intensities. And precisely the same holds for the device of the psychoanalytic relationship itself as for the devices required by a hyperrealistic painting or by a piece of serial music.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Les travaux d'Ehrenzweig constituent des contributions décisives à une telle esthétique économique libidinale. Relevons-en quelques aspects. Il convient de donner toute sa portée à l'affirmation initiale, mais répétée et déjà prévalente dans *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, que les processus primaires ne sont pas chaotiques, désordonnés, que c'est seulement leur rencontre avec la rigidité des organisations secondaires qui produit sur celles-ci un effet de désorganisation, et que l'opération primaire par excellence est le *scanning,* le libre balayage. Freud a souvent indiqué, tout en les déclarant hors de portée de toute description directe, les traits caractéristiques des processus primaires : pas de négation, pas de modalisation, pas de liaison logique, pas de distribution temporelle ; donc inarticulation du monde pulsionnel, qui oppose à la saisie discursive son opacité[4] , sa latéralité « égyptienne[5] », sa contemporanéité à soi[6], et sa paratopie[7]. Mais chez Freud ces rappels en forme de métaphores ont surtout valeur de mise en garde méthodologique, ils indiquent l'impuissance des organisations les plus élémentaires de la pensée devant l'espace-temps pulsionnel et visent donc à justifier des procédures aussi paradoxales que l'écoute de surface, l'attention également flottante, l'approche par la singularité et par la libre association, et plus généralement à encourager chez l'analyste une sorte de maintien passif à l'égard du matériel apporté par l'analysé – passivité qui n'est pas du tout exclusive, comme on le voit dans la pratique de Freud, de l'interventionnisme le plus téméraire, mais qu'il faudrait assimiler à celle dont Keats fait l'éloge dans une lettre célèbre sur le poète-caméléon.

Ehrenzweig décrit positivement les processus primaires comme syncrétiques, « balayeurs », totaux et dédifférenciés, tandis que les organisations articulées secondaires, qui ne sont pas seulement les concepts de l'entendement, pour parler comme Kant, mais les formes mêmes de la sensibilité, exigent à l'inverse analyse et focalisation sur le détail, fragmentation, différenciation du matériel. Dans un travail antérieur, il avail donné une bonne approximation de ce que peut être la perception inconsciente, la

4 *Nouvelles conférences sur la psychanalyse,* IIIe conférence, Paris, Gallimard, 1936, 103.

5 Extrait de l'histoire d'une névrose infantile, « L'Homme aux loups », *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 418.

6 « Pulsions et destins des pulsions », *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, 30-32.

7 *Malaise dans la civilisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, 12-14.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Ehrenzweig's works are decisive contributions to a libidinal aesthetic of this kind. In noting some of its major aspects we should give full weight to his repeated affirmation, already central to *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, that the primary processes are not chaotic or disordered in themselves; that it is only their encounter with the rigid structures of secondary organization that produces an effect of disorder; and that the primary operation *par excellence* is *scanning*, a free sweep of energy or attention. Freud often outlined, while declaring that they were beyond the grasp of direct description, the characteristic features of primary processes: no negation, no modalisation, no logical connections, no temporal distribution, and consequently the undifferentiated nature of the world of drives, which resists discursive definition through its opacity,[4] its "Egyptian" obliqueness,[5] its simultaneity,[6] and its paratopic nature.[7] But for Freud these metaphorical indications serve above all as methodological warnings; they indicate that the most basic structures of thought are powerless before the space-time of libidinal drives, and they therefore work to justify procedures as paradoxical as surface listening, as free-floating attention, as an approach through the unusual or through free association, and in general to encourage the analyst to remain passively receptive to all the material offered by the analysand – although, as Freud's own practice shows, this passivity does not exclude bold interventions but is rather an instance of that "negative capability" that Keats recommended in his famous letter on the poet-chameleon.

Ehrenzweig offers a positive description of the primary processes – as syncretic, "sweeping", holistic and undifferentiated – whereas articulated secondary structures, which are not only the forms of understanding, as Kant would say, but the forms of feeling as well, require analytical discussion, a focus on parts, a breakdown and differentiation of their components. In an earlier investigation he had offered an excellent approximate analysis of unconscious perception, of the way in which the periphery of the visual field is grasped. Using Monks's work on visual fixation in linear systems, Bates's investigation of the eye's unconscious tendency towards

4 *New Introductory Lectures in Psychoanalysis, SE* XX.
5 *From the History of an Infantile Neurosis* (Wolf-Man), *SE* XVII.
6 *Instincts and their Vicissitudes, SE* XIV.
7 *Civilisation and its Discontents, SE* XXI.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

saisie périphérique du champ qui enveloppe le foyer visuel ; s'appuyant sur des recherches de Monks touchant la fixation visuelle durable pour le système linéaire, de Bates sur la tendance inconsciente de l'œil à se laisser aller à la vision périphérique, et de Frankl relatives au système chromatique de Cézanne, il avait présenté l'œuvre de ce dernier comme le relevé de vues partielles instantanées « antérieures » aux focalisations et différenciations exigées par la bonne forme et par le ton local, c'est-à-dire par le réalisme du reconnaissable ; « antérieures » en droit seulement, puisqu'en fait c'est le bon ordre préconscient qui s'offre d'abord et que l'œil de Cézanne, fixé jusqu'au vertige sur le motif, n'en finit pas de décourager le « bien connu » par une immobilité dont la fonction rappelle celle d'une drogue hallucinogène.

C'était déjà, par ces analyses et bien d'autres, apporter un démenti au pessimisme de Freud en la matière[8] : on ne saurait dire que les déformations ou distorsions (ainsi Ehrenzweig les nommait-il alors) propres à l'espace cézannien soient des *métaphores* négatives de celles de l'espace-temps primaire, elles sont positivement celles-ci ; ou celles-ci sont celles-là. Pourtant un élément négatif persistait dans ces descriptions, saisissable jusque dans les préfixes affectant les mots qui désignaient alors les opérations et propriétés de cet espace. Dans ce livre-ci, Ehrenzweig va au-delà : il veut éliminer même la fonction de disruption (qu'il nommait précédemment *baffling*, déconcertation) ; il la tient désormais pour un effet de ressac provoqué par la rencontre des flux pulsionnels avec les édifices rigides de la secondarité plutôt que pour un trait proprement primaire. Et, ce faisant, non seulement il s'avance plus loin que jamais dans la voie d'une esthétique économique affirmative, mais il se rend aussi capable d'élaborer un problème central pour toute approche psychanalytique des œuvres, celui des relations entre celles-ci et des symptômes, entre l'artiste et le névrosé ou le psychotique.

Sur ce problème, Freud a laissé en héritage une notion qui est à elle seule toute une affaire, la sublimation. Si l'on pose cette notion en termes d'objet ou de buts pulsionnels, elle n'est qu'un indice pour une

8 Par exemple : « Ce sont là des caractères négatifs [l'atemporalité des processus inconscients] que l'on ne peut rendre significatifs que par comparaison avec les processus mentaux conscients », « Par-delà le principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1948, 31. Ou : « Ce peu [que nous savons du ça) a en outre un caractère négatif et ne se peut décrire que par contraste avec le moi. » *Nouvelles conférences…, loc.cit.*

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

peripheral vision, and Frankl's study of Cézanne's system of colours, he had treated Cézanne's works as the summary of partial instantaneous views "prior to" the focusing and differentiation required for good form and colour (required, in other words, for a realism of recognizable objects). These views are "prior" by right only, since in fact it is the pre-conscious ordered vision that first presents itself, and Cézanne's eye, so intensely fixed on the motif, resists this "already known" order with an immobility whose function recalls that of hallucinatory drugs.

These analyses and others helped to deny Freud's pessimistic account.[8] One can no longer say that the deformations or distortions of Cézanne's pictorial space (for that was how Ehrenzweig then labeled them) were negative *metaphors* for those of a primary space-time; the former are positive versions of the latter; or the latter are the same as the former. Nevertheless, there was still a negative element in the descriptions, which could be noted even in the prefixes attached to words that were then used to designate the properties and operations of this space. In his later book, however, Ehrenzweig goes further: he tries to eliminate even the function of disruption (what he had previously called "baffling"), which now he considers to be not a primary feature but a kind of undertow effect produced when the waves of libidinal drives meet the rigid secondary structures. In this way he not only advances further than ever before in the direction of an affirmative aesthetic economy; he also opens the way to further discussion of a problem that is central to any psychoanalytic study of works of art: that of the relationship between works and symptoms, between the artist and the neurotic or the psychotic.

Freud left his successors a contribution to this discussion that is already a major problem in its own right: the notion of sublimation. If we discuss this notion in terms of the object or goals of drives it simply represents an enigma, the enigma of culture itself: how can

8 For example: "There are negative characteristics [the atemporality of primary processes] which can only be made meaningful by comparison with unconscious mental processes" (*Beyond the Pleasure Principle*); or: "The little we know has, moreover, a negative character and can only be described in context with the Ego" (*New Introductory Lectures*).

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

énigme, l'énigme même de la culture : comment le sexuel pourrait-il donner lieu à la peinture ? comment distinguer un cérémonial obsessionnel par exemple de l'ensemble étonnant de contraintes ordonnées qu'un peintre peut s'imposer ? Les écarts marqués sur les objets et les buts des pulsions sont tout à fait insuffisants pour autonomiser les œuvres de l'art par rapport à celles de la névrose ou de la psychose, si tant est que celles-ci exigent aussi, comme Freud le montrait dans la *Métapsychologie*, des retournements, des renversements et des déplacements de toutes sortes : imagine-t-on que le tableau clinique présenté par la paranoïa du Président Schreber soit plus facile à déduire de l'ordre pulsionnel que l'œuvre de Michel-Ange ?

Freud, on le sait, n'a jamais vraiment élaboré cette notion de sublimation, il a néanmoins laissé quelques indications d'ordre proprement économique, et non objectal, qui sont précieuses ; ce sont elles qu'Ehrenzweig, même s'il n'y fait pas allusion, prolonge. Dans les *Vorlesungen*[9] la capacité de sublimer est associée à une certaine *laxité* (*Lockerheit*), un certain laxisme dans le refoulement qui normalement met fin aux conflits. C'est déjà suggérer que l'économie de ladite sublimation est à rechercher du côté du non-investissement : si le refoulement est malléable, c'est que les contre-investissements refoulants sont peu importants, mobilisent peu d'énergie, conséquence du fait que les pulsions sont elles-mêmes peu investies, plutôt erratiques. Quant à échapper à la névrose, « tout dépend, écrit Freud, de la *quantité* de libido inemployée qu'on est capable de tenir à l'état flottant (*in Schwebe*). » Une confirmation de l'importance de ces réserves fluides est donnée par la discussion, dans *Das Ich und das Es*[10], de la déplaçabilité (*Verschiebbarkeit*) : la sublimation, économiquement parlant, c'est avant tout une disponibilité d'énergie non liée, déplaçable. C'est du potentiel, non investi. On ne trouvera pas, et pour cause, de modèle pour cette disposition dans la nosographie clinique. À la rigueur la perversion ferait l'affaire, mais il faudrait l'entendre au sens où Freud en 1905 décrivait la sexualité de l'enfant : perversion polymorphe. Tout à l'encontre du masochisme ou du fétichisme, ultérieurement décrits comme des blocages allant jusqu'à désavouer certaines données libidinales, elle n'est pas investie immuablement sur tel objet de satisfaction,

9 *Vorlesungen*, 1917.

10 *Das Ich und das Es*, 1923.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

the sexual give rise to painting? What distinguishes an obsessional programme, for example, from the amazing set of ordered constraints that a painter imposes on himself? The differences in the objects and goals of drives are totally insufficient to set apart works of art from the products of neurosis or psychosis, especially if the latter also involve, as Freud showed in his *Metapsychology*, all kinds of inversions, reversals and displacements. Can one imagine that the clinical portrait offered by President Schreber's paranoia would be easier to deduce from the order of libidinal drives than the work of Michelangelo?

Freud, as we know, never fully elaborated the notion of sublimation, but he did leave several valuable suggestions, outlined in terms of an economy rather than in terms of objects, and it is these that Ehrenzweig develops, even if he does not refer to them. In the *Introductory Lectures on Psychoanalysis* (1917)[9] the ability to sublimate is associated with a certain *laxness* (*Lockerheit*), a laxity in repression that normally ends conflict. This suggests that the economy or system of sublimation is not to be sought in the realm of libidinal investment or concentration: if repression is malleable it is because the counter-investments of repression are relatively minor, and use little energy, because the drives themselves are relatively unconcentrated and erratic. As for escaping neurosis, "everything depends", Freud writes, "on the *amount* of unemployed libidinal energy that can be kept in a suspended state [*in Schwebe*]". Confirmation of the importance of this floating reserve comes in the discussion of displacement potential (*Verschiebbarkeit*) in *The Ego and the Id* (1923):[10] economically speaking, sublimation is above all an availability of unbound, displaceable energy. It is uninvested potential. We find no model for this disposition in the clinical description of diseases, and for good reason. At a pinch, perversion might serve, but it would have to be extended to the notion of polymorphous perversion, which Freud used in 1905 to describe infant sexuality. Unlike masochism or fetishism, which are later described as blockages that deny certain libidinal givens, polymorphous perversion is not inalterably concentrated on any particular object of satisfaction, but sweeps in a random way over the range

9 *New Introductory Lectures, SE* XVI.
10 *The Ego and the Id, SE* XVI.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

mais au contraire parcourt à l'aventure toutes les potentialités offertes par le corps érotique. Mais cette position hors clinique de la sublimation ne doit pas servir de prétexte à un retour vers la philosophie de la conscience comme c'est l'usage qu'en fait la psychanalyse du moi en cette matière comme en d'autres : qu'est-ce qu'un artiste ? un moi fort, dit-elle, qui peut « contrôler le processus primaire », qui le « domine », qui renverse le rapport primaire/secondaire existant dans le travail du rêve au bénéfice de la conscience.[11]

Ehrenzweig dit tout autre chose ; sous d'autres noms il continue d'élaborer la déplaçabilité : l'artiste est plutôt quelqu'un qui a peu de moi, peu de défenses, et beaucoup de réserves de force disponibles. Une telle affirmation n'a rien à faire avec une psychologie de l'artiste, ni même de l'art – sauf à donner au mot *psychologie* la portée que lui attribuait Nietzsche ; elle excède même largement les références qui encadrent et soutiennent de près, d'un peu trop près, les analyses d'Ehrenzweig, références qui sont celles de la psychanalyse kleinienne, et nommément de la théorie objectale élaborée par cette école. Que dans le travail créateur, une phase dite schizoïde consiste en une projection fragmentée de matériaux intolérables (fantasmes, objets partiels dévorants), que lui succède une phase maniaque de balayage des fragments projetés qui les réunifie dans un syncrétisme inconscient, ayant valeur d'intégration non contrôlee et non différenciée ; que dans une troisième phase dépressive, d'élaboration secondaire, le moi de surface effrayé précisément par ce qu'il perçoit comme un chaos, cherche à introjecter le matériau dans l'ordre secondaire pour en faire une œuvre, on n'en discutera pas ici. Exprimons à ce propos deux réserves seulement : toute cette dramatisation est commandée par l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur, c'est-à-dire le dispositif de la mise en scène ; les opérations fondamentales se nomment projection et introjection ; la grande question est celle de la constitution de l'*objet* : bon objet, mauvais objet ? On reconnaît la problématique kleinienne ; or si elle échappe aux platitudes de l'analyse du moi, elle n'est pas exempte de toute crédulité à l'égard du préjugé théâtral, elle laisse supposer que tout déplacement énergétique est voué par nature à s'ordonner (en actif ou en passif) selon la relation d'objet : elle risque

11 E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, International Universities Press, 1952, 25 ; cf. aussi 302.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

of possibilities offered by the body as erotic object. But the fact that sublimation is left outside the realm of clinical description should not serve as pretext for a return of the ego, as ego psychology would have it in this as in other cases. What is the artist? A powerful ego, it replies, who can "control the primary process", who "dominates" it, who reverses to the benefit of consciousness the relationship between primary and secondary as it obtains in dream work.[11]

Ehrenzweig takes a very different line; he continues to develop the notion of displacement potential under other names: the artist is rather someone with little ego, with few defences, and with a large available reserve of energy. Such a statement has nothing to do with the psychology of the artist, or even art – unless we give to the term "psychology" the scope that Nietzsche granted it. It even goes beyond the references to specific investigations that delimit and directly support – perhaps too directly – Ehrenzweig's analysis: references to Kleinian psychoanalysis and especially to this school's theory of objects. We cannot discuss here the specific claims: that in creative work a so-called schizoid phase consists of the fragmentary projection of unbearable material (phantasms, partial threatening objects); that it is followed by a manic phase that scans the projected fragments and unifies them in an unconscious syncretism that is that of uncontrolled and undifferentiated integration; that in a third, depressive phase of secondary elaboration the surface ego, frightened by what it perceives as chaos, attempts to insert or introject the materials into secondary structures so as to make them into a work. Let us simply note two reservations about this theory. This dramatization is predicated upon an opposition between interior and exterior, that is to say, upon the schema of scenic representation. The fundamental operations are called projection and introjection, and the central question is that of constituting an *object*: good object or bad object? This is, of course, the Kleinian conceptual framework, and if it escapes the platitudes of ego psychoanalysis it is perhaps too ready to accept the theatrical schema; it allows one to assume that any displacement of energy is necessarily destined to organize itself (either actively or passively) round the

11 E Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, Schocken, 1967, 25; cf. 302.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

ainsi de se rendre inintelligibles sa puissance de déplacement et sa capacité même de se refuser à tout investissement objectal stable. Lorsque Ehrenzweig, un peu victime du schéma kleinien, essaie de décrire le rapport de l'artiste avec son œuvre comme une « bonne » relation objectale, comme un dialogue, il nous donne acte, en dépit de lui-même, de ce que ces analyses à caractère clinique ont d'étouffant malgré tout pour l'intelligence de la production artistique. La vérité est que la relation à l'œuvre est pour l'artiste non pas dialogue, mais rencontre, au sens de la *tuchè*, et indifférence à la chose faite, non capitalisation. Ce qui conduit à notre seconde objection, qu'il suffira d'enoncer : la prédominance de la problématique de l'objet va toujours de pair avec le caractère fastidieusement édifiant, presque hégélien, de toute cette dialectique. Nous en convainc l'adhésion qu'Ehrenzweig donne au plus moral de tous les mythes, celui du dieu mourant, qui sous-tend toute la pensée de l'Occident, religieux ou non, à quelques exceptions près, qui est le bâti même sur lequel Hegel a pu confectionner son monument réconciliateur.

Cela dit, tel n'est pas l'apport propre à Ehrenzweig, ni l'essentiel de ce qu'il dit. Au contraire, il souligne après Winnicott et Marion Milner que le laxisme de l'artiste commence par suspendre les barrières qui séparent en principe la réalité extérieure et la réalité intérieure. C'est faire pleinement droit à l'idée d'une face libidinale unique sans épaisseur et sans bornes, non pas préexistante aux inscriptions qu'une écriture y tracerait par pinceau, percussion, voix ou autre, mais engendrée par les opérations métamorphosant telles intensités affectives en couleurs, sons, phrases. Le corps artiste ne s'arrête ni au corps de l'artiste ni à aucun corps refermé sur lui-même dans sa prétendue identité volumineuse. Freud disait qu'il y a communication d'inconscient à inconscient : rien d'énigmatique à cela si l'on entend par communication la propagation des intensités en intensités nouvelles et si l'on reconnaît qu'elle produit à mesure son support, l'uniface hétérogène qui comporte les peaux, les organes, les rues, les murs, les toiles, les cuivres, les cordes…

Et quant à la question du symptôme, Ehrenzweig va même jusqu'à proposer une correction de taille à la thèse kleinienne de l'angoisse schizophrène ; alors que Mélanie Klein et ses élèves l'attribuent à la peur orale de dépendre du sein de la mère, Ehrenzweig répond : mais non, pensez plutôt le psychotique par rapport à l'artiste ; c'est au contraire l'absence

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

relation to the object. It thus risks making unintelligible within its own terms the power of displacement and its ability to avoid definitive fixation on or investment in an object. When Ehrenzweig, somewhat the prisoner of his Kleinian schema, attempts to describe the artist's relation to his work as a "good" object relation, as a dialogue, he shows us, despite himself, how restrictive this clinical mode of analysis can be when we are trying to understand artistic production. For the truth is that for the artist his relation to the work is not dialogue but an encounter, in the sense of *tuchè*, not capitalization but indifference to the object produced. This leads to our second objection, which we shall simply state thus: this conceptual framework centered on the object is inextricably linked with the fastidiously edifying, almost Hegelian character of this whole dialectic, as is further shown by Ehrenzweig's declaration of allegiance to the most moral of myths: the myth of the dying god, which underlies almost all western thought, religious or not, and which is the foundation on which Hegel constructed his reconciliatory monument.

This, however, is neither Ehrenzweig's particular contribution nor the essence of his position. Rather, following Winnicot and Marion Milner, he emphasizes that the laxity of the artist begins by lowering the barriers that in theory separate exterior from interior reality. This gives prominence to the notion of a single libidinal surface without thickness or limits, which does not exist prior to what might be inscribed there by pen, brush, noise or voice, but is produced by the operations that transform affective intensities into colours, sounds, sentences. The artistic body extends beyond the body of the artist and beyond any body closed in on itself in its supposed three-dimensional identity. Freud said that there is communication within the unconscious or between one unconscious and another. There is nothing paradoxical in this if by communication we mean the transmission of intensities into new intensities, and if we recognize that as it occurs such transmission produces its own medium: the heterogeneous surface that includes skins, organs, streets, walls, canvases, instruments.

As for the question of symptoms, Ehrenzweig goes so far as to propose a major correction of the Kleinian thesis of schizophrenic anxiety. Whereas Melanie Klein and her students attribute it to the oral fear of dependence on the mother's breast, Ehrenzweig replies: on the contrary,

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

de la dédifférenciation, qui est si forte chez l'artiste, l'absence de la région de contact, comme dit W. R. Bion, de la région d'indécidabilité placée entre la fantasmatique et l'ordre secondaire, de la région de *scanning*, qui conduit le schizophrène (au sens clinique évidemment) à s'accrocher à ses facultés de surface et à renforcer leur résistance contre la poussée des fantasmes inconscients, et qui produit son espace plastique caractéristique[12]. De sorte qu'il n'est nul besoin pour éclairer l'énigme de la sublimation de recourir à l'instance répressive d'un quelconque surmoi : le « refoulement structural » y suffit qui ne porte pas sur le contenu, mais sur l'organisation même du matériel, et dont Freud parle déjà dans une lettre à Fliess. Ce qui suffit à vrai dire, c'est le déplacement même de l'approche, plus que ce refoulement de structure : le problème de l'art, insoluble par la topique, se dissout littéralement dans l'économique.

Cette région de contact, celle d'un espace laxiste, d'un espace de libre déplaçabilité de la libido, est toujours ce qui est en jeu dans l'art pour autant du moins qu'il est initiative. Or l'art n'est à vrai dire pour Ehrenzweig qu'initiative, et c'est là un déplacement complémentaire que son approche provoque du côté du champ artistique : la puissance des choses peintes, sonores, écrites est à proportion de leur fraîcheur ; il y a une force inestimable, incomparable, des « premières impressions »; après elles, on tombe dans le maniérisme, dans le procédé. Cette idée de la « première fois » n'est pas naïve, c'est seulement un concept impensable, dont l'usage devrait provoquer dans la pensée des théoriciens quelque hésitation ; c'est la transcription en termes catégoriels de ce qui seul est décisif dans l'économie affective, la rencontre. La thèse des premières impressions, loin d'être niaise, oblige le lecteur, s'il ose ailer jusqu'au terme vers lequel elle pousse, à abandonner le refuge qu'offre à l'esprit la classe des « œuvres d'art » et en général des signes, et à ne plus reconnaître pour artistes que des *initiatives* ou *events*, en quelque champ institué qu'ils se produisent. C'est du côté de Nietzsche qu'Ehrenzweig ici cherche caution ; mais cette approche dissolvante est aussi celle des artistes contemporains : pour eux comme pour Ehrenzweig, il y a une affinité exclusive entre la chose artiste, la déplaçabilité de l'énergie libidinale, la rencontre des formes inouïes, et enfin le caractère éphémère, singulier,

12 Paraît-il. De cela même, à la différence d'Ehrenzweig, on se permettra de douter. Voir à ce sujet l'étude de M. Thévoz, *Louis Soutter*, Lausanne, Rencontre, 1970.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

think of the psychotic in relation to the artist. It is the absence of the undifferentiated, so powerfully present in the case of the artist; it is the absence of the region of contact, as Bion says, or of the undecidability between the phantasm and the structures of the secondary processes; it is the absence of the region of scanning, which leads the schizophrenic (in the clinical sense, of course) to cling to his surface faculties, to strengthen their resistance against the pressure of unconscious phantasms, and thus to produce his characteristic plastic space.[12] And thus in order to clarify the enigma of sublimation we need not have recourse to the repressions of some super-ego; the "structural repression" suffices – repression that bears not on the content but on the very organization of material, and of which Freud speaks in a letter to Fleiss. What suffices, in fact, is the shift in our approach to the problem more than the structural repression: the problem of art that is insoluble in terms of a topic is literally dissolved when conceived in terms of an economy.

It is this region of contact, this laxist libidinal space or region of free displacement potential that is always at work in art, or at least in true artistic initiative. For Ehrenzweig art is perhaps always initiative, and this is a complementary shift brought about in the artistic field by his approach. The power of the written, the painted, the played, is proportional to its originality. "First editions" have an inestimable and incomparable power: after that we have mannerism, formulae. The notion of the "first time" is not naive, but it is a concept that cannot be thought out or thought through, and it should provoke some hesitation in theoreticians when they encounter it. It is the categorial equivalent of what alone is crucial in the economy of affects: the encounter. The thesis of first editions, first versions, far from being foolish, compels the reader, if he is willing to go as far as it will lead him, to abandon the safe harbour offered to the mind by the category of "works of art" or of signs in general, and to recognize as truly artistic nothing but *initiatives* or *events*, in whatever domain they may occur. Of course here Ehrenzweig is moving towards Nietzsche, but this destructive, dissolving approach is also that of contemporary artists, for whom, as for Ehrenzweig, there is a necessary affinity between the artistic object, the displacement potential of libidinal

12 So it is claimed. Unlike Ehrenzweig, we have some doubts on the matter. See M. Thévoz's study, *Louis Soutter*, Lausanne and Zurich, 1974.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

de la puissance émotionnelle développée par cette rencontre. Rien ne peut mieux accréditer l'approche économique indiquée par Ehrenzweig que sa convergence et même sa compénétration avec l'expérience artiste elle-même : on ne psychanalyse pas les peintres ou les musiciens, ni leurs « œuvres », on épouse la métamorphose, perpétrée dans les ateliers, du libidinal en plastique ou en sonore.

Esthétiques affirmatives encore, l'idée que l' « absence », le vide que Freud remarque dans la production du mot d'esprit et qu'Ehrenzweig suppose dans toute création artistique, est un « vide plein » ; l'idée que le « blanc » de l'abstraction, aussi bien en art qu'en science, est en fait habité par le riche chromatisme des images dédifferenciées ; l'idée, parente des recherches de Klee ou de Boulez (et suffisante pour repousser toute accusation de « romantisme du processus primaire »), qu'il faut s'aider de l'appareil conceptuel le plus fin, le plus sophistiqué, pour délivrer les potentiels d'intensité que recèlent encore le son ou la couleur et que censure la tradition de la pensée analytique et focalisée. Partout, à chaque page, la fermeté dans l'angle d'attaque du problème de l'inconscient, la richesse et la délicatesse de l'information psychanalytique, l'ampleur de l'expérience artistique.

Il faudrait discuter enfin la philosophie de l'histoire de l'art à laquelle Ehrenzweig accorde, dans ce livre comme dans le précédent, une place décisive. Nous n'en dirons qu'un mot, alors qu'il faudrait confronter avec soin les schémas des derniers chapitres de *The Psycho-analysis of Artistic Vision and Hearing*, qui font de l'art contemporain le point d'aboutissement d'un processus de retrait libidinal croissant par rapport à la réalité perceptive ; et l'hypothèse d'une sorte de pulsation périodique entre les pôles du réalisme et de l'abstraction, qui se fait jour à travers *L'Ordre caché de l'art*. On se contentera ici d'indiquer les deux directions dans lesquelles devraient être poursuivies selon nous les notations d'Ehrenzweig en matière d'histoire de l'art. D'abord c'est l'abandon nécessaire des continuités, des enchaînements, des influences, non seulement de culture à culture, d'école à école, d'artiste à artiste, mais entre les institutions artistiques et leurs contextes sociaux. Ehrenzweig dit quelque part que l'idée de causalité est seulement l'écho dans la connaissance du pathos de la culpabilité. S'il est vrai que l'art est événement initiateur, son « histoire » déculpabilisée offrirait une surface analogue à celle de l'Égypte des éga-

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

energy, the encountering of unexpected forms, and finally the ephemeral and unique character of the emotional power produced by this encounter. Nothing could do more to confirm the economic approach sketched by Ehrenzweig than its convergence and interpenetration with the artistic experience itself: one does not psychoanalyse painters or musicians, or their "works"; one espouses the metamorphoses, produced in their workrooms, of the libidinal into the pictorial or the musical.

There are other strands to this aesthetic of affirmation: the notion that "absence", the lack that Freud noted in the production of jokes and that Ehrenzweig locates in any artistic creation, is "a full absence"; the idea that the "white" of abstraction is in fact composed, in art as well as in science, of a rich chromatism of undifferentiated images; the notion, related to Klee's and Boulez's work (and sufficient to repel any accusation of "romanticizing the primary process"), that one must deploy the most subtle and sophisticated conceptual apparatus in order to release the potential intensities that sound and colour conceal, and that have been censored by the tradition of focused and analytical thought. On every page of Ehrenzweig's work one senses the steadiness of his approach to the problem of the unconscious, the wealth and delicacy of his psychoanalytic documentation, and the breadth of his experience of art.

Finally, we should discuss the philosophy of art history, to which, as in his earlier book, Ehrenzweig grants a crucial role. We can only mention it, although one ought to compare carefully the schema of the final chapters in *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, which make contemporary art the final stage in a growing libidinal withdrawal, with the hypothesis, offered in *The Hidden Order of Art*, of periodic alternation between the poles of realism and abstraction. Suffice it to indicate here the two directions in which we think Ehrenzweig's historical remarks ought to be pursued. First, there is the importance of abandoning notions of continuity, of sequential linkage, of influences, not only between one culture, school or artist and another, but between artistic institutions and their social contexts. Ehrenzweig says somewhere that the idea of causality is nothing but the echo in consciousness of the pathos of guilt. If it is true that art is an initiating event, then a "history" freed of guilt would be

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

rements[13] que fantasmait Freud, où toutes les formes seraient coprésentes les unes auprès des autres, ou même les unes dans les autres, où donc à chaque « époque » déterminée par les chronologies secondaires, on pourrait trouver un très grand nombre de choses sonores, picturales, etc., tout à fait différentes, « anachroniques », voire incompatibles, et des courants métamorphiques allant en tous sens. Surface « historique » ou historiée, elle-même balayée, dédifférenciée, syncrétique en tous ses points. Seuls viendraient y apporter leur ordre (non caché) les dispositifs de barrage et de canalisation qui ici assurent la prédominance du paysage aquarelliste à perspective transparente, là excluent toute entorse au ton local, ici encore imposent l'échelle chromatique et le tempérament à tout objet qui veut entrer dans le champ musical, etc. Encore ces dispositifs sont-ils eux-mêmes plusieurs pour chaque époque ; et il ne serait pas question d'en abolir, par quelque « explication », l'arbitraire, qui n'est qu'un autre mot pour les initiatives artistes, ou leur contre-partie.

Et l'autre direction, toute tressée avec celle-là, serait de prendre au sérieux ce qu'Ehrenzweig dégage dans son dernier livre beaucoup mieux que dans le premier, que *tout art est à plat* pour ainsi dire, pelliculaire. Toute initiative, tout événement, consiste à porter plus loin les bornes qui circonscrivent le jeu des métamorphoses, à jeter au-dessus du vide un fragment d'espace libidinal qui va devenir un nouveau prolongement de la bande uniface. Une esthétique économique est tenue de décrire toute forme en tant qu'elle s'ajoute au patchwork que forme cette bande, à l'espace des balayages. Cet ajout n'a pas d'importance parce que disrupteur, ni même que critique, effets de secondarité ; mais en tant que différence non réductible, singularité. Si la disruption, la critique doivent être imputées aux processus conscients ou préconscients, donc aux fonctions répressives mêmes, c'est qu'elles comportent la saisie simultanée de l'ancien et du nouveau, du critiqué et du critiquant, c'est-à-dire une synthèse précédée d'une analyse, une conjonction rassemblant le disjoint : et ainsi l'espace dans lequel elles se produisent est encore le volume théâtral. Or ce qui est artiste ne se meut jamais dans cet espace. Prenons au pire[14] le scénographe ou le metteur en scène sont, tout comme le « perspecteur » du *Quattrocento* ou du XVIIe siècle français, non pas comme on le croit

13 G. Lascault, « L'Égypte des égarements », *Critique*, 260, janvier 1960.

14 A. Ehrenzweig, *Hidden Order*.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

a surface like that of the Egypt of distractions such as Freud imagined it,[13] where all forms would be simultaneously present to one another, or even within one another, and where, consequently, at any "period" as determined by secondary chronology there could be found a large number of completely different, "anachronistic" and incompatible musical or pictorial objects, and transformational linkages running in all directions. The history of art would be a historical or historiated surface, itself scanned, undifferentiated, syncretic at every point. A (non-hidden) order would be introduced only by the blocking and channelling devices that at one point assure the predominance of the water-colour scene with its transparent perspective, at another exclude any distortion of a visual scene, or at yet another, impose the chromatic scale and equal temperament on any object that seeks to enter the domain of music, and so on. Moreover, at any period there is available a wide array of such devices; and there can be no question of attempting, through some sort of "explanation", to reduce the arbitrariness of this array, for that arbitrariness is the counterpart of, or perhaps only another word for, artistic initiative.

The other line of investigation, closely tied to this, would be to take seriously what Ehrenzweig asserts more firmly here than previously: that *all art is flat*, as it were, pellicular, like a film. Each initiative, each event consists of extending the boundaries that circumscribe the play of metamorphosis, of placing over emptiness a bit of libidinal space that can become a new extension of the single-surfaced tape or film. An economy of aesthetics must describe every form in terms of its contribution to the patchwork of this tape, to the space of scanning. This contribution is not important as disruption, nor even as criticism – both of which are secondary effects – but as peculiarity, as non-reducible difference. If disruption and criticism were to be related to conscious or pre-conscious processes and thus to repressive functions themselves, it would be because they involve the simultaneous grasp of the old and the new, of the criticized and the critique, which is to say a synthesis following an analysis, a conjunction of what is disjoined. And thus the space in which criticism and disruption take place would still be the theatrical space, but in fact the artistic never moves in this space. Let us take the least favorable case:[14]

13 G Lascault, "L'Égypte des égarements", *Critique*, 260, January 1960.
14 A. Ehrenzweig, *Hidden Order.*

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

des inventeurs de profondeur, des illusionnistes, mais des géomètres projectivistes, des esprits convaincus que si l'on peut faire du tridimensionnel sur une toile, c'est que « de son côté » le monde est plat, qu'il n'y a que l'ensemble infini des métamorphoses, et que l'art ou la science est l'une de celles-ci. L'espace tridimensionnel de la théâtralité donc (et de la critique, et de la déconstruction, et du « savoir ») est lui aussi une aventure survenue à la peau pulsionnelle.

(Préface à) Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique.* Paris, Gallimard, 1974, 9-24.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

the producer or director, like the perspectivist of the *Quattrocento* or of the seventeenth century in France, is not, as one might suppose, the inventor of depths, an illusionist, but a projective geometrician, a mind convinced that if one can create the three-dimensional on a canvas it is because the world is flat, because there exists only the infinite set of transformations, of which art or science is one. The three-dimensional space of the theatrical (and of criticism, and of deconstruction and of "knowledge") is itself also, therefore, one of the adventures that befalls the libidinal skin.

In A. Benjamin (ed.), *The Lyotard Reader*, Oxford, Blackwell, 1989, 155-168.
Translated by Jonathan Culler

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

5 La philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation

1981

J'imagine que vous me demandez mon système sur les arts d'aujourd'hui, et de le situer parmi ceux que mes collègues font. Je tremble, je me sens pris en défaut, n'ayant pas de système digne de ce nom, n'en connaissant que deux ou trois un peu, juste assez pour savoir qu'ils ne font guère système : lecture freudienne des arts, lecture marxiste, lecture sémiotique. Ou bien il faudra changer l'idée qu'on habille de ce nom de « système ».

En voulant du système, nous nous croyons de vrais contemporains de l'âge de la « théorie des systèmes » et de la vertu de performativité. Vous parlez des arts ? Voyons comment vous en parlez, avec quel groupe d'opérateurs langagiers vous travaillez votre matériau, les œuvres ; et voyons vos résultats. C'est cela, le système demandé : cet ensemble d'outils en mots s'appliquant à des données de musique, de peinture, de cinéma, de mots et d'autres, et produisant à cette occasion une œuvre de mots, le commentaire. Il n'est plus temps de nous planter devant un Vernet et de soupirer avec Diderot : « Que cela est beau, grand, varié, noble, sage, harmonieux, rigoureusement colorié[1] !» Croyez bien que nous le déplorons. D'ailleurs nous sommes philosophe, ce n'est pas à nous de vous prescrire de comprendre ce que font les artistes, et il y a eu chez les Français ces derniers temps une incursion des philosophes dans les affaires d'art qui a bien assez irrité les critiques, les directeurs de galerie, les conservateurs et quelquefois les artistes[2], pour qu'il soit vain aujourd'hui que nous et nos pareils affichions une feinte innocence devant les œuvres. Si l'on veut du système, n'est-ce pas la faute aux philosophes qui, en se mettant de la partie dans le commentaire d'art, l'ont un peu transformé en traité théorique et ont mis les spécialistes au défi d'en faire autant ?

Ce n'est pourtant qu'une illusion. Si vous y regardez d'un peu près, vous verrez que les philosophes auxquels vous pensez, quand ils se sont

1 Salon de 1767, *Œuvres complètes,* Paris, Club français du livre, 1970, t. 7, 140.

2 Exposé de Catherine Millet au Colloque *Critica 0*, Montecatini, mai 1978.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

5 Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation

1981

I imagine you are asking for my system on the arts today, and how it compares with those of my colleagues. I quake, feeling that I've been caught, since I don't have anything worthy of being called a system, and I know only a little about two or three of them, just enough to know they hardly constitute a system: the Freudian reading of the arts, the Marxist reading, and the semiotic reading. Perhaps what we should do is change the idea that has been dressed up with the name "system".

By wanting something systematic we believe we are real contemporaries of the "system theory" age and the age of the virtue of performativity. Do you have something to say about the arts? Let's look at how you say it, at the set of language-based operators you use to work on your material, the works of art. And let's look at your results. That's the system being asked for: the set of word tools that are applied to given aspects of music, painting, film, words, and other things, and that produce a work of words – commentary. The time is past when we can plant ourselves in front of a Vernet and sigh along with Diderot, "How beautiful, grand, varied, noble, wise, harmonious, rigorously coloured this is!"[1] Don't think we don't regret it. We are philosophers though, and it's not for us to lay down how you should understand what artists do. Recently in France, philosophers have made enough of an incursion into art to prove pretty irritating to critics, gallery directors, curators, and occasionally artists;[2] so it is futile now for us and those like us to flaunt pretended innocence in front of works of art. If something systematic is what is wanted, doesn't the fault lie with those philosophers who, by getting involved in commentary on art, transformed it into something of a theoretical treatise and dared the specialists to do the same?

This is only an illusion though. If you look just a little closer you will see

1 Denis Diderot, *Salon de 1767*, in *Œuvres complètes*, 15 vols, Paris, Club Français du Livre, 1970, VII, 140.

2 Presentation by Catherine Millet at the symposium *Critica O*, Montecatini, May 1978.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés, All rights reserved.

mêlés de parler des arts, ce ne fut pas pour expliquer les œuvres, ni les interpréter. Moins encore pour les faire entrer dans un système, ou construire un système sur elles. Pour quoi donc alors ? Je ne sais trop, il faut essayer de saisir cela. Mais en tout cas, ils sont pour presque rien dans la demande de système, sauf lapsus. Ils l'ont le plus souvent, bien ou mal, déçue volontairement. Elle émane plutôt d'une nouvelle couche, cadres des professions d'art, ingénieurs en lecture, services d'entretien des grandes machines explicatives brevetées, Idéologie, Fantasme, Structure. Les moins indélicats de ces spécialistes se sont arrêtés à ce qui dans l'œuvre résiste, paraît mal codé, mal chiffré, en somme vraiment trompeur puisque mal convertible en mots de système. Ils ont élaboré un système de la nécessité de ces zones asystématiques, hommage de seconde main rendu, sous les noms de symbolique, d'Autre, de texte, à la dérobade des œuvres.

C'est par là que les philosophes entrent sur la scène de la « critique », par cette échancrure par où l'œuvre échappe à sa conversion en sens. Elle est évasive ? c'est ce qu'ils aiment. La machine à commentaire ne marche pas bien, telle œuvre la détraque ? bon signe, signe que l'œuvre n'est pas transformable sans reste en signification, que sa destination est incertaine, sa pertinence par rapport à tels traits systématiques indécidable.

Mais n'est-ce pas tout uniment restaurer l'indicible en esthétique ? « Que cela est beau, grand, etc. » ? Or nous devrions savoir que l'exclamatif et le vocatif sont des jeux ou des figures désuets, que les genres qui les accueillaient sont aujourd'hui tout à fait périmés, l'ode, le dithyrambe, la prière, l'adresse, que les progrès de la « philosophie » selon Diderot[3], de l'histoire selon Nietzsche[4], de la société industrielle selon Benjamin[5] étouffent la verve du style, exténuent l'énergie des artistes, ternissent l'aura des œuvres. Et que nous devons porter ces deuils. Nous ne conversons plus avec les œuvres, dit le dernier nommé, ou du moins elles ne nous rendent plus le regard que nous leur adressons[6], tant est profonde la crise de la perception. Croyez-vous cette crise guérie ? Ne s'est-elle

3 *Œuvres complètes*, *op.cit.*, t. 7, 165.

4 *Considération inactuelles* ; *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement*.

5 *Cf. Thèmes baudelairiens* [1939], dans W. Benjamin, *Œuvres*, t. II : *Poésie et révolution*, tr. Maurice de Gandillac, Paris, « Les Lettres Nouvelles », Denoël, 1971.

6 *Ibid.*, 267.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

that when the philosophers you have in mind decided to talk about the arts, it was not in order to explain works or interpret them. They wanted even less to make them fit into a system or build a system based on them. What then was their purpose? I'm not quite sure, and this is what we must try to grasp. But in any case these philosophers have had almost no part in the request for a system, except inadvertently. More often than not, they have purposely thwarted it as best they could. The request emanates instead from a new stratum: the managerial staff of the art professions, the reading engineers, the maintenance crews for the big explanatory machines patented under the name of Ideology, Fantasy, Structure. The less unscrupulous of these specialists have stopped at what offers resistance in the work, seems to be badly coded, badly ciphered, in a word, really deceptive because it cannot be converted easily into system words. To explain the works' elusiveness, these specialists have worked out a system for the necessity of these asystematic zones. Homage is paid indirectly, by using terms like the symbolic, the Other, the text.

This is the way philosophers enter the stage of "criticism", by way of this gap through which the work escapes being converted into meaning. The work is evasive? That's what they like. Isn't the commentary machine working very well? Does a given work make it malfunction? This is a good sign, indicating that the work cannot be transformed wholesale into signification, that its destination is uncertain and its relevance with respect to certain systematic features is undecidable.

But doesn't this quite simply amount to re-establishing the ineffable in aesthetics? "How beautiful, grand, etc."? Now, we should know that the exclamatory and the vocative are outmoded games or figures, that the genres in which they were accepted are completely out-of-date today, namely the ode, dithyramb, entreaty, and address; we should know that the progress of "philosophy" according to Diderot,[3] of history according to Nietzsche,[4] and of industrial society according to Benjamin,[5] stifles style's verve, exhausts artists' energy, and tarnishes the works' aura. And we should know that we're supposed to mourn this loss. We no longer converse with works of art, says Benjamin, or at least

3 Diderot, VII, 165.
4 Friedrich Nietzsche, *Thoughts Out of Season; On the Future of Our Educational Institutions.*
5 Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire" (1939), in *Illuminations*, tr. Hairy Zorn, New York, Harcourt, Brace and World, 1968, 157-202.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés, All rights reserved.

pas aggravée ? Quarante ans après le diagnostic de Benjamin, n'est-elle pas devenue une crise de la communication, qui rejette les œuvres d'aujourd'hui non seulement aux confins du visible, mais de l'intelligible ? N'est-ce pas de cette aggravation, en vérité, qu'est née la demande de système, qui est celle de comprendre des œuvres apparemment insensées, tout simplement ?

On peut dire la chose ainsi. Mais revenons un peu au vocatif de Diderot. Quand il s'écrie : « Ô nature, que tu es grande ! Ô nature, que tu es imposante, majestueuse et belle[7] ! », il lui parle en effet, il se croit en mesure de lui parler. Est-il fou ? Est-il éloquent au sens où Bataille dit que, avec Manet, c'en est fini de l'éloquence[8] ? Croit-il que la nature est une personne douée de langage, une déesse ? Et est-ce en cela que consiste notre différence avec lui : que les spectacles de la nature et des arts sont pour nous des objets à systèmes, et pour lui à adoration ?

Prenons garde à sa manière. Quand dans ce même *Salon* de 1767, en traitant des tableaux de Vernet, il décrit sans crier gare ses paysages comme des sites naturels qu'il parcourt en compagnie d'un abbé précepteur qu'accompagnent ses deux petits élèves et deux laquais transportant les paniers à pique-nique, et quand il rapporte à Grimm les entretiens qu'il eut avec cet abbé et avec soi-même sur la nature, sur le sublime, sur l'art, sur les mondains et les politiques tout en escaladant ces montagnes feintes et en s'embarquant sur ces lacs peints à l'huile, que fait-il avec cet artifice qui annonce la manière de *Jacques le fataliste* ? Il vous porte à confondre, où plutôt à rendre permutables, réalité et fiction, histoire et conte comme on disait, diégèse et métadiégèse comme dit Gérard Genette[9]. C'est-à-dire à traiter de la même sorte l'interlocuteur dont il nous est parlé (l'abbé) et l'interlocuteur à qui parle « Diderot » (Grimm, le lecteur), à situer dans le même ordre d'univers le héros de l'histoire, l'acteur de la réalité supposée, l'objet de la narration, qui est *lui*, l'abbé, d'une part, et de l'autre le destinataire de cette narration, le spectateur de cette réalité, l'auditeur de cette histoire, qui est *vous*, lecteur. Les deux scènes, celle que comporte le tableau de Vernet, où a lieu le dialogue avec l'abbé, et celle que comporte le texte de Diderot, où a lieu l'adresse du

7 *Œuvres complètes*, *op.cit.* , t. 7, 163.

8 G. Bataille, « La destruction du sujet », in *Manet*, Genève, Skira, 1955.

9 G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

they no longer return our gaze when we look at them,[6] which shows just how deep-seated the crisis of perception is. You may think this crisis is over, but hasn't it got even worse? Forty years after Benjamin's diagnosis, isn't mere a crisis of communication in which today's works are relegated to the limits of not only the visible but also the intelligible? Wasn't this turn for the worse really the cause for the request for a system, the request being quite simply to understand apparently senseless works?

Things could be put this way. But let's go back a bit to Diderot's vocative. When he exclaims, "O nature, how great you are! O nature, how imposing, majestic, and beautiful you are!",[7] he is actually speaking to nature, he believes himself able to speak to it. Is he crazy? Is this the eloquence that Bataille referred to when he said that eloquence ended with Manet?[8] Does Diderot believe that nature is a person endowed with language, a goddess? And is this where we differ from him, in the fact that for us, spectacles of nature and of the arts are objects to be made into systems, and for him they are to be adored?

We should pay attention to Diderot's style. In the same *1767 Salon*, while discussing Vernet's painting, he describes Vernet's landscapes without any warning as natural sites he is passing through in the company of a tutor-abbot, his two young pupils, and two servants carrying picnic baskets; he also relates to Grimm the conversations he had with this abbot and with himself concerning nature, the sublime, art, worldliness and politics, all the while scaling these pretend mountains and setting out on these lakes painted with oils. What is Diderot doing with this contrivance, which prefigures the manner of *Jacques the Fatalist?* He leads one to confuse, or rather to make per mutable, reality and fiction, history and narrative, as they used to say, diegesis and metadiegesis as Gérard Genette calls it.[9] In other words he leads one to treat the interlocutor we are told about (the abbot) the same way as the interlocutor to whom "Diderot" speaks (Grimm, the reader); he leads one to situate in the same realm, both the story's hero, the actor of assumed reality, the object of narration (*he*, the abbot) and this narrative's addressee, the spectator of this reality, the listener of this story (*you*, reader). The two scenes, the one involv-

6 Benjamin, 189.
7 Diderot, VII, 163.
8 Georges Bataille, "La destruction du sujet", in *Manet*, Geneva, Skira, 1955.
9 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés, All rights reserved.

philosophe à son lecteur (et sur laquelle peut-être se produit le présent commentaire), ces deux scènes se trouvent ainsi placées à parité, non confondues, mais aussi non hiérarchisées, ni l'une ni l'autre n'ayant droit au titre exclusif de réelle ou à celui de fictive.

Dans ces conditions, il n'est pas jusqu'au *je* qui ne succombe aux effets de cette permutabilité : en se mettant en scène sous son nom au cours des conversations avec l'abbé qui truffent leurs périples dans les paysages de Vernet, Diderot passe à son tour du côté des troisièmes personnes dont parle son texte, et de la scène du référent. Il abandonne son autorité, sa qualité d'auteur, or du moins la remet en jeu.

Une autre conséquence de cette manière est que vous et moi, lecteurs de Diderot, nous pouvons être aussi de ses personnages, puisqu'il suffit qu'il nous parle, faisant de nous ses destinataires, pour qu'il devienne raisonnable, grâce à ce dispositif, de supposer que nous sommes également de ses héros, selon la réciproque du principe qui permet que son héros, l'abbé du *Salon* de 1767, y devienne son interlocuteur. C'est ce même principe qui est appliqué, même si l'effet paraît extrêmement paradoxal, quand le philosophe, après avoir décrit un coin d'un tableau de Vernet comme s'il était un paysage réel, s'adresse émerveillé au peintre pour qu'il en lève au plus tôt un croquis : « Ami Vernet, prends tes crayons, et dépêche-toi d'enrichir ton portefeuille de ce groupe de femmes[10] . »

Il n'y a pas d'éloquence dans cette manière. L'éloquence serait la rhétorique de l'irréversible. Ce n'est pas *je* qui parle, c'est ce dont *je* parle qui parle par moi. Cette rhétorique prend elle aussi appui sur un mouvement de substitution : le référent de mon discours en est de quelque façon le destinateur. La « nature » parle, si vous voulez. Fort bien, mais cette manière s'arrête là. Il ne doit pas être suggéré que l'inverse est possible, que *je*, et aussi *toi*, le destinataire, pouvons venir à la place du référent, et qu'au lieu d'être vouées exclusivement à dire et à écouter le sens évanescent de l'être, il se pourrait que nos phrases soient le référent d'autres phrases, nos œuvres d'autres œuvres, et nos noms d'autres noms, et que nous ne soyons pas moins écrits qu'écrivains. L'éloquence est une manière de parler ou d'écrire qui suggère l'irréversibilité de la permutation : ça, le divin, parle en moi, jamais je ne parle en ça. Le mouvement univoque

10 *Œuvres complètes*, *op.cit.*, t. 7, 146-147.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

ing Vernet's painting, where the dialogue with the abbot occurs, and the one involving Diderot's text, where the philosopher's address to his reader occurs (and perhaps where the present commentary is taking place), are thus placed on a par. They are not mixed together, but they are also not hierarchized, neither of them entitled to be called exclusively real or exclusively fictional.

Under such conditions even the *I* is subject to the principle of permutability. By staging himself in his own name during these conversations with the abbot which pepper their meandering strolls through Vernet's landscapes, Diderot, too, ends up on the side of third persons and nature.

Another consequence of this style is that you and I, Diderot's readers, can also be counted among his characters. According to the reciprocity of the principle whereby his hero, the abbot of the 1767 *Salon*, becomes his interlocutor, he has only to speak to us and thereby make us his addressees for it to become reasonable, due to this mechanism, to assume that we can just as well be counted among his heroes. This same principle is applied, even though the effect seems extremely paradoxical, when the philosopher, having described a corner of a Vernet painting as if it were a real landscape, turns with amazement to the painter and urges him to begin drawing: "Vernet, my friend, take up your pencils and enrich your portfolio as quickly as you can with this group of women."[10]

There is no eloquence in this style. Eloquence is the rhetoric of the irreversible. It is not *I* speaking, but rather what *I* speak about that speaks through me. This rhetoric is based also on a movement of substitution: the referent of my discourse is, in a way, the latter's addressor. "Nature" is speaking, if you wish. Fine, but this style can go no further. It must not be implied that the inverse is possible, that *I* and also *you*, the addressee, can occupy the place of referent; there must be no suggestion that instead of being destined exclusively to speaking and listening to the evanescent meaning of being, our phrases might be the referent of other phrases, our works the referent of other works, our names the referent of other names, and that we might be written just as much as we are writers. Eloquence is a manner of speaking or writing that suggests the permutation's irreversibility: it, the divine, speaks in me, never do I speak in it. The

10 Diderot, VII, 146-7.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés, All rights reserved.

par lequel le référent est appelé à la place du destinateur paraît inévitable s'il s'agit de dire vrai, il semble être le seul moyen d'attester la fidélité, de ce qui se dit à ce qui est.

Si, comme Diderot, vous acceptez la réversion, si vous laissez voir que ce qui est ne peut se présenter « en personne » que parce qu'il est présenté sur ce mode ou selon cette voix, qu'il est le référent d'un autre « poème » qui a aussi son destinataire et son destinateur, et si vous laissez voir que ces interlocuteurs, à leur tour, ne sont jamais d'origine, mais eux-mêmes les personnages possibles d'une ou de plusieurs parties qui se jouent sur d'autres scènes et sont rapportées par et à d'autres interlocuteurs, si enfin vous déclarez que rien n'est hors scène ou que le hors-scène est une composante de la scène et qu'aucun œil ne connaît tous les théâtres à la fois, alors dans votre rhétorique il faudra que les noms qui occupent les diverses instances puissent commuter sur elles, et le destinataire de votre œuvre sera ainsi conduit à appeler *être* ou *nature* non pas cette instance qui est supposée parler par votre œuvre, mais le cercle même des métamorphoses, que votre œuvre montre et dont elle est un épisode.

La manière de Diderot est faite de ces mouvements de permutation. Ce dont on parle peut bien y prendre la parole et s'adresser à celui qui parle, ce ne peut être que sans éloquence, et l'effet est toujours, comme Schlegel l'écrivait du style de Diderot, d'« impudence » et d'une « incomparable impertinence »[11]. Pourquoi ? parce que le référent n'a pas le monopole du *je*, ou à l'inverse parce que ce qui parle n'a pas le privilège de dire l'être du référent. La position *je* est tour à tour occupée par beaucoup de noms propres, et il en est de même des deux autres instances, celles du référent et du destinataire. Accordez-moi la liberté d'appeler *satire* cette manière métamorphique[12].

La grande affaire n'est même pas l'impertinence dont parle Schlegel. « Plus d'une fois, écrit-il, il [Diderot] a surpris la nature en déshabillé charmant, parfois il l'a aussi vu faire ses besoins[13]. » Que dans la satire la nature montre son derrière n'est pas le plus intéressant pour le philosophe,

11 Friedrich Schlegel, *Fragments (Athenaeum,* 1798), tr. Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, dans *L'Absolu littéraire,* Paris, Seuil, 1979, « Fragments 189 » et « 201 », 123 et 125-126.

12 C'est le sens latin d'une saturation des genres dans une même œuvre. La puissance magique de l'imprécation reconnue dès l'origine à Archiloque ne me paraît pas étrangère aux permutations des noms sur les instances pragmatiques. Voir : Robert C. Elliott, *The Power of Satire : Magic, Ritual, Art,* Princeton U. Press, 3e éd. 1972.

13 « Fragment 201 », *Fragments*, dans *L'Absolu littéraire*, *op.cit.*, 126.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

univocal movement in which the referent is called to occupy the place of the addressor seems inevitable, if what is at stake is speaking truthfully. This seems to be the only way to attest to the faithfulness of what is said to what is.

If, like Diderot, you accept the reversal, if you show that what is can present itself "in person" only because it is presented in this mode or according to this voice, as the referent of another "poem" which also has its addressor and addressee, if you show that these interlocutors in turn are never original but are instead themselves the possible characters of one or more games that are played out on other stages and related by and to other interlocutors, and, finally, if you state that nothing is off-stage or that what is off-stage is a component of the stage, and that no eye can know all theatres at once, then in your rhetoric the words occupying the various instances will have to be able to switch among these instances. Thus the addressee of your work will be led to call *being* or *nature* not this instance that is assumed to speak through your work, but the very circle of metamorphoses your work displays and of which it is an episode.

Diderot's manner is made up of these movements of permutation. What is spoken about can indeed begin to speak and address itself to whomever is speaking. There can be no eloquence in this, and the effect is always, as Schlegel wrote regarding Diderot's style, one of "impudence" and an "incomparable impertinence".[11] Why? Because the referent has no monopoly on the *I*, or, inversely, because what speaks has no privilege to speak the being of the referent. The *I* position is occupied by a succession of proper nouns, as is the case with two other instances, that of the referent and the addressee. Allow me to call this metamorphic manner *satire*.[12]

What is really important is not even the impertinence Schlegel mentions. "More than once", he writes, "[Diderot] surprised nature in a charming state of undress, sometimes he also saw her relieve herself".[13]

---

11 Friedrich Schlegel, *Fragments* (*Athenaeum*, 1978), French tr. P. Lacoue-Labarthe and J.-L. Nancy in *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1979, fragments 189 and 201, 123 and 125-6.

12 This is the Latin sense of a saturation of genres in the same work. The magical power of the imprecation which has been attributed from the beginning to Archilochus is not unrelated, in my view, to the permutations of words in pragmatic instances. See Robert C. Elliot, *The Power of Satire: Magic, Ritual, and Art*, 3rd edition, Princeton NJ, Princeton University Press 1972.

13 Schlegel, fragment 201, *L'Absolu*, 126.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés, All rights reserved.

à tort ou à raison. Ce qui l'est, c'est d'abord qu'elle montre quelque chose et qu'ainsi elle s'adresse à nous ; et c'est ensuite qu'elle nous montre non pas une, mais beaucoup de choses, si bien que nous avons beaucoup de mal à savoir ce qu'elle veut nous signifier, et que c'est comme si elle nous ignorait. Elle ne dit jamais à l'artiste : voilà la bonne présentation, au critique : voilà le bon commentaire, au philosophe : tu y es, parle pour moi.

C'est une machine à « sites » comme écrit Diderot, nous dirions : à situations, au même titre qu'Horace Vernet ou un Salon de peinture est une machine à tableaux. À la différence du penseur systématique ou scientifique, cette machine n'intéresse pas le philosophe en ce que ses produits se répètent comme des équivalents (des « multiples »), mais comme des événements (des « uniques », des originaux). La nature est jugée artiste lorsque la paresse ne la pousse pas aux régularités, quand la série de ses « tableaux » ne forme pas des courbes continues calculables qu'on pourra imputer à la divine providence, à la divine proportion, à l'universalité de la structure ou du goût, et qui autoriseront qu'on « lise » ses œuvres. Dans la satire l'art est plus grand si les théâtres ne se ressemblent pas ; si de l'un à l'autre « l'auteur » échappe à la nécessité d'une unité qui le guette comme sa sépulture ; si, bien loin de conquérir son identité en œuvrant, il la dissipe ; et si au lieu d'encourager chez le destinataire un lamentable retour à soi ou chez le commentateur la morbide jubilation de prouver sur des exemples que son système « marche » dans tous les cas, il rompt son discours, et ceux à qui celui-ci est destiné, à la discipline des incommensurables, qui est celle de l'infini.

Faut-il entendre par ce beau discours que telle est la situation présente des arts et de leur commentaire ? Que rien n'a changé depuis Diderot ? Que les pages de l'*Essai sur la peinture* consacrées aux divinités faites chair et aux chairs faites divinités, je vous y renvoie, je ne puis les citer ici, vous savez : « Le poète avait consacré les beaux pieds de Thétis, et ces pieds étaient de foi ; la gorge ravissante de Vénus, et cette gorge était de foi ; etc. », vous connaissez ce passage qui se termine par : « Il y avait dans le tribut d'admiration qu'ils [les Anciens] rendaient à la beauté je ne sais quel mélange bizarre de libertinage et de dévotion[14] », eh bien, cet éloge d'un paganisme, cette complaisance pour un art qui « influait sur

14 *Essai sur la peinture*, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, t. 6, 284-285.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Whether or not in satire nature shows her rear is not the most interesting thing for the philosopher, rightly or wrongly. What is interesting is first of all that nature shows something and hence that it addresses itself to us, and second that nature shows us not one, but many things. And so it is very hard for us to know what it wants to signify to us; it is as if nature were unaware of us. Nature never says to the artist, "that's the way to show it", or to the critic, "that's the right commentary", or to the philosopher, "you've got it, speak for me".

Nature is a "site" machine, to use Diderot's term; we would call it a "situation" machine, just as Horace Vernet or a *Salon* exhibition is a picture machine. Unlike the systematic or scientific thinker, the philosopher is interested in this machine not because its products repeat themselves as equivalencies (multiple copies), but because they repeat themselves as events (singularities, originals). Nature is judged to be artistic when it is not induced by laziness to produce regularities, when the series of its "tableaux" does not form continuous calculable curves that can be ascribed to divine providence, to divine proportion, to the universality of structure and taste, that authorize us to "read" its works. In satire there is greater artfulness if the theatres aren't alike, if in passing from one to another the "author" is not constricted by the necessity of a unity that lies in wait for him like his sepulcher, so that instead of conquering his identity through working, he dissipates it. Rather than foster in the addressee a lamentable turning back to self or in the commentator the morbid jubilation of having proved with examples that his system "works" in every case, he instead breaks his discourse, and those to whom it is directed, into the discipline of incommensurables, which is the discipline of the infinite.

Are we to take this nice speech to mean that this is the present situation of the arts and commentary on them, that nothing has changed since Diderot? Do you think that the pages of Diderot's *Essay on Painting* devoted to divinities made flesh and flesh made divinities – I can't quote them, just go read them, you know: "The poet consecrated. Thetis's two beautiful feet, and these feet were true to life, Venus's ravishing bosom, and this bosom was true to life, etc"; you know the passage that ends with, "In the tribute of admiration that they [the Ancients] paid to beauty, there was some strange mixture of dissoluteness and devotion"[14] – well, do you think this praise of paganism, this indulgence

14 Diderot, *Essai sur la peinture*, VI, 284-5.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés, All rights reserved.

la nature même » et par lequel vous diriez que la réalité devenait théâtre, croyez-vous qu'ils trouvent à cette heure encore leur application ? N'est-il pas à craindre que ce paganisme soit on ne peut plus inactuel à l'époque des systèmes, des télécommunications et des matrices de rentabilité ?

Vous savez que de ce qui est et n'est pas actuel, on peut beaucoup débattre. Pour ma part j'étendrais le paganisme jusqu'au temps. Il n'y a pas un seul temps ; une société (ou une âme) n'est pas synchrone avec elle-même, ni davantage un secteur de société, une institution comme l'art, ni même, si cela a encore une réalité aujourd'hui, un segment d'institution comme la sculpture ou le cinéma. Ce ne sont partout que parachronismes, l'actualité se juge à l'horloge de l'observateur, comme dans l'univers, à cela près qu'on se demande ce qui dans l'histoire des hommes et notamment des arts fait fonction de vitesse de la lumière.

Il faut bien rendre compte du fait que telles descriptions du *Salon* de 1767, en dépit du désuet de ce genre, sont plus actuelles que tels axiomes de *Point, ligne, plan* datés de 1926 par Kandinsky ; ou de ce que la *Mariée* de Duchamp, qui a ses cinquante ans bien sonnés, est plus fraîche que le dernier Balthus. À mon horloge, du moins. J'entends, sans vouloir imposer mon heure, que ces parachronies sont possibles et le sont pour chacun, et qu'il faut donc admettre une multiplicité d'actualités, qui donne forcément lieu à paradoxes.

Or si les œuvres d'art aujourd'hui peuvent être repérées et commentées, c'est au prix de ce paganisme ou cette satire qui divinise le multiple jusque dans le comput des temps. Relisez le texte que Kojève fit pour Kandinsky et qui n'est pas si vieux[15] dans la chronologie. C'est un modèle d'inactualité. On y classe la peinture figurative en quatre espèces, qui sont toutes déclarées abstraites, et toutes subjectives, puisque les figures sont extraites de la nature par le sujet qu'est le peintre, tandis qu'avec l'aquarelle de 1910[16] naîtrait, selon Kojève, une peinture concrète et objective, qui n'arrache rien à la nature pour la reproduire, qui n'est qu'un objet ayant en soi sa suffisance, et non dans son modèle, qui est donc elle-même de la

15 Alexandre Kojève, « Pourquoi concret » [1936], dans W. Kandinsky, *Écrits complets*, Paris, Denoël, 1970, t. 2, 395-400. Voir la mise au point sur la « période concrète » de Kandinsky, faite par Michel Conil Lacoste, *Kandinsky,* Paris, Flammarion, 1979, 81-91.

16 « Sans titre – Première abstraction » dans le catalogue *Grohmann*. L'œuvre est au Musée national d'art moderne (Beaubourg). La question de sa datation est exposée par Michel Conil Lacoste, *Écrits complets, op.cit.,* 46-51.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

for an art that "had an effect on nature itself" and could be said to turn reality into theatre, can still be applied at the present time? Isn't it to be feared that nothing could be less present-day than this paganism, in this the age of systems, telecommunications, and profitability matrixes?

As you know, one can debate a lot about what is contemporary and what is not. As far as I'm concerned paganism can be extended to include even time: there is no one single time; a society (or a soul) is not synchronous with itself, nor is a sector of society, or an institution like art, or even (if this still has any reality today) a segment of the institution like sculpture or film. There are only parachronisms all around; it is the observer's timepiece that judges what is present-day, just as in the universe, except that one wonders what in human history, and especially in the history of the arts, functions as the speed of light.

One must account for the fact that certain descriptions from the 1767 *Salon*, despite the genre's obsolescence, are more current than certain axioms from Kandinsky's *Point, Line, Plane*, dated 1926; certain aspects of Duchamp's *Bride*, which has already passed fifty, are fresher than the latest Balthus. According to my timepiece, at least. By this I mean, without wanting to impose my own time, that examples of parachrony such as these are possible and are possible for everyone. Thus we must admit a multiplicity of current times, which necessarily gives rise to paradox.

Now, if today's art works can be identified and commented on, it is at the price of the paganism or the satire that deifies the multiple to the point of including even the computation of time. Reread the text Kojève wrote for Kandinsky which, chronologically speaking, isn't all that old.[15] It is a model of what is not present-day. Figurative painting is put into four classes, all of which are declared to be abstract, and all subjective, since figures are taken from nature by the subject, the painter. With the water-colour of 1910,[16] however, Kojève maintains that an objective and concrete type of painting is born which draws nothing from nature, which reproduces nothing. This type of painting is an object that

15 Alexandre Kojève, "Pourquoi concret" (1936), in Vasili Kandinsky, *Écrits complets*, Paris, Denoël, 1970, II, 395-400. See the discussion of Kandinsky's "concrete period" by Michel Conil Lacoste, *Kandinsky*, Paris, Flammarion, 1979, 81-91.

16 "Untitled – First abstraction" in the Grohmann catalogue. The work is at the Musée National d' Art Moderne (Beaubourg). The question of its date is analysed by Michel Conil Lacoste, 46-51.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés, All rights reserved.

nature – de quoi Kojève peut conclure : « Peinture *totale* par opposition à la peinture *abstraite* et *subjective* [entendez figurative], qui est nécessairement *fragmentaire* ». C'est le hégélien qui parle évidemment, un homme du XIXe siècle, parce qu'il croit dans un mouvement univoque, même s'il est complexe, des réalités naturelles, culturelles, spirituelles, en direction de leur parfaite élucidation, et qui cherche ici à vous persuader qu'avec Kandinsky l'art de peindre en abandonnant la représentation, passe du subjectif à l'objectif et de la partie au tout, et qu'il franchit un moment de son devenir aussi décisif que celui qui fit passer du criticisme subjectif kantien à l'idéalisme absolu de Hegel. Je dis que ce genre de mise en perspective est désuet, alors même qu'il est du jour et qu'il vise à prôner la nouveauté la plus actuelle.

Nos philosophes français, s'ils ont quelque intérêt dans ces matières d'art, c'est pour autant qu'ils viennent y chercher cette expérience du sensible ou mieux ces expériences sur le sensible qui les aident à poursuivre leurs propres expériences sur le langage philosophique. Merleau-Ponty n'aurait certes pas été un grand commentateur de Cézanne si « le doute de Cézanne » n'avait pas été le sien. Quant à Diderot il met sans façon la tâche du philosophe sous l'autorité du *Ut pictura poesis* : « J'ai pris l'habitude d'arranger mes figures dans ma tête comme si elles étaient sur la toile; peut-être que je les y transporte, et que c'est sur un grand mur que je regarde quand j'écris[17] », dit-il pour excuser sa connivence avec les œuvres des amis Greuze, Lagrenée, Chardin. Donc on pliera le commentaire aux figures, et l'on fera dans la langue un travail figural[18] analogue à celui que font les peintres sur la toile.

Le résultat de ce travail réussi porte un nom : « la plus belle couleur qu'il y eût au monde », un « blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat », un « mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement », « le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste », mais sans le rendu desquels vous n'aurez « qu'un petit technique facile et borné, ce que nous appelons entre nous un protocole » – la fleur du chromatisme s'appelle en un mot « la chair », et si l'on prend les imitations de Chardin pour la nature même, « c'est qu'il fait de la chair quand il lui plaît », y compris

17 *Salon de 1767*, *Œuvres complètes, op.cit.*, t. 7, 105.

18 « Figural » au sens où je l'emploie dans *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

possesses its own self-sufficiency and does not derive it from its model. Thus it is itself nature Kojève can go on to conclude that this is "*total* painting, as opposed to *abstract* and *subjective* [read figurative] painting, which is necessarily *fragmentary*". This is obviously the Hegelian speaking, a man of the nineteenth century, because he believes in a univocal, albeit complex movement of natural, cultural, and spiritual realities towards their perfect elucidation. He is seeking to persuade you that with Kandinsky, the art of painting, by abandoning representation, passes from the subjective to the objective, and from the part to the whole, and that it is passing through a moment in its development as decisive as the one that brought about the transition from Kantian subjective criticism to Hegel's absolute idealism. I am saying that this way of placing things in perspective is out-of-date, even though it is of today and aims at extolling what is currently most up-to-date.

If our French philosophers take some interest in these aspects of art, it is to the extent that they come looking for this experience of the perceptible, or rather these experiments on the perceptible, which help them pursue their own experiments on philosophical language. Merleau-Ponty certainly would not have been a great commentator on Cézanne if "Cézanne's doubt" hadn't been his own. As for Diderot, he off-handedly places the philosopher's task under the authority of the dictum of *Ut pictura poesis* "I have got into the habit of arranging my figures in my head as if they were on canvas; it may be that I transfer them there, and that I am looking at a huge wall when I write." This is how he excuses his connivance with the works of his friends, Greuze, Lagrenée, and Chardin.[17] Thus commentary will be made to conform to figures, and figural work will take place in language analogous to what painters do on canvas.[18]

There is a name for this successfully completed work – "the most beautiful colour in the world", and "unctuous white, even, without being either pale or matte", a "mixture of red and blue that transpires imperceptibly", "blood and life that make the colorist lose heart". It must be rendered if you are to have anything more than "a simple and limited little technique, which among ourselves we call a protocol". In a word, the flower of chromatics is called "flesh", and if Chardin's limitations are taken for nature itself, "it is because he makes flesh whenever

17 Diderot, *Salon de 1767*, VII, 105.

18 The sense of figural here is that of its use in Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

en pêches et en raisins[19]. Qu'est-ce que commenter Chardin ? Faire de la chair en mots.

Je ne dis pas que Merleau-Ponty regardait sur un grand mur quand il écrivait *L'Œil et l'Esprit*, ni que la « chair » qu'il essaie de décrire dans la prose féline du *Visible et l'invisible*, la parole silencieuse logée au chiasme du sensible, ait rien à voir avec les fesses et les gorges des Greuze que Diderot hallucinait en écrivant ; au demeurant Merleau-Ponty le laisse entendre : « Cette chair que l'on voit et que l'on touche [quand le corps enlace un autre corps] n'est pas toute la chair, ni cette corporéité massive, tout le corps[20] » ; mais comment ne pas voir qu'avec le chiasme du sensible, la réversibilité du voyant et du vu, du parlant et du dit, du pensant et du pensé, il poursuit la même commutation des instances qui donne à notre satire sa manière ?

« C'est par le monde d'abord que je suis vu ou pensé », le voyant est vu tandis qu'il voit, et il y a donc de la vision dans les choses. Et si la phrase du philosophe ne cesse de se reprendre et de se courber sur elle-même en ne laissant rien dans l'esprit de son lecteur, surtout pas des concepts, seulement la traînée d'un passage, c'est parce qu'il faut qu'elle-même, cette phrase de philosophe, fasse sentir dans sa forme qu'elle est une œuvre, une œuvre à la recherche d'une autre œuvre (celle de l'artiste), et une œuvre exposée à d'autres œuvres qui la rechercheront (celles des commentaires). Actéon ne peut pourchasser Diane qu'il n'en soit pourchassé ; la peinture vous regarde, la musique vous entend, etc. Les trois postes du sentir ou du phraser, le *qui*, le *de qui* et le *à qui*, doivent pouvoir être occupés par un même nom : moi qui parle, je suis aussi celui à qui l'*on* parle et quelqu'un de qui l'*on* parle.

Vous protestez, vous objectez que Merleau-Ponty n'a rien d'un satirique, et vous avez bien raison (bien que son modèle, Proust, l'eût été passablement), mais pourtant relisez ce passage de « L'entrelacs – le chiasme » et vous verrez qu'en essayant de dire ce que peut être la parole qu'il appelle « opérante », il désigne la réversibilité même des instances langagières dont nous venons de parler comme d'un trait profond de la satire : « Comme le visible saisit le regard qui l'a dévoilé et qui en fait partie, écrit-il, nul locuteur ne parle qu'en se faisant par avance allocutaire,

19 *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 7, 105 sq.

20 *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 189.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

he wants", even with peaches and grapes.[19] What is it to comment on Chardin? Transform flesh into words.

I am not saying that Merleau-Ponty was looking at a huge wall when he wrote *The Eye and the Mind*, or that the "flesh" he attempts to describe in the feline prose of *The Visible and the Invisible*, the silent spoken word dwelling in the chiasma of the perceptible, has anything to do with the rears and bosoms of Greuze that Diderot hallucinated while writing Merleau-Ponty implies as much when he says, "This flesh that one sees and one touches [when the body clasps another body] is not all there is to flesh, not this massive corporality all there is to the body."[20] But how can one keep from seeing that with the chiasma of the perceptible, the reversibility of the seer and that which is seen, of the speaker and that which is spoken, of the thinker and that which is thought, he pursues the same shift of positions that gives our satire its style?

"It is first of all by the world that I am seen or thought." The seer is seen while he sees, and thus there is vision in things. If the philosopher's phrases never stop beginning anew and folding back on themselves, leaving nothing, certainly not concepts, in his reader's mind, only the trail of a passing, it is because the philosopher's phrases must themselves make it perceptible in their form that they are a work. As a work these phrases seek out another work (that of the artist), and are displayed before other works (those of commentaries) which in turn seek them out. Actaeon can pursue Artemis only being pursued; painting looks at you, music hears you, etc. The three positions of sensing and of using language – *who, about whom*, and *to whom* – must be able to be occupied by the same word: I who am speaking, but also *I* am the one to whom *one* is speaking, and someone about whom *one* is speaking.

You're protesting, raising the objection that Merleau-Ponty is no satirist (even though his model, Proust, was not too bad a one). Yet just reread the following passage from "The Intertwining – The Chiasma" and you'll see that in attempting to say what kind of speech it is that he calls "operative", he designates the very reversibility of language-based instances we have just mentioned as one of satire's basic traits. "As the visible takes hold of the look which has unveiled it and which forms a part of it", he writes, "... no locutor speaks without making himself in advance allocutary, *be it only for himself*; because with one sole gesture

19 Diderot, VII, 105ff.

20 Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, tr. Alphonso Lingis, Evanston, Northwestern University Press, 1968, 144.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés, All rights reserved.

ne serait-ce que de soi-même, il ferme d'un seul geste le circuit de son rapport à soi et celui de son rapport aux autres et, du même coup, s'institue aussi *délocutaire*, parole dont on parle : il s'offre et offre toute parole à une Parole universelle[21] ».

Non, je vous assure, on peut soutenir sans trop de paradoxe que la double exigence, celle de la réversibilité des visibles avec les voyants, des dicibles avec les disants, et donc aussi de l'isomorphisme du groupe des uns avec celui des autres, et celle d'une irréférence de l'ensemble des expériences, d'une impossibilité de les syntopographier et de les synchroniser, d'une nécessité de la contingence des points de vue et/ou de parole, ou de l'infinité du système des scènes, cette double exigence ne commande pas moins la « prose du monde » que la « satire », et elle trouve son double point d'appui dans l'expérience des arts, qui sont polythéistes.

Là-dessus, je vous rends le point et vous accorde que Merleau-Ponty manque à la tâche satirique, et c'est parce qu'il reste monothéiste : encore une affaire de style. Le Traité, même s'il prend la forme moderne de la Méditation ou de l'Enquête est un genre, il n'est qu'un genre, il ne peut s'égaler à la multiplicité dont il traite, tandis qu'avec la satire vous avez la bride sur le cou et vous pourrez vous faire selon l'occasion pédagogique, dissertatif, narratif, conversationnel, lyrique, épique, ou sec comme un rapporteur à la Cour des comptes, et vous donner ainsi les moyens d'aimer et faire aimer les expérimentations les plus hétérogènes, et d'être aimé d'elles. Dans la satire, les genres sont mêlés parce que les personnes qui parlent sont diverses et que chacune parle selon son genre. Mais le Traité, voyez-vous, est un genre qui pousse à l'arrogance et celle des philosophes, c'est la métaphysique. Merleau-Ponty, l'un des moins arrogants philosophes, ne peut pourtant pas dire que le rapport de l'œil au visible, qui est celui de l'Être à lui-même dans son « enroulement » primordial, trouve expression dans Cézanne ou dans Giacometti sans aussitôt abaisser d'autres expérimentations, celles de Marey, des cubistes, de Duchamp[22], parce qu'elles ignorent, croit-il, « l'arrangement paradoxal », la dischronie des éléments quant au tout, qui seul, selon Rodin, que suit ici le philosophe, peut restituer l'être du mouvement ou l'être comme mouvement. C'est une étrange intolérance qui le fait se méprendre sur ce

21 *Ibid.*, 202.

22 *L'Œil et l'Esprit* [1960], Paris, Gallimard, 1964, 78.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

he closes the circuit of his relation to himself and that of his relation to the others and, with this same stroke, also sets himself up as *delocutary*, speech of which one speaks: he offers himself and offers every word to a universal Word."[21]

No, I assure you that the following argument can be put forth without too much paradox: there is a double requirement for satire. On the one hand there must be the reversibility of what is visible with what sees, of what can be said with what speaks. This establishes the isomorphism of the one group with the other. On the other hand, there must be a lack of referentiality for the whole set of experiences, an impossibility of making them topographically contingent and synchronous, a necessity for the contingency of points of view and/or speech, or the infiniteness of the system of stages. This twofold requirement governs "the prose of the world" no less than it does "satire", and it finds its double basis in the experience of the arts, which are polytheistic.

Here I'll admit my disadvantage and grant you that Merleau-Ponty fails in the satirical task, and it is because he remains monotheistic. Once again a matter of style. Even if the Treatise assumes the modern form of the Meditation or the Inquiry, it is a genre and nothing but a genre, unable to match the multiplicity it treats. With satire, however, you have free rein, and according to the occasion you can turn pedagogical, dissertational, narrative, conversational, lyrical, epic, or dry as an auditor at the Government Accounting Office; and so you can give yourself the means to enjoy the most heterogeneous of experimentations, to have them be enjoyed, and to be enjoyed by them. In satire, genres are mixed because the persons speaking are varied, and each speaks according to his or her own genre. The Treatise, however, is a genre that incites arrogance, and the arrogance of philosophers is metaphysics. Merleau-Ponty, one of the least arrogant of philosophers, still is unable to say that the eye's relation to the visible, which is the relation of Being to itself in its primordial "enfolding", finds expression in Cézanne or Giacometti, without immediately devalorizing other experimentations, such as Marey's, the cubists', or Duchamp's.[22] He does so because they are unaware, he believes, of "the paradoxical arrangement", the dischrony of elements as

21 *Ibid.*, 154.

22 *The Eye and the Mind*, in *The Primacy of Perception*, Evanston, Northwestern University Press, 185.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés, All rights reserved.

qui s'expérimente du sensible et du dicible dans des œuvres qui n'exigent pas du commentateur une tension moins forte exercée sur la langue que ne le fait celle d'un Cézanne. Cette raideur au nom de l'Être... Mais l'être n'a pas choisi Cézanne pour s'exprimer, n'est-ce pas ? Ni Merleau-Ponty, ni personne. N'essayez pas de rétablir ces pesantes élections, l'institution poétique, la prédication heideggérienne. L'être a choisi le Neveu de Rameau, c'est-à-dire tout le monde et personne, une aquarelle tardive de la Sainte-Victoire, mais aussi bien telle photographie d'une main touchant une bouche prise par Man Ray vers 1930[23], qui passe outre aux banalités que les philosophes du déclin de l'*aura* ou de l'institution de l'être ont pu colporter sur l'art photographique[24].

Vous me demandez quel rapport ces réflexions peuvent avoir avec la situation des arts et de leur commentaire en ce début des années 80, vous vous persuadez de leur inactualité, et je vous répondrai : prenez le catalogue d'une exposition internationale assez significative, par exemple de la Documenta 5 qui n'est pas récente, mais fut assez forte pour rester encore dans les esprits, et dites-moi si les arts d'aujourd'hui, sans même y inclure la musique, la danse, le théâtre, le cinéma, qui étaient absents de Kassel, sans parler de la littérature, si les arts plastiques actuels à eux tout seuls ne forment pas un monde selon la double exigence dite, une satire par la diversité immense de leurs genres, et en même temps un champ où il n'est jamais question que d'essayer si cela aussi, cette situation, cet événement, ce trou dans la terre, cet empaquetage d'un édifice, ces cailloux déposés sur le sol, cette incision faite à un corps, ce journal illustré d'un schizophrène, ces sculptures en trompe l'œil, j'en passe – si cela aussi nous dit quelque chose. On sonde des puissances de sentir et de phraser, aux limites de ce qui est possible, et donc on étend le sensible-sentant et le dicible-disant, on expérimente, c'est toute la vocation de notre post-modernité, et l'on ouvre au commentaire une carrière infinie.

L'art d'aujourd'hui consiste en l'exploration des indicibles et des invisibles, on y monte des machines étranges où ce qu'on n'avait pas idée de dire et pas matière à sentir pourra venir se faire entendre et éprouver. La diversité des « propositions » artistiques donne le vertige : quel

23 Reproduite dans Man Ray, *Photographs* (1920-1934), New York, East River Press, 1975, n° 42.

24 En particulier : Walter Benjamin, *Thèmes baudelairiens,* dans *Œuvres, op.cit.,* t. II, 266-267 (plus que dans la « Petite histoire de la photographie » qui est antérieure) ; Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit, op.cit*, 78-80.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

they relate to the whole, which alone, according to Rodin whom the philosopher follows here, can restore the being of movement or being as movement. This peculiar intolerance causes Merleau-Ponty to misjudge experiments on the perceptible and the speakable in works that require the commentator to exert just as strong a pressure on language as the pressure exerted by a Cézanne. Such inflexibility in the name of Being... But being didn't choose Cézanne to express itself, now did it? Nor Merleau-Ponty, nor anyone. Don't try to re-establish these ponderous elections, poetic institution, Heideggerian preaching. Being chose Rameau's Nephew – in other words, everyone and no one, a late water-colour of Mont Sainte Victoire, but also a certain photograph of a hand touching a mouth taken by Man Ray around 1930.[23] This bypasses the banalities the philosophers of the decline of the *aura* or of the institution of being have managed to peddle concerning photographic art.[24]

You're wondering what connection these reflections could have with the situation of the arts and their commentary, in this the beginning of the eighties, since you're convinced of their obsolescence. Here's my answer. Take the catalogue of a fairly important international exhibition, Documenta 5 for instance, which isn't recent but was strong enough to remain in people's minds. Then tell me whether the arts today – not even including music, dance, theatre, and film (which were not represented at Kassel), to say nothing of literature – whether the current plastic arts do not by themselves form a world according to the previously mentioned twofold requirement. Don't they form both a satire through the immense diversity of the genres, and at the same time a field where the whole point is always to try out whether that situation, that event, that hole in the ground, that wrapping of a building, those pebbles placed on the ground, that cut made on a body, that illustrated diary of a schizophrenic, those *trompe l'oeil* sculptures, and all the rest – whether that too says something to us. The powers of sensing and phrasing are being probed on the limits of what is possible, and thus the domain of the perceptible-sensing and the speakable-speaking is being extended. Experiments are made. This is our postmodernity's entire vocation, and commentary has infinite possibilities open to it.

Today's art consists in exploring things unsayable and things invisible. Strange machines are assembled, where what we didn't have the idea of saying or the matter to feel can make itself heard and experienced The diversity of artistic "propositions"

---

23 Reproduced in Man Ray, *Photographs (1920–1934)*, New York, East River Press, 1975, 42.

24 Especially Benjamin's "On Some Motifs in Baudelaire", 188-9 (more so than in the "Petite histoire de la photographie", which was written earlier); and Merleau-Ponty, *The Eye*, 185-8.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés, All rights reserved.

philosophe peut la dominer et l'unifier ? Mais c'est par cette dispersion que cet art s'égale à l'être comme puissance des possibles ou au langage comme puissance des jeux.

Il ne convient pas de dire que chacune de ces expérimentations n'est qu'une perspective subjective sur un Être qui en serait le tout unique ou le règne unique, et qu'après tout Leibniz a dit la vérité du perspectivisme dans le discours métaphysique[25]. L'unité de ce qui est en jeu dans chaque proposition artistique aujourd'hui, cette proposition justement la comporte avec elle dans sa singularité, et celle-ci n'est pas plus « subjective » qu'une autre, puisque nulle d'entre elles n'a le privilège de l'objectivité. Ces essais, comme ces phrases, se font « dans l'être », non pas sous ses yeux. Chaque œuvre présente un micro-univers, l'être n'est rien, à chaque fois, que chacune de ces présentations.

Nul ne sait quelle « langue » l'être entend ni laquelle il parle ni dans laquelle il peut être référé. Nul ne sait même s'il n'y a qu'un être, ou plusieurs, et qu'une langue de l'être, ou plusieurs. L'arrogance du Traité philosophique, qui est impliquée dans sa forme, est de dire, au moins : Il y a un seul Être. Elle s'aggrave quand elle affirme : Et il ne parle qu'une langue. Elle s'accomplit en supposant : Et celle-ci est sans équivoque. Elle fait rire en déclarant : Je vais vous la parler. Mais que font les artistes innombrables ? Ils se gardent bien de se prononcer là-dessus, ils essaient. Et ainsi par eux nous apercevons quelle importance il faut donner à l'Essai. L'être ou les êtres ne se manifestent pas, ils présentent de petits univers avec chaque œuvre, ils font des essais, des micrologies qui balbutient, s'essoufflent, et se jalousent les uns les autres. Et ces essais ensemble font la satire.

La possibilité d'une esthétique classique est remise en cause, il lui faut une architectonique des facultés, ou une logique de l'universel concret, ne serait-ce qu'une idée de la Nature comme a priori[26] ; mais des invariants de règle. Or le seul critère invariant auquel l'œuvre d'aujourd'hui se soumet est si oui ou non se manifeste en elle un possible

25 C'est l'argument de Vincent Descombes, *Le Même et l'Autre*, Paris, Minuit, 1979, 219-221.

26 Sur la demande désormais déçue d'universalité en esthétique, voir T. W. Adorno, *Frühe Einleitung*, [1970] tr. M. Jiménez et E. Kaufholz, dans *Autour de la théorie esthétique : Paralipomena, Introduction première*, Paris, Klincksieck, 1976, 109-145. La situation se résume en deux phrases : « Aucune théorie, pas même la théorie esthétique, ne peut se passer de l'élément d'universalité » (119) et : « L'universel est le scandale de l'art » (134).

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

is dizzying. What philosopher can control it from above and unify it? Yet it is through this dispersion that today's art is the equal of being as the power of things possible, or the equal of language as the power of plays.

It should not be said that each of these experimentations is merely a subjective perspective on a Being that is its single totality or its single kingdom, and that Leibniz after all expressed the truth of perspectivism in metaphysical discourse.[25] The unity of what is involved in each artistic proposition today is included in the proposition itself in its singularity; no one singularity is more "subjective" than another, since none of them has the privilege of objectivity. These essays, like these phrases, are made "within being" and not before its eyes, Each work presents a micro-universe; each time, being is nothing but each one of these presentations.

No one knows what "language" Being understands, which it speaks, or to which it can be referred. No one even knows whether there is only one Being or many, and whether there is only one language of Being or many. The arrogance of the philosophical. Treatise, implicit in its form, is saying at least, "There is one single Being". This arrogance increases when it asserts, "And it speaks only one language". It is fulfilled by assuming, "I am going to speak it to you". But what do innumerable artists do? They are careful not to make pronouncements on the matter. Instead they essay. And so through them we glimpse the importance that must be given to the Essay. Being or beings do not reveal themselves; they present tiny universes with each work. They essay and make micrologies that babble, huff and puff, and are envious of one another. And these essays together constitute satire.

The possibility of a classical aesthetics is called into question once again. What such an aesthetics requires is an architectonics of the faculties, or a logic of the concrete universal, be it only an idea of Nature as a priori.[26] But these must be invariants occurring as a rule Now, the only invariable criterion with which today's work complies is whether or not

25 This is Vincent Descombes' argument in *Le même et l'autre,* Paris, Minuit, 1979, 219-21.

26 On the heretofore unfulfilled request for universality in aesthetics, see Theodor W. Adorno, *Frühe Einleitung* (1970), French tr. by Marc Jimenez and Eliane Kaufholz, *Autour de la théorie esthétique: Paralipomena, introduction premiere*, Paris, Klincksieck, 1976, 109-45. The situation can be summarized in two sentences: "No theory, not even aesthetic theory, can do without elements of universality" (119); and "The universal is the scandal of art" (134).

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés, All rights reserved.

inexpérimenté, donc encore sans règle, de la sensibilité ou du langage. L'esthétique devient une paresthétique, le commentaire une paralogie, comme l'œuvre est une parapoétique. L'être ou les êtres ne se laissent tenter que de côté, séduire, comme les dieux.

De là l'expérimentation, qui est aux antipodes de l'expérience. Rappelez-vous Benjamin disant : « Lorsque l'information se substitue à l'ancienne relation, lorsque elle-même cède la place à la sensation, ce double processus reflète une dégradation croissante de l'expérience[27]. » Que ne dirait-il pas aujourd'hui devant ces œuvres de musique, de photographie et de cinéma, de vidéo, mais aussi de peinture ou de danse et de théâtre et de littérature qui prennent explicitement l'unité d'information exploitable dans le champ sensoriel pertinent comme leur matériau d'expérimentation et qui travaillent à construire des syntaxes aussi peu « humaines » que possible !

Je n'y vois nul déclin, sauf celui d'une esthétique venue de Hegel pour qui l'enjeu était en effet l'« expérience » au sens d'une passion de l'esprit parcourant les formes sensibles afin de parvenir à la totale expression de soi dans le discours du philosophe. Esthétique appuyée sur le genre « absolu » du récit spéculatif, sur la forme de la finalité, et sur l'arrogance métaphysique. « À la différence de l'information, écrivait Benjamin, le récit ne se soucie pas de transmettre le pur en-soi de l'événement, il l'incorpore dans la vie même de celui qui raconte, pour le communiquer comme sa propre expérience à celui qui écoute[28]. » On peut bien dire qu'il n'y a plus d'expérience en ce sens qui est celui de la *Phénoménologie de l'Esprit*. De quel sujet aujourd'hui le grand récit métaphysique raconterait-il, et serait-il l'odyssée, et pour quel narrataire ? On peut dire que le tour pris par la recherche artistique consiste précisément à produire avec les expérimentations quelque chose qui ne donne pas lieu à cette sorte d'expérience, et dans quoi il n'est pas essentiel qu'un sujet objective sa souffrance et la connaisse comme sens. Adorno aperçoit cette mutation beaucoup mieux que Benjamin (mais aussi c'est trente ans plus tard), et il discerne quelle sorte de péril l'œuvre postmoderne encourt : « La véritable raison du risque de toutes ces œuvres d'art [aujourd'hui] n'est

27 *Thèmes baudelairiens*, dans *Œuvres,* t. II, *op.cit.*, 229.

28 *Loc.cit.*

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

some untried possibility of sensation or language is revealed in the work, something still without rules. Aesthetics becomes a paraesthetics, and commentary a paralogy, just as the work is a parapoetics. Being or beings only let themselves be tempted indirectly, seduced, like the gods.

This leads to experimentation, which is poles apart from experience. Remember the words of Benjamin: "The replacement of the older narration by information, of information by sensation, reflects the increasing atrophy of experience."[27] What would he have to say today about the works of music, photography, film, and video, but also painting or dance, theatre, and literature, that explicitly take the usable information unit in the relevant sensorial field as their experimentational material, striving to construct syntaxes as scarcely "human" as possible!

I see no decline in this at all, except that of an aesthetics stemming from Hegel, for whom what was at stake was indeed "experience" in the sense of a passion of the spirit traversing perceptible forms in order to arrive at the total expression of self in the discourse of the philosopher. This is an aesthetics grounded on the "absolute" genre of the speculative narrative, on the form of finality, and on metaphysical arrogance. "It is not the object of the story", Benjamin wrote, "to convey a happening *per se*, which is the purpose of information; rather it embeds it in the life of the storyteller in order to pass it on as experience to those listening."[28] It can indeed be said that there is no longer any experience in this sense, which is that of the *Phenomenology of Spirit*. Today what subject would the great metaphysical narrative tell about? Would it be the odyssey, and for what narratee? The direction artistic research is taking consists precisely in producing with experimentations something that does not give rise to this sort of experience and in which it is not essential that a subject objectivize its suffering and know it as meaning. Adorno sees this mutation much more clearly than Benjamin (thirty years later, to be sure), and he discerns the sort of peril the postmodern work incurs. "The real reason for the risk of all these works of art [today] is not their contingent

27 Benjamin, "On Some Motifs", 161.
28 *Ibid.*

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés, All rights reserved.

pas leur élément contingent, c'est au contraire le fait que toutes doivent suivre le feu follet de leur objectivité immanente sans garantie que les forces productives, l'esprit de l'artiste et ses procédés techniques soient à la hauteur de cette objectivité. » Du moins le passage à l'expérimentation n'est pas ici immédiatement rejeté comme un esthétisme permettant d'aveugler la sombre évidence de la fin de l'histoire et de l'expérience après Hegel. « Ce qui, sans relents idéalistes, ajoute Adorno, peut être appelé le sérieux de l'art est le pathos de l'objectivité qui présente à l'individu contingent ce qui est plus et autre qu'il n'est dans son insuffisance historiquement nécessaire[29]. »

Pourtant la rupture avec la pensée du déclin n'est pas consommée. Il faut qu'Adorno borne la portée de l'expérimentation, il faut que son « sérieux » soit aussi une manière de maintenir l'art « en dehors de la souffrance », dans une relative irresponsabilité. Jugement auquel on reconnaît que persiste une esthétique de la passion du sens jusque dans l'intuition du « pathos de l'objectivité », qu'annonçait pourtant la satire des présentations micrologiques.

Je me souviens, à Milwaukee, c'était une rencontre sur la performance dans la culture postmoderne que Michel Benamou avait organisée, Raymond Federman avait donné sa contribution qui était un montage audio-visuel de onze textes tous marqués par la souffrance du sens : déporté, orphelin, émigré, apatride[30]. Et John Cage qui était là avec nous, se leva ensuite, et refusa avec une véhémence qui ne lui est pas familière son patronage à l'œuvre, protestant qu'elle restait malgré son habile dispositif de déconstruction vouée à l'expression du manque de sens pour un sujet. Qu'elle restait moderne en somme, c'est-à-dire romantique. L'écart entre le pathos de l'objectivité et la passion du sens tient à de très petits détails. Même le projet des *Passagen* de Benjamin ou des « micrologies » d'Adorno ne suffit sans doute pas à garder ouvert cet écart[31].

Peut-être la passion du sens « doit »-elle continuer à habiter les œuvres, et ainsi Hegel à se survivre en elles. Qui peut décider que tel est sûrement le cas, ou le contraire ? Mais il faut se décider, et ce n'est pas la même

29 *Æsthetische Theorie* [1970], tr. M. Jiménez, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.

30 R. Federman, « Voices within voices », dans M. Benamou et Ch. Caramello (éd.), *Performance in Postmodern Culture,* Milwaukee et Madison (Wis.), Center for XXth Century Studies and Coda Press, 1977, 159-198.

31 *Autour de la théorie esthétique : Paralipomena, Introduction première, op.cit.,* 143 ; *Negative Dialektik* [1966], tr. Groupe du Collège de philosophie, *Dialectique négative,* Paris, Payot, 1978, 283 sq.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

element, instead it is the fact that all of them have to follow the will-o'-the-wisp of their immanent objectivity with no guarantee that the productive forces, the artist's mind and his technical process, will be equal to this objectivity." At least the transition to experimentation is not immediately rejected here as an aestheticism that blocks out the sombre obviousness of the end of history and experience after Hegel. "What can be called the seriousness of art", Adorno adds, "without any musty idealism, is the pathos of objectivity which presents the contingent individual with something more and something other than he is in his historically necessary insufficiency."[29]

The break with the thought of decline is not complete, however. Adorno has to restrict experimentation's effect. Its "seriousness" must also be a manner of maintaining art "outside suffering", in a state of relative irresponsibility. This judgment shows that an aesthetics of the passion of meaning still persists even in the very intuition of the "pathos of objectivity", which was announced by the satire of micro-logical presentations.

In Milwaukee, I remember, there was a meeting on performance in postmodern culture organized by Michel Benamou. Raymond Federman had made his contribution, which was an audio-visual montage of eleven texts, each marked by the suspension of meaning, deported, orphaned, refugee, stateless.[30] John Cage, who was with us there, stood up afterwards and, with uncharacteristic vehemence, withdrew his support from the work, protesting that, despite its clever deconstructive apparatus, it remained dedicated to expressing the lack of meaning for a subject. In short it was modern, in other words, romantic. The gap between the pathos of objectivity and the passion of meaning depends on very small details. Even the project of Benjamin's *The Arcades*, or Adorno's "micrologies" is probably not enough to maintain this gap.[31]

Perhaps the passion of meaning "must" continue to dwell in works, and so Hegel must continue to outlive himself in them. Who can decide that such is surely the case, or whether the opposite is? But we must come to a decision. It is not the same thing to stress invariants, the persistence of the nostalgia of

29 Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970), French tr. Marc Jimenez, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, 58.

30 Raymond Federman, "Voices Within Voices", in Michel Benamou and C Caramello, eds, *Performance in Postmodern Culture*, Milwaukee and Madison, Center for Twentieth-Century Studies and Coda Press, 1977, 159-98.

31 "Introduction première", 143; *Negative Dialectics* (1966), tr. E. B Ashton, New York, Seabury Press, 1973.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés, All rights reserved.

chose de mettre l'accent sur les invariants, la persistance de la nostalgie du sens et du romantisme dans les œuvres contemporaines, ou d'insister sur la conversion minuscule mais immense qui fait qu'elles cessent de porter la responsabilité de continuer la métaphysique spéculative, et qu'elles relèvent d'une ontologie et d'une politique satiriques. Prenez-vous le second parti, le premier vous juge un esprit grossier et réger, peu au fait des pièges de la représentation. Mais quoi qu'il en ait, il y a à vouloir, et la question est : que voulons-nous de l'art aujourd'hui ? Eh bien, qu'il expérimente, qu'il cesse d'être seulement moderne. En disant cela, nous expérimentons.

Et que voulons-nous de la philosophie ? Qu'elle analyse ces expérimentations, au moyen d'expérimentations réflexives. Elle s'avance ainsi non pas vers l'unité d'un sens ou vers l'unité de l'être, non pas vers la transparence, mais vers la multiplicité et vers l'incommensurabilité des œuvres. Il y a sans doute une tâche philosophique, elle est de réfléchir selon l'opacité.

Un mot encore. Pourquoi dire « politique » satirique ? Parce que ce qui s'essaie dans chaque proposition artistique et dans la satire qu'elles composent ensemble, c'est aussi l'être social. Vous multipliez les manières de dire et de sentir. Mais comment communiquerez-vous ? L'artiste contemporain connaît l'événement de cette communication difficile. Avec Baudelaire, il essaie de le transformer en expérience[32]. Cézanne, qui donnait à ses expérimentations la légitimation commode d'être des « sensations » innées, semble y avoir déjà renoncé. Dans sa langue de héros de Zola, il répète et accepte l'ébranlement du consensus que suscite et répercute son œuvre en écrivant à son fils, peu avant sa mort : « Les relations peuvent servir à nous faufiler, mais à la longue le public s'aperçoit tout de même qu'on le fout dedans[33]. »

Comment rendre compatibles la satire généralisée et le lien social ? Dans cette question, la possibilité d'une « politique » satirique est en attente.

Dans Annie Cazenave et Jean-François Lyotard, *L'Art des confins. Mélanges offerts à Maurice de Gandillac,* Presses Universitaires de France, 1985, 465-477 (publié d'abord dans *Revista di Estetica,* 1981, 21 : 9, 3-15).

32 « Ce serait, écrit Benjamin, la plus haute performance de la réflexion. Elle ferait de l'événement une expérience vécue », *Thèmes baudelairiens,* dans *Œuvres,* t. II, *op.cit.*, 234.

33 J. Rewald (éd.), *Paul Cézanne. Correspondance,* Paris, Grasset, 1937, 283 [lettre à son fils, 12 août 1906]. Le mot relations est à prendre au sens d'appuis auprès de personnages puissants.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

meaning and romanticism in contemporary works, as it is to emphasize the minuscule but immense conversion that causes them to cease bearing the responsibility of continuing speculative metaphysics and be answerable to an ontology and a politics that are satirical. If you side with the second course, the first judges you to be ignorant and frivolous, not very up on the traps of representation. But be that as it may, we still want, and the question is: What do we want of art today? Well, for it to experiment, to stop being only modern. By saying this, we're experimenting.

And what do we want of philosophy? For it to analyse these experimentations by means of reflexive experimentations. Thus philosophy heads not towards the unity of meaning or the unity of being, not towards transcendence, but towards multiplicity and the incommensurability of works A philosophical task doubtless exists, which is to reflect according to opacity.

One more remark. Why say satirical "politics"? Because what is tried in each artistic proposition and in the satire they make up collectively is also social being. You multiply manners of speaking and sensing, but how will you communicate? The contemporary artist knows that this difficulty in communicating happens. Along with Baudelaire he tries to transform it into experience.[32] Cézanne, who conveniently legitimated his experimentations by calling them innate "sensations", appears to have given up the idea already. Sounding like one of Zola's heroes, he repeats and accepts the undermining of consensus that his work instigates and reflects when he writes to his son just before his death, "Connections (*relations*) can help us slip in, but sooner or later the public can tell that it's being hoodwinked."[33]

How can generalized satire and the social bond be made compatible? This question anticipates the possibility of a satirical "politics".

In A. Benjamin (ed.), *The Lyotard Reader*, Oxford, Blackwell, 1989, 181-195.
Translated by Mária Minich Brewer and Daniel Brewer

32 "This", wrote Benjamin, "would be a peak achievement of the intellect. It would turn the incident into a moment that has been lived (*Erlebnis*)." "On Some Motifs", 165.

33 Paul Cézanne, *Correspondence*, ed J Rewald, Paris, Grasset, 1937, 283 (letter to his son, 12 August 1906). The word "*relations*" should be understood in the sense of forms of support by powerful persons.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

6 Arraisonnement de l'art. *Épokhè* de la communication

1985

Le principal élément de contexte à partir duquel je parlerai ici est la mise en place d'infrastructures mondiales de télécommunications, avec la multiplication des instruments de calcul et création d'images, de sons et de textes que cela comporte. L'impératif de ce contexte est de conquérir des audiences (ce qu'en d'autres temps on aurait appelé la *doxa*). L'enjeu est économique, mais comme il s'agit de produire et de vendre des logiciels et des programmes attractifs-distractifs en tous genres, c'est aussi bien un enjeu esthético-logique. Dans la conjonction de ces enjeux, l'art est sommé de devenir rentable, les artistes communicants, ce qui signifie clairs, facilement programmables, et les œuvres accessibles de la même manière que l'on optimise les vertus ergonomiques des interfaces électroniques.

Heidegger parlait d'un *arraisonnement* de la *phusis* par la *tekhnè*, caractérisant celle-ci comme provocation par laquelle « *la nature est mise en demeure de livrer une énergie qui puisse comme telle être extraite et accumulée* ». C'est l'accomplissement de la métaphysique, de ce qui constituerait le *telos* de la philosophie moderne : *se rendre comme maîtres et possesseurs de la nature*. Aussi bien, c'est le projet d'une « méta-maîtrise » : « *La conception instrumentale de la technique dirige tout effort pour placer l'homme dans un rapport juste à la technique. Le point essentiel est de manier de la bonne façon la technique entendue comme moyen. On veut comme on dit, " prendre en main" la technique et l'orienter vers des fins "spirituelles". On veut s'en rendre maîtres.* » Il s'agit dès lors de se rendre comme maîtres et possesseurs de la *tekhnè*.

C'est d'un *arraisonnement de l'art* qu'il faudrait aujourd'hui parler. Pourtant, art se dit aussi *tekhnè*. Il y aurait le risque d'un arraisonnement de la *tekhnè* par la « technique », ce qui signifie une duplicité essentielle de la technique comme de la *tekhnè* – à moins que ni *tekhnè* ni technique ne soient arraisonnables et pour une même raison : elles échappent à

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

6 Enframing of Art. *Epokhe* of Communication

1985

The principal contextual element I will begin with here is the implementation of global infrastructures of telecommunication, along with the multiplication of instruments for the calculation and creation of images, sounds and texts that this entails. The imperative of this context is winning over audiences (what in other times would have been called *doxa*). The stakes are economic but since it is a question of producing and selling attractive-distractive software and programs in all genres, they are also aesthetico-logical. In the conjunction of these stakes, art is commanded to become profitable, artists to become communicators (which means, clear, easily programmable), and the works to become accessible in the same way that one optimises the ergonomic qualities of electronic interfaces.

Heidegger spoke of an *inspection* of *phusis* by *tekhne*, characterising this as a provocation through which "*nature is required to supply an energy that can be extracted and stored as such*".[1] It is the accomplishment of metaphysics, of that which constituted the telos of modern philosophy: *to make oneself master and possessor of nature*. This is also the project of a "meta-mastery": "*The instrumental conception of technology conditions every attempt to bring man into the right relation to technology. Everything depends on our manipulating technology in the proper manner as a means. We will, as we say, 'get' technology 'intelligently in hand'. We will master it.*"[2] It is henceforth a question of making ourselves masters and possessors of *tekhnè*.

It is of an *enframing of art* that we must speak today. However, art also claims to be *tekhne*. There would be the risk of an enframing of *tekhne* by "technique", which means an essential duplicity of technique as well as of *tekhne* – unless neither *tekhne* nor technique can be enframed and for the same

1 Martin Heidegger, "The Question Concerning Technology", trans. W. Lovitt, revised, D. Krell, in *Basic Writings*, ed. David Farrell Krell, New York, Harper Collins, 1993, 307-41; this ref. 320.

2 *Ibid.*, 313.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

l'opposition des moyens et des fins. C'est cette question que je tenterai d'entamer ici, ainsi développée : une œuvre est-elle un programme ? La production de programmes se programme-t-elle ou bien n'y a-t-il pas un incalculable, un improbable dans la programmation des œuvres ?

Les technologies de télécommunication sont des mnémotechnologies. Elles appliquent aux « données » de la mémoire commune des programmes de traitement. Mais parce qu'il n'y a pas de mémoire humaine qui ne soit objective[1] de tels programmes ont toujours lieu en toute humanité. L'humanité se caractérise comme corps social, c'est-à-dire comme objectivée, comme corps faisant corps à travers des objets et en tant qu'elle se donne des règles programmatiques appliquées à ces objets. Il y a une notion générale de programme à l'œuvre dans mon propos, qui englobe les programmes ethniques en tous genres, aussi bien que ceux de l'informatique, de l'audiovisuel, de l'éducation nationale, des politiciens ou même de la génétique.

Sous le titre *Art et communication*, c'est d'abord, et compte tenu du contexte actuel, de la question de l'art et des réseaux de télécommunication qu'il s'agit. Ces réseaux appellent des techniques. J'aurais donc plutôt dit : *art et techniques de télécommunication.* Or nous remarquons immédiatement deux choses. L'art, *tekhnè*, est essentiellement technique, il n'y a pas d'art sans règles de l'art, celles-ci sont organiques (qu'elles soient ou non reconnues comme règles), c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'art sans *organon*, sans instrument, qu'il s'agisse d'une voix comme registre instrumentalisé par la *praxis* de vocalises, par une discipline d'organisation, par une *mélétè*, ou qu'il y ait instrumentalité patente, en l'espèce par exemple d'un piano, comme de toutes autres sortes de claviers – et l'alphabet en est un. Nous dirions alors : *Technique et technique*, ou *Duplicité de la technique.* Tout aussi essentiellement, l'art est télécommunication. Les peintures de Lascaux sont télé, non seulement à travers l'espace, mais dans le temps, télécommunication incalculable qui signifie le temps comme improbabilité. Nous dirons alors : *Télécommunication et télécommunication*, ou *Duplicité du télos, de la télé et de la communication.*

1 Sur ce sujet, *Technologies de la mémoire et de l'imagination* , B. Stiegler, *Réseaux* (Centre National d'Études des Télécommunications), 16.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

reason: they escape the opposition between means and ends. This is the question I shall try to deal with here, developed in the following manner: Is a work a program? Does the production of programs program itself or is there something incalculable, something improbable in the programming of works?

Technologies of telecommunication are mnémotechnologies. They apply to the "data" of the common memory of processing programs. But because there is no human memory which is not objective,[3] such programs always take place in the whole of humanity. Humanity is characterised as a social body, that is to say, as objectivised, as a body made body through objects and as long as it gives to itself programmatic rules applied to these objects. There is a general notion of program at work in my subject, which includes ethnic programs of all kinds but equally those of computing, the audio-visual domain, national education, politicians or even genetics.

Under the title *Art and Communication*, and taking into account the present context, it is with the question of art and of networks of telecommunication that we are primarily concerned. These networks call for techniques. I would thus rather have said: *art and techniques of telecommunication*. And yet we immediately notice two things. Art, *tekhn*e, is essentially technique – there is no art without rules of art, rules which are organic (regardless of whether they are recognised as rules or not). This is to say that there is no art without *organon*, without instrument, whether it be a question of a voice as a register instrumentalised by the *praxis* of singing exercises, by an organisational discipline, by a *melete*; or whether there be an obvious instrumentality, in the case of a piano, for instance, or of any kind of keyboard – and the alphabet is one of these. Therefore we shall say: *Technique and technique*, or *Duplicity of technique*. Equally essential, art is telecommunication. The paintings in Lascaux are TV, not merely through space but also in time, incalculable telecommunication that signifies time as improbability. Therefore we shall say: *Telecommunication and telecommunication, or Duplicity of the telos, of television and communication.*

3 On this subject, see B. Stiegler's "Technologies de la mémoire et de la imagination", *Réseaux*, no. 16, Centre National d'Etudes des Télécommunications.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

La thématique des « nouvelles technologies » s'est développée en relation directe avec la crise économique et culturelle mondiale. En France, cette relation s'est renforcée et pensée dans ce qu'on a appelé une « stratégie de sortie de crise », laquelle reposait sur un point de vue plus ancien qu'elle radicalisait : le secteur des télécommunications étant devenu économiquement stratégique, une politique d'intervention directe de l'État en la matière est nécessaire et requiert une modernisation en profondeur des structures culturelles et productrices des biens. Les plans successifs de l'État en cette matière ont toujours un double objectif : créer des emplois et moderniser les infrastructures économiques, sociales et culturelles du pays. Le premier souci est économique. Mais les technologies en question véhiculant des « contenus », les rapports entre économie et culture s'en trouvent modifiés, et la question économique ne peut plus ne plus être une question culturelle, et nous dirions plus encore une question esthétique au sens très large (une question de *sensibilité*).

Le plan Câble d'autre part met les collectivités locales en position d'opérer des choix technologiques à très long terme. Dans celles qui optent pour cette technologie, le développement social, tel qu'il s'organise en projet collectif négocié localement, est principalement et explicitement conçu à partir d'un développement technologique, ce qui me paraît constituer un fait très nouveau dans l'histoire des communautés. Le discours accompagnant cette question technologique et la crise à laquelle elle se trouve référée est celui de la mutation et de l'adaptation. Il met en relief les retards et la caducité des appareils productifs comme éducatifs, ces derniers étant posés d'emblée et sans discussion comme organes de la production. La société dans toutes ses composantes devrait s'« alphabétiser » aux nouvelles technologies, dans le but explicite et exclusif d'optimiser les performances nationales sur le plan de la compétition mondiale. C'est un point de vue essentiellement productiviste qui domine et prône la nécessité d'une « nouvelle technoculture ». On y voit les économistes légiférer sur les conditions de transmission et d'élaboration des savoirs. Or l'enjeu n'est pas seulement l'optimisation du rendement de la machine productive, et l'on doit même dire qu'il n'est pas principalement celui-là. Au contraire, l'optimisation de la productivité est conditionnée par des principes qui échappent par essence à la finalité productive. Ces *principes sont ceux qui font qu'une communauté fait corps.* Ce sont *les principes de la réflexivité.*

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

The thematic of the "new technologies" grew in direct relation to the global economic and cultural crisis. In France this relation grew stronger and was thought in terms of what was called a "strategy for exiting the crisis", which rested on an older point of view that it radicalised: the telecommunications sector having become economically strategic, a politic of direct intervention in the matter by the State is now necessary and requires a radical modernisation of structures that are both cultural and produce goods. In this matter, the successive plans of the State always have a double object: creating jobs and modernising the economic, social and cultural infrastructures of the country. The first problem is economic. But given that the technologies in question convey "contents", the relations between economy and culture find themselves modified, and the economic question can no longer not be a cultural question – and, we add, an aesthetic question in a very broad sense (a question of *sensibility*).

Moreover, the Cable plan allows local collectivities to make technological choices over a very long period. In those that choose this technology, social development, as it organises itself into a locally negotiated collective project, is principally and explicitly designed based upon a technological development, which seems to me to constitute a very new fact in the history of communities. The discourse accompanying this technological question, and the crisis to which it finds itself referred, is that of mutation and adaptation. It highlights the backwardness and the frailty of productive systems taken as educational systems, the latter being claimed immediately and without discussion as organs of production. Society in all its components must "teach itself literacy" in the new technologies, with the explicit and exclusive aim of optimising national performance on the blueprint of global competition. An essentially productivist point of view dominates and advocates the necessity of a "new techno-culture". Here we see the economists legislating on the conditions of the transmission and elaboration of knowledge. But the issue is not just the optimisation of the output of the productive machine, and we must even say that this is not the main issue. On the contrary, the optimisation of productivity is conditioned by principles that in essence escape productive finality. These *principles are those that make a community into a body.* They are *the principles of reflexivity.*

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Les technologies électroniques de télécommunication sont des machines à inscrire, stocker, traiter et diffuser la mémoire collective. En cela elles n'ont rien de radicalement nouveau : l'écriture est déjà un tel instrument. Si nouveauté il y avait, elle résiderait plutôt dans l'accomplissement mondial du mouvement de déterritorialisation comporté par ces mnémotechnologies, mouvement inscrit déjà dans l'écriture (la science, en tant qu'universelle, en est une marque). Déterritorialisation signifie ici effacement tendanciel de la différenciation ethnique, et sentiment d'une perte de l'idiomaticité, laquelle est naturellement référée à l'ethnique, au fonds communautaire territorial. Je parlais d'une notion générale de programme, y incluant les programmes ethniques ; dans le contexte de programmation de plus en plus soutenue, formalisée et soumise aux impératifs de rentabilité, le sentiment d'un danger croissant tient à la perte de différenciation idiomatique. La déterritorialisation implique la suspension des différenciations ethniques ; or les différences idiomatiques paraissaient jusqu'alors d'origine ethnique. C'est pourquoi il est légitime de craindre que la perte d'un tel référent n'induise une crise de la différencialité des programmes, de l'originalité derrière laquelle seulement, à défaut d'origine commune, l'humanité peut faire corps (ce défaut d'origine commune est signifié par le mythe de Prométhée, tel qu'il est raconté par exemple dans *Protagoras* : la communauté des mortels tient à leur défaut de communauté, ce lot est la seule qualité qu'ils aient en commun, la qualité d'être sans qualités).

Quant au caractère technologique de la mémoire, il est avéré dès l'aube de l'humanité. Télécommunication signifie instrumentalisation de la communication et aussi bien télépathie, instrumentalisation de la sensibilité (des sens) et de la mémoire, et des conditions dans lesquelles celle-ci enchaîne sur elle-même et fait espace et temps, monde. Leroi-Gourhan a montré qu'une telle instrumentalisation, qui est au sens fort une réalisation de la mémoire (étant au milieu, elle est essentiellement medium), est le processus d'hominisation même. Mais il importe ici de remarquer que c'est avant tout d'une telle instrumentalisation en tant que l'écriture linéaire en est une époque que s'avère la puissance inouïe du langage (du logos, de ce qui est au milieu) et son être radicalement *non-moyen*. Avec l'écriture linéaire et les dispositifs de répétitions textuelles, formelles, explicitement réglées qui s'en dégagent, se dégage le

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

The electronic technologies of telecommunication are machines that inscribe, store, process and disperse collective memory. In this, they are not at all radically new: writing is already such an instrument. If there were any novelty, it would rather reside in the fact that the movement of deterritorialisation entailed by these mnémotechnologies has become global, a movement that is already inscribed in writing (science, taken as universal, is one of its signs). Deterritorialisation here signifies the underlying erasure of ethnic differentiation and the feeling of a loss of idiomaticity, which is naturally referred to the ethnic, to the ground of territorial community. I spoke of a general notion of program, including ethnic programs. The feeling of a growing danger, in the context of more and more sustained programming, formalised and subject to the imperatives of profitability, is due to the loss of idiomatic differentiation. Deterritorialisation implies the suspension of ethnic differentiations; and yet idiomatic differences have seemed until now to be of ethnic origin. That is why it is legitimate to fear that the loss of such a referent leads to a crisis of the differentiality of programs, a crisis of the originality that, in the absence of a common origin, is the only thing upon which humanity can form a body (this lack of a common origin is signified by the myth of Prometheus, as it is related for instance in *Protagoras*: the community of mortals clings to its lack of community; this fate is the only quality that they have in common, the quality of being without qualities).

As for the technological character of memory, it has been proven from the dawn of humanity. Telecommunication means instrumentalisation of communication, but also telepathy, instrumentalisation of sensibility (of the senses) and memory, and of the conditions in which the latter links onto itself and creates space and time, world. Leroi-Gourhan has shown that such an instrumentalisation, which is in the fullest sense a realisation of memory (being in the middle, it is essentially medium), is the process of hominisation itself. But it is important here to remark that it is above all the period of such an instrumentalisation as linear writing that reveals the extraordinary power of language (of logos, of what is in the middle) and its being radically a *non-mean*. With linear writing and the systems of textual, formal and explicitly regulated repetitions that emerge out of it emerges the principle of political individuation from which art arises and proceeds when it becomes occidental. Because

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

principe d'individuation politique dont surgit et procède l'art lorsqu'il devient occidental. Parce qu'elle ouvre un espace de droits publics qui sont autant de latitudes offertes à l'interprétation originale (et en ce sens privée), l'écriture comme technologie instaure aussi bien l'individu singulier lecteur et écrivain de la mémoire commune comme patrimoine d'œuvres signées, dont les idiotismes marquent et ponctuent l'esthétique dès lors historique, géopolitiquement localisée sur un parcours de flux télécommunicants qui vont en s'intensifiant.

L'affirmation « idiotique » qui culmine dans l'art est aussi élan paradoxal et la destination imprévue de la communauté au-delà des déterminations locales et de tous les programmes ethniques. L'idiotisme original, en cela même qu'il n'est pas originaire, envoie l'idiome au-delà de lui-même : il en est l'*épokhè*, la mise en suspens. La signature y est la marque d'une autorité improbable et non-programmable de l'œuvre, dont l'originalité n'est pas compréhensible parce qu'elle est surprenante. Or, les technologies électroniques de télécommunications trament des réseaux mondiaux, supports de « communautés » non-ethniques, où l'individu signataire de l'œuvre originale paraît s'anéantir. La marque ou le label se substitueraient à la signature. C'est un paradoxe où la « technologique » de la mémoire inverserait son effet initial, léguant à son développement mondial une mémoire sans auteur, c'est-à-dire sans signature – et peut-être sans autorité, voire sans art, alors même que s'y accomplit une esthétisation forcenée des échanges de toutes sortes qui désaffecte les œuvres. Paradoxe d'autant moins probable que le nom le plus originairement accessible de l'art est *tekhnè.*

Cependant, plusieurs choses doivent être ici remarquées. Cette communauté désœuvrée, voire désaffectée, serait l'expression même de ce que Bataille appelle « la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté ». Chez Kant, le jugement de goût suppose une communauté qui fait toujours défaut, et l'esthétique se déploie dans un défaut de communauté qui est aussi la communauté d'un défaut. Et c'est bien pourquoi elle est communauté de l'improbable, et pourquoi le jugement réfléchissant n'est pas un jugement déterminant, soumis aux programmes de l'entendement. C'est alors d'une communauté par défaut qu'il s'agit dans cette communauté inavouable, et nous parlerions d'une communauté prométhéenne et à interpréter, d'une communauté herméneutique : dans

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

it opens a space of public rights which are so many latitudes offered to the original (and in this sense, private) interpretation, writing as technology also establishes the singular individual, reader and writer of the common memory as patrimony of signed works, of which the idiotisms mark and punctuate an aesthetics from that time on historical, localised geopolitically on a course of telecommunicating fluxes that gather force as they go.

The "idiotic" affirmation that culminates in art is also a paradoxical impulse and the unforeseen destination of both the community beyond local determinations and of all ethnic programs. The original idiotism, in the very fact that it is not native, sends the idiom beyond itself: it is its *epokh*e, suspension. The signature there is the mark of an improbable and unprogrammable authority of the work, whose originality is not comprehensible because it is surprising. And yet the electronic technologies of communication weave global networks, support non-ethnic "communities" where the individual signatory of the original work seems to shatter. The mark or the label takes the place of the signature. It is a paradox in which the "technology" of memory inverts its initial effect, bestowing on its global development a memory without author, that is, without signature – and maybe without authority or even without art, even though a frenzied aesthetisation of all kinds of changes that disaffect the works is achieved. A paradox that is even less likely than the fact that the most originally accessible name of art is *tekhne*.

Several things must nonetheless be pointed out here. This inoperative, even disused community would be the very expression of what Bataille calls "the community of those who have no community". In Kant, the judgment of taste presupposes a community that is always lacking, and the aesthetic unfolds in a lack of community that is also the community of a lack. And this is why it is a community of the improbable, and why the reflective judgment is not a determinate judgment, subject to the programs of understanding. This unconceded community is thus a community *in absentia*, and we spoke of a Promethean community, one to be interpreted, a hermeneutic community: in *Protagoras*, Prometheus involves Hermes because the destination of a condition both mortal and without qualities is its

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Protagoras, Prométhée implique Hermès parce que la destination de la condition mortelle et sans qualités est sa non-prédestination, son « épokhalité », l'avoir-à-être de l'être-là.

C'est de cette herméneutique aujourd'hui, dans ce contexte très prométhéen de la mondialisation, que je voudrais parler maintenant. Avec les « nouvelles technologues » ou ce que l'on tient pour tel, il y a accentuation de l'instrumentalité de la mémoire et de l'imagination. C'est une telle instrumentalisation qui a autorisé l'affirmation idiomatique politique, comme capacité critique, sceptique, c'est-à-dire comme capacité à faire époque, à suspendre les programmes en vigueur, et notamment les programmes ethniques. L'art qui ne se réduit certainement pas à cette seule capacité critique en bénéficie pourtant totalement, je veux dire qu'il l'accuse et s'en trouve transformé parce que son public en devient susceptible de tout autres affections épokhales. Il s'agirait aujourd'hui de veiller à l'ouverture de nouvelles puissances différentielles, suspensives des programmes en vigueur.

C'est à l'œuvre dans les processus de mise en séquences objectives (au sens où André Bazin parle de l'objectivité de l'objectif dans la caméra) de la mémoire, par les supports audiovisuels et optoélectroniques de toutes natures. Pour n'en donner qu'un exemple, c'est le cas des images produites sur les palettes infographiques avec la fonction « historique du dessin » : le peintre mémorise la genèse de son œuvre, peut revenir sur elle et mémoriser ce retour, couper et coller, se citer ou citer un autre, l'œuvre se déroule et se noue autour de la question de son enchaînement sur elle-même. Il y a de façon très générale un devenir-cinéma des œuvres (et par les œuvres de la vie) qui est textualisation cinétique (une *kinésis*) et mise en doute métabolique (une *métabolè*) du visible et de l'audible dans leurs traces.

Toute œuvre d'art fait époque, elle est une suspension du probable, et en premier lieu comme fiction. Elle ne peut faire époque que comme *épokhè* (en un sens non cartésien, ni bien sûr husserlien, de ce mot), c'est à dire que comme lecture où le lecteur dans l'œuvre se suspend lui-même (Blanchot). L'œuvre est le prétexte du lecteur par lequel il a lieu dans son devenir-autre, dans son devenir-texte, dans l'enchaînement de sa cinétique et de son métabolisme trouvé (et si en grec *épokhè* est un quasi synonyme de *skepsis*, celui-ci signifie aussi prétexte, excuse – l'ex-cuse

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

non-predestination, its "epokhality", the having-to-be of being-there.

It is of this hermeneutic, today, in this very promethean context of globalisation, that I would like now to speak. With these "new technologists", or with what we hold to be such, there is an accentuation of the instrumentality of memory and of the imagination. Such an instrumentalisation has authorised the idiomatic political affirmation (as a critical, sceptical capacity, that is, as an epoch-making capacity) to suspend the current programs, and in particular the ethnic programs. Art, which is certainly not reduced to this sole critical capacity, nonetheless benefits completely from it, by which I mean that it brings this capacity out and finds itself changed by it, since its public becomes susceptible to every other "ephokhal" affection. The issue today is to attend to the opening of new, differential powers, those that suspend current programs.

It is at work in the processes of objective sequencing of memory (in the sense in which André Bazin speaks of the objectivity of the objective in the camera), through audio-visual and optoelectronic supports of all kinds. To give just one example, this is the case with images produced by infographic palettes with the function "history of drawing": the painter memorises the genesis of his work in order to be able to come back to it and to memorise this return, cutting and pasting, quoting himself or someone else. The work unfolds and takes shape around the question of its linking onto itself. There is, in a very general way, a becoming-cinema of works (and through works, of life) that is kinetic textualisation (a *kinesis*) and metabolic questioning (a *metabole*) of the visible and the audible in their traces.

Every work of art is epoch-making; it is a suspension of the probable, and as fiction first and foremost. It can only be epoch-making as *epokhe* (in a sense of this word that is of course neither Cartesian nor Husserlian), that is to say, only as a reading in which the reader in the work suspends himself (Blanchot). The work is the pretext of the reader, through which he takes place in his becoming-other, in his becoming-text, in the linking of his kinetics and his found metabolism (and if in Greek *epokhe* is almost synonymous with *skepsis*, the latter also signifies pretext, excuse – the ex-cuse being that which exonerates, which leaves all causality behind). This is also why it is in

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

étant ce qui met hors de cause, de causalité). Et c'est aussi pourquoi dans l'œuvre d'art a lieu la différenciation idiomatique comme telle et émancipée dans sa force différentielle de toute ethnicité *a priori.* Sans doute est-elle dépendante de modes d'accès ethniques, mais elle est irréductible à ceux-ci en tant que programmes.

La différence à l'œuvre dans l'œuvre l'est comme dehors. Parce que cette puissance différentielle n'est pas consommée par son effectuation, n'est pas réductible, l'œuvre télécommunique à travers le temps, et comme le temps, et perdure comme œuvre. Et c'est dans l'œuvre qu'est patent et caché à la fois ce fait que la différence est le fruit d'une instrumentalité qui ne saurait se réduire à quelque moyen que ce soit, à quelque fin externe, ce qui veut dire qu'il s'agit d'une instrumentalité qui n'est pas soumise à une causalité qui lui serait nécessairement externe. C'est une écriture et comme telle une technique, comme le souligne Blanchot dans *La Bête de Lascaux* : « Le savoir impersonnel du livre […] ne demande pas à être garanti par la pensée d'un seul, car elle ne peut se faire vérité que dans le monde de tous et par l'avènement même de ce monde. Un tel savoir est lié au développement de la technique sous toutes ses formes et il fait de la parole, de l'écriture, une technique. » Dans l'art, par excellence et là seulement, l'instrument n'est pas du tout moyen et reste insoumis à tout programme extérieur, quel qu'il soit.

Programme probable signifie finalité calculable. Si l'œuvre est bien un programme (elle est en effet inscription), elle serait alors un programme de l'improbable, de l'incalculable, ce pourquoi elle ferait époque en impressionnant de façon indélébile (inconsommable) la mémoire. Elle serait interface de ce qui fait époque, du temps. L'œuvre est alors réflexivité en acte, mais réflexivité non-thétique, réflexivité par delà la seule détermination critique, et en ce sens la philosophie la jalouse. Toutes les grandes philosophies sont des méditations époquales de l'*épokhè*.

Si les enjeux économiques actuels sont aussi esthétiques, et si l'arraisonnement est stockage, c'est à dire accumulation programmée, d'une « énergie esthétique », mais si d'autre part cette « force esthétique » est une force suspensive de tout programme, la tentative est celle, vaine, de programmer ce qui a pour principe la suspension de tout programme et de toute accumulation, ce qui n'est donc pas stockable et n'est que pour solde de tout compte : l'esthétique n'est pas énergétique en ce sens.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

the work of art that the idiomatic differentiation takes place, in itself and emancipated in its differential force of all a priori ethnicity. Doubtless it is dependent on ethnic modes of access. But it is irreducible to these latter taken as programs.

The difference at work in the work is as outside. Because this differential power is not consumed by its being-affected, is not reducible, the work telecommunicates through time and as time, and endures as work. And the fact that difference is the fruit of an instrumentality that won't be reduced to some means, to some external end, a fact that is both manifest and hidden in the work, means that what is at stake here is an instrumentality that is not subject to any causality necessarily external to it. It is a writing and as such a technique, as Blanchot emphasises in "The Beast of Lascaux": "*The impersonal knowledge of the book (...) does not claim to be guaranteed by the thinking of one single individual, since it can only become true in the work of one and all and through the advent of this world. Such a knowledge is related to the development of technique in all of its forms and it turns speech, writing into a technique.*"[4] In art, par excellence and only there, the instrument is in no way a means, and it remains defiant of any exterior program, regardless of what that might be.

Probable program means calculable finality. If the work is a program (it is indeed an inscription), then it would be a program of the improbable, of the incalculable. This is why it would be epoch-making in impressing memory in an indelible (unconsumable) way. It would be the interface of what is epoch-making, of time. The work is thus reflexivity in act, but non-thetic reflexivity, reflexivity beyond the only critical determination, and in this sense philosophy envies it. All great philosophies are epoch-making meditations of the *epokhe*.

If the current economic stakes are also aesthetic, and if the enframing is storage (that is to say, programmed accumulation) of an "aesthetic energy", but if on the other hand this "aesthetic force" is a force suspending all programs, the attempt to program that which has as its principle the suspension of all programs and all accumulation, that which thus is not storable and is only a settling of accounts, is vain: the aesthetic is not energetic in this sense.

---

4 Maurice Blanchot, "*A Voice from Elsewhere*", trans. Charlotte Mandell, New York, State University of New York, 2007, 36-37.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

L'idéal de la République, lorsqu'elle est issue des Lumières, est l'instruction publique de tous les citoyens. Cette instruction passe par l'apprentissage discipliné, obligatoire, long, de l'écriture comme technologie instrumentale. Elle a pour finalité déclarée que le citoyen s'y constitue dans son autonomie politique, qui n'est rien d'autre que sa potentialité épokhale posée en principe, sa capacité à suspendre les programmes en vigueur quels qu'ils soient. On appelle aussi cela la « conscience » – et elle passe à l'école par des pratiques technologiques et répétitives de la langue qui sont essentiellement esthétiques, elle passe par l'étude des œuvres littéraires.

S'agirait-il alors de cultiver la puissance épokhale des collectivités, de former des citoyens « néo-technologiques » ? Vous m'aurez laissé évoquer cette fiction un peu ridicule pour que je puisse l'inquiéter immédiatement, et bien que je sois convaincu qu'il faille pourtant la requérir par hypothèse : le sujet des media n'est pas celui de cet idéal éclairé et républicain. Il y aurait ainsi un enjeu politique à notre question initiale, et bien que l'œuvre ne puisse pas plus qu'à d'autres être soumise aux programmes politiques (mais le politique comme tel, est lui aussi hors programme). Il y a un libre jeu de l'art par rapport aux impératifs politiques, et pourtant se pose une question politique des publics possibles de l'art, à la limite en ce que ces publics étant à présent mondiaux, ils ne sont plus ceux d'une cité. C'est à la fois le fascinant de l'art et le terrifiant de la technique qui tenterait de l'arraisonner – où l'on verrait aussi bien la possibilité ouverte d'une *épokhè* de la *polis* (mais c'est une vision suspecte).

L'*épokhè* se cultive : c'est elle qui requiert, pour le pythagoricien, une stricte *mélétè*, discipline qui est aussi répétition. Les grands réseaux de télécommunication verraient l'arraisonnement de l'art aux grands publics. Mais l'art, parce qu'il est improbable, ne serait pas arraisonnable. La question primordiale deviendrait celle de savoir quel est, non plus le « sujet » des media, peut-être même pas son « nous », mais disons son « x », et si cet « x » se trouve réduit à un programme minimum de l'art. Programme minimum qui serait aussi stockage des programmes de l'improbable sous des formes multiples de médiathèques, où serait disponible à toute heure ce qui des œuvres est indisponible et ne s'affirme tel que dans la répétition des œuvres, c'est à dire dans leur disponibilité. Pour cet « x », je dirais que le spectacle opto-électronique mondial et quotidien, comme stockage et mobilisation (par citations dans la publicité, par répétition dans la pénurie des programmes télévisés, pour exemples) de l'improbable, constitue en

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

The ideal of the Republic, as it comes out of the Enlightenment, is the public instruction of all citizens. This instruction passes through the disciplined, compulsory, long apprenticeship of writing as instrumental technology. It has for its avowed aim that the citizen be constituted in his political autonomy, which is nothing other than his posited epokhal potentiality, his ability to suspend the current programs, whatever they might be. This is also called "consciousness" – and it gets its schooling through technological and repetitive practices of language that are essentially aesthetic, through the study of literary works.

Would it thus be a question of cultivating the epokhal powers of collectivities, of forming "neo-technological" citizens? You will have allowed me to evoke this slightly ridiculous fiction so that I can immediately unsettle it, even though I am convinced that it is nonetheless necessarily called for by hypothesis: the subject of the media is not that of this enlightened and republican ideal. There would thus be a political stake in our initial question, even though the work can no more be subject to political programs than to any others (but the political as such is also beyond any program). There is a free play of art in relation to political imperatives, and yet a political question arises regarding the possible publics of art. At the extreme, these publics being at the moment global, they are no longer those of a city. It is at the same time the fascinating character of art and the terrifying character of technology that would attempt to inspect it – where the open possibility of an epokhe of the polis would also be visible (but it is a suspect vision).

The *epokhe* is cultivated: for the Pythagorean it requires a strict *melete*, discipline that is also repetition. The great networks of telecommunication would see the enframing of art in large publics. But art, because it is improbable, could not be enframed. The fundamental question would become that of knowing what is, no longer the "subject" of media, perhaps not even its "we", but let us say its "x", and if this "x" is reduced to a minimum program of art. A minimum program that would also be storage of programs of the improbable in the multiple forms of multimedia libraries, where that in the works which is unavailable would be at all times available and would only assert itself so through the repetition of works, that is, through their availability. I would say that the global and daily opto-electronic spectacle constitutes for this "x" as such, as storage and mobilisation of the improbable (through quotations in advertising, through repetition in the paucity of televised programs, as examples), a negative *melete*, a distorted passivity, worked over by the dullest passes

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

tant que tel comme une *mélétè* en négatif, une passivité faussée, travaillée par des passes plus sourdes et des impasses, un processus déceptif autrement évoqué par Benjamin et même Adorno, qui aiguiserait après-coup le goût des non-citoyens du monde en défaut inavouable de communauté, et qui appellerait de nouvelles communautés épokhales, de nouvelles pratiques de l'*épokhè*, lesquelles sont nécessairement instrumentales (la technicisation de la *tekhnè* n'est donc pas en soi le problème).

Vous me direz que c'est là faire preuve d'un optimisme incongru. Il s'agit d'autre chose. Sur ce point, nous ne pouvons que nous confier rigoureusement à la répétition, en dire la nécessité élémentaire, l'originalité sans fins. « On répète une œuvre d'art comme singularité sans concept, et ce n'est pas par hasard qu'un poème doit être appris par cœur. La tête est l'organe des échanges, mais le cœur, l'organe amoureux de la répétition. » « Faire de la répétition même quelque chose de nouveau ; la lier à une épreuve, à une sélection, à une épreuve sélective ; la poser comme objet suprême de la volonté et de la liberté. Kierkegaard précise : non pas tirer de la répétition quelque chose de nouveau, non pas lui soutirer quelque chose de nouveau. Car seule la contemplation, l'esprit qui contemple du dehors, 'soutire'. Il s'agit au contraire d'agir, de faire de la répétition comme telle une nouveauté, c'est à dire une liberté et une tâche de la liberté. Et Nietzsche : libérer la volonté de tout ce qui l'enchaîne en faisant de la répétition l'objet même du vouloir. Sans doute la répétition est-elle ce qui enchaîne ; mais si l'on meurt de la répétition, c'est elle aussi qui sauve et qui guérit, et qui guérit d'abord de l'autre répétition[2]. »

L'art est l'*épokhè* de la « communication ». Il est la marque du défaut de communauté donnée. Aussi bien, il exalte la communauté de ce défaut, signifie qu'il la faut. C'est-à-dire qu'il faut l'imaginer, la mettre en images, en scène, la jouer. L'imagination est ici *energeia*, *acte (mais non action)*. Dans l'*épokhè*, action et passion ne sont plus pertinentes en tant qu'elles s'opposent, et cette complicité des deux qui est un complexe n'est pas pensée dans l'actuelle notion vague d'interactivité employée par les managers technocratiques de la « communication ». L'art n'est pas communication parce que celle-ci n'est qu'action.

Conférence non publiée, Sorbonne (Colloque Art et communication), Paris, octobre 1985.

---

2 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

and impasses, a deceptive process evoked in a different way by Benjamin and even Adorno, that would heighten, afterwards, the taste of the non-citizens of the world in the inavowable default of community, and that would call for new "ephokhal" communities, new practices of the *epokhe*, that are necessarily instrumental (the technicisation of *tekhne* is thus not in itself the problem).

You will tell me that here lies proof of an incongruous optimism. It is something else. On this point we can only rigorously commit ourselves to the repetition, affirm the elementary necessity, the originality without end. "The repetition of a work of art is like a singularity without concept, and it is not by chance that a poem must be learned by heart. The head is the organ of exchange, but the heart is the amorous organ of repetition."[5] "Making something new of repetition itself: connect it with a test, with a selection or selective test; make it the supreme object of the will and of freedom. Kierkegaard specifies that it is not a matter of drawing something new from repetition, of extracting something new from it. Only contemplation or the mind which contemplates from without 'extracts'. It is rather a matter of acting, of making repetition as such a novelty; that is, a freedom and a task of freedom. In the case of Nietzsche: liberate the will from everything which binds it by making repetition the very object of willing. No doubt it is repetition which already binds; but if we die of repetition we are also saved and healed by it – healed, above all, by the other repetition."[6]

Art is the *epokhe* of "communication". It is the mark of the default of the given community. It exalts the community of this default as much as it signifies that it fails it. Which is to say that it fails to imagine it, to put it into images, to stage it or play it. Imagination here is *energeia, act (but not action)*. In the *epokhe*, action and passion are no longer pertinent in that they confront each other, and this complicity of the two, which is a complex, is not thought in the current, vague notion of interactivity employed by the technocratic managers of communication. Art is not communication because the latter is only action.

Lecture given at the Sorbonne (Conference on Art and Communication), Paris, October 1985 (unpublished).
Translated by Vlad Ionescu and Peter W. Milne

5 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition,* trans. Paul Patton, New York, Columbia UP, 1994, 12.
6 *Ibid.*, 6.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

7 De deux sortes d'abstraction
1988

Sous ce titre, j'entends indiquer (sans plus) un état de l'esthétique aujourd'hui. Un état de ce que depuis deux siècles la philosophie a nommé *esthétique*. En me limitant à celle des arts visuels. Dans sa forme la plus sommaire, ma thèse est que l'esthétique des images, telle qu'elle a été élaborée au mieux par Kant dans l'*Analytique du beau* de la *Critique de la faculté de juger*, se trouve sans emploi du fait que les œuvres visuelles n'obéissent pas au principe du goût décrit par Kant : ces œuvres ne procurent pas un plaisir pur, émancipé de tout intérêt (besoin, désir, moralité) lié à ces œuvres, tout comme de toute connaissance conceptuelle de leur constitution et de leur finalité. Bien entendu, il s'agit là d'une tendance ou d'une possibilité plutôt que d'un état de fait irrécusable. Il est toujours facile d'en trouver des contre-exemples, surtout lorsqu'une réaction contre cette tendance ou cette possibilité se fait jour, ce qui est le cas depuis quelques années.

Je dis donc que les œuvres visuelles, qu'on le veuille ou non, qu'on s'en réjouisse ou le déplore, se trouvent placées sous le régime de l'*abstraction*. Mais il est deux sortes d'abstraction, dont l'essence est profondément divergente. Le terme est d'abord à prendre, en *partie du moins*, au sens hégélien d'une réalisation de l'entendement dont la forme reste extérieure au contenu, ou : dans laquelle les moments antérieurs à cette réalisation, en particulier le moment de la sensibilité et de l'imagination, ne sont pas requis et exprimés, *relevés,* dans sa forme naturelle.

C'est aussi en vertu de *cette* abstraction que Adorno peut dire que le beau, dans la culture, ou dans l'industrie culturelle, propre à la « société administrée », est menacé d'être réduit au kitsch et qu'il doit faire oublier la manière dont il a été produit, son « être-devenu ». Ou que Benjamin commente la perte d'*aura* qu'affecte les œuvres soumises au régime de la reproduction : elles sont proposées et peuvent être consommées sans qu'un sujet leur attache le réseau des associations libres, des souvenirs et les affects plus ou moins identifiés, qui constitue l'épaisseur de son expérience singulière.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

7 On Two Kinds of Abstraction

1988

Under this title I intend to indicate (no more) a state of aesthetics today. A state of what, for two centuries, philosophy has called *aesthetics*. I limit myself to that of the visual arts. In its most summary form, my thesis is that the aesthetics of images, as it was best elaborated by Kant in the *Analytic of the Beautiful* of the *Critique of the Power of Judgment*, finds itself out of use because visual works do not obey the principle of taste described by Kant: these works do not produce a pure pleasure, free from all interest (need, desire, morality) connected to them as well as from all conceptual knowledge of their constitution and their finality. It is a question here, of course, of a tendency or a possibility rather than of a state of incontestable fact. It is always easy to find counter-examples, especially when a reaction against this tendency or this possibility comes to light, which has been the case for some years.

My claim is thus that visual works, whether we like it or not, whether this delights us or we deplores it, find themselves situated under the regime of *abstraction*. But there are two kinds of abstraction, the essences of which are profoundly divergent. The term must first of all be understood, *in part at least*, in the Hegelian sense of a realisation of the understanding, whose form remains exterior to the content, or: in which the moments previous to this realisation, and the moment of sensibility and imagination in particular, are neither required nor expressed, advanced, in its natural form.

It is also in accordance with *this* abstraction that Adorno can say that the beautiful in culture, or in the cultural industry proper to "administrated society", is at risk of being reduced to kitsch, and that the way in which it was produced, its "having-become", has to be forgotten. Or that Benjamin comments on the loss of aura that affects works subjected to the regime of reproduction: they are proposed and can be consumed without a subject attaching to them any network of free associations, memories and affects more or less identified, constituting the density of his or her singular experience.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Cette abstraction (et celle-ci seulement) procède, aujourd'hui beaucoup plus encore qu'à l'époque de Benjamin et Adorno, de la pénétration du technologique dans la production, la diffusion et la réception des images. Depuis la photographie jusqu'à l'image de synthèse l'œuvre visuelle passe, non seulement pour sa *forme*, mais pour sa *matière* elle-même, sous le régime du concept : les constituants les plus fins de l'image sont analysés selon les critères et les normes (les «définitions») du dispositif qui produit cette image et de celui qui la reproduit ; sa mise au point obéit aux normes du « meilleur » réglage (qui est technique : « propreté » des images). Sa mise en forme est soumise à des matrices ou à des modules qui en garantissent (ou qu'on suppose en garantir) la « meilleur réception » (qui est définie en quantités d'*écoute*, d'*entrées*, d'*achats*). Sa mise en œuvre est subordonnée à une stratégie culturelle, financière et industrielle établie par des instances politico-économiques qui décident de libérer les crédits nécessaires. Les artistes ont certes toujours été soumis à des contraintes de capacité technique et de responsabilité socio-culturelle. Mais ils n'ont jamais, jusqu'à nos jours, été soumis à la règle de la définition ou de la détermination des paramètres les plus fins (menus) de la *matière* même (du *matériau* du signifiant) de l'œuvre, c'est le cas déjà dans la photographie, plus encore dans le film vidéo, et davantage dans l'image de *synthèse*. Ils utilisaient auparavant des synthèses qu'il faut appeler réflexives ou réfléchissantes (au sens kantien) et non déterminantes.

C'est là *une* abstraction. Elle accompagne le fait, que je crois essentiel, que les « données élémentaires » de la sensibilité visuelle, la couleur, la valeur, la ligne sont soumises à l'analyse, en vue de produire, à partir de leur *recomposition* (synthèse), un simulacre de leur donation « immédiate ». Le visuel s'affranchit aussi du *ici-maintenant* de sa donation (perception). Il est restituable n'importe où et n'importe quand sous certaines conditions d'émission, de diffusion et de réception (qui sont toutes *techniques*).

Quatre observations : 1. Il y a une corrélation avec la constitution d'une *communauté* détachée de sa localisation spatiale (géographique/topologique) et de sa mémoire (de son histoire organique). C'est la perte d'une « *maternité* » collective. 2. Il y a une corrélation avec la constitution d'un « *corps* » (capture des données, mise en mémoire des informations, accès et usage de ces informations) qui n'est pas un « corps humain », c'est-à-dire vivant, terrien, et *animé.* 3. Il y a une corrélation avec la sophistication de

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

This abstraction (and this one only) is, today much more than at the time of Benjamin and Adorno, the product of the penetration of the technological in the production, circulation and reception of images. From photography up to the synthetic image, the work falls, not only in its *form*, but in its very *matter*, under the regime of the concept: the most subtle constituents of the image are analysed according to the criteria and norms (the "definitions") of the set-up that produces this image and the one that reproduces it. Its development obeys the norms of the "best" regulation (which is technical: "purity" of images). Its formation is subject to matrices or modules that guarantee it (or that are assumed to guarantee it) the "best reception" (which is defined in quantities of *listening*, *accessing*, *purchasing*). Its implementation is subordinated to a cultural, financial and industrial strategy established by political-economic authorities that decide on the release of the necessary credits. Admittedly, artists have always been subject to constraints of technical capacity and socio-cultural responsibility. But until our time they have never been subject to the rule of defining and determining the most subtle parameters (menus) of the *matter* itself (of the *material* of the signifier) of the work. This is already the case in photography, even more in video film, and more in the image of *synthesis*. They previously used syntheses that must be called reflexive or reflective (in the Kantian sense) and non-determinant.

This is *one* abstraction. It goes along with the fact, which I consider essential, that the "elementary data" of visual sensibility, colour, value, line are subject to analysis, in order to produce, beginning from their *recomposition* (synthesis), a simulacrum of their "immediate" donation. The visual consequently frees itself of the *here-now* of its donation (perception). It is restorable anywhere and anytime under certain conditions of transmission, distribution and reception (which are all *techniques*).

Four observations: 1. There is a correlation with the constitution of a *community* detached from its spatial location (geographical/topological) and from its memory (from its organic history). It is the loss of a collective "*maternity*". 2. There is a correlation with the constitution of a "*body*" (capture of data, memorisation of information, access and use of this information) which is not a "human body", that is, living, earthly and *animated*. 3. There is a correlation with the sophistication of *matter*:

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

la *matière*: en dernière analyse, *matériau, matériel* et *matière* sont des états ordonnés, plus ou moins aléatoires, définissables et transformables dans l'énergie : *matière immatérielle*. Prédominance d'une énergétique ou d'une dynamique générale, d'une *mobilisation totale.* Importance par exemple de la *vitesse* (conception, exécution, transmission, consommation). 4. L'effet de ces effets sur le destin des arts technologiques est le retour d'une *infinitisation*, mais conceptuelle. Exemple de la *photo* (amateur ou artiste).

Je viens de situer rapidement l'une des deux abstractions qui, je crois, mettent aujourd'hui l'esthétique au défi de continuer à penser l'œuvre (visuelle) sous le régime de la beauté et à exiger qu'elle procure au regardeur un plaisir pur. L'autre « abstraction » procède d'une problématique tout autre, mais concerne également les conditions dites « immédiates » de la sensation (visuelle dans notre cas). Cette problématique commence à s'exposer dans la discussion du sentiment sublime au XVIIIe siècle, traverse le romantisme et, si je puis dire, « s'immerge » - pour se rendre d'autant plus vivace – dans ce que l'histoire de l'art a appelé « les avant-gardes » (et pas seulement dans « l'art abstrait »). L'essence du sublime est « fixée », en quelque sorte, par Burke et Kant, comme le sentiment d'une *présence* qui dans le sensible (le visuel) n'est pas sensible (visible). C'est une façon pour la réceptivité d'être touchée par ce qu'elle ne peut pas recevoir. Et si elle ne peut pas recevoir ce quelque chose, c'est que ce quelque chose se fait sentir, non pas, comme c'est la règle de toute sensibilité chez Kant, et même chez Burke, grâce aux *formes* (*pures* [espace et temps], et aussi *imaginatives* [telle courbe, telle contour ou valeur]) dans lesquelles une donnée sensible doit se donner pour être sensible. Ce quelque chose se fait sentir dans la menace de l'impossibilité des formes d'appréhension de la matière qui constituent la sensibilité.

Quoi qu'il en soit, la question que je pose est la suivante : prise entre les deux sortes d'abstraction que je viens d'esquisser, celle de l'*entendement* qui détermine les données visuelles, et celle qui s'attache à la *présence matérielle* indéterminable cachée dans la présentation des données, ainsi écartelée, comment une esthétique, une réflexion sur le plaisir que procure la beauté des formes libres, peut-elle se perpétuer ?

Conférence à Trente, Palazzo delle Albere, juin 1988 (non publié en français) [Version élargie, « Due tipi di astrazione » dans F. Rella (a cura di), *Forme e pensiero del moderno*, Milano, Feltrinelli, 1989, 26-36].

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

in the final analysis, *material*, *equipment* and *matter* are ordered states, more or less unpredictable, definable and convertible in energy: *immaterial matter*. Predominance of an energetics or of a general dynamics, of a *total mobilization*. Importance, for example, of *speed* (conception, execution, transmission, consumption). 4. The effect of these effects on the fate of the technological arts is the return of an *infinitisation*, but a conceptual one. Example of the *photograph* (amateur or artist).

I quickly situated one of these two abstractions which, I think, dares aesthetics today to continue to think the (visual) work under the regime of beauty and to demand that it bring the viewer a pure pleasure. The other "abstraction" is a product of a completely different problematic, but equally concerns the so-called "immediate" conditions of sensation (visual in our case). This problematic begins to reveal itself in the discussion around the sublime sentiment in the 18th century, passes through Romanticism and, if I can put it this way, "immerses" itself – in order to make itself all the more enduring – in what the history of art has called "the avant-gardes" (and not just in "abstract art"). The essence of the sublime is "fixed", as it were, by Burke and Kant, as the feeling of a *presence* that is not sensible (visible) in the sensible (the visual). It is a way for receptivity to be touched by what it cannot receive. And if it cannot receive this something, it is because this something is felt not, as is the rule of all sensibility in Kant and even in Burke, thanks to *forms* (*pure* [space and time], and also *imaginative* [such and such curve, such and such contour or value]), in which a sensible given must give itself in order to be sensible. This something is felt in the threat of the impossibility of the forms of apprehension of matter that constitute sensibility.

Whatever it may be, the question I want to ask is the following: caught between the two kinds of abstraction that I have just outlined, that of *understanding* which determines visual data, and that which clings to the indeterminable *material presence* hidden in the presentation of data, thus torn apart, how can an aesthetics, a reflection on the pleasure provided by the beauty of free forms, perpetuate itself?

Lecture given at Trente, Palazzo delle Albere, June 1988 (unpublished in French) [Expanded version, "Due tipi di astrazione", in F. Rella (a cura di), *Forme e pensiero del moderno*, Milano, Feltrinelli, 1989, 26-36].
Translated by Vlad Ionescu and Peter W. Milne

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

8 L'inaudible

1991

1

« Quand il n'y a plus de règles du tout, vient à son heure celle de l'atonalisme. De ce qui précède, il ne reste rien de rien. Il reste pourtant le son [...]. Or le son prodigue d'immenses restes. » Je voudrais d'abord partir de cette observation à la fois mélancolique et joyeuse écrite par Pierre Schaeffer il y a cinq ans pour situer, encore une fois, ce qu'il en est de la question postmoderne.

Dans *La Condition postmoderne*, qui est un Rapport écrit il y a quelque douze ans pour une institution québécoise, j'essayais d'entendre et de faire entendre un événement. Prêter l'oreille à un événement est la chose la plus difficile du monde. Un événement n'est pas ce qui occupe la première page des journaux. Il est quelque chose qui survient, qui vient en sortant de rien. Comme tel, ce quelque chose n'est encore rien : on ne saurait le qualifier ni même le nommer. On n'y est pas préparé, on n'a pas de quoi l'accueillir ou le placer dans un système de signification, de quoi l'identifier. Et pourtant s'il advient, c'est qu'il touche à quelque « surface » où il inscrit sa trace : une conscience, un inconscient, individuels ou collectifs. Peut-être même a-t-il à inventer cette surface pour s'inscrire. Cette trace n'est pas compréhensible aussitôt. C'est une trace étrange, une trace d'étrangeté, en attente de son identification, alors que l'événement est déjà passé. C'est pourquoi il est difficile de « prêter l'oreille » à l'événement : il n'est déjà plus là quand *ce qu'*il est n'est pas encore là.

Donc le Rapport essayait de dire de quel événement les sociétés développées (c'était l'objet spécifié par la commande) étaient touchées à la fin des années 70. Je pensais cet événement en Occidental. L'Occident est cette région du monde humain qui « invente » l'Idée de l'émancipation, de l'autoconstitution des communautés par elles-mêmes, et qui essaie de réaliser cette Idée. La mise en actes se soutient du principe que l'histoire est l'inscription des progrès de la liberté dans l'espace et le temps humains. La première expression de ce principe est chrétienne, la dernière

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

8 The Inaudible. Music and Postmodernity

1991

1

"When there are no more rules at all, the time of atonalism has come. Of what precedes it, absolutely nothing remains. Yet, the sound remains [...] And the sound leaves immense remains." I would like to start with this simultaneously melancholy and joyful observation of Pierre Schaeffer's, written ten years ago, to identify, once again, the nature of the postmodern question.

In *The Postmodern Condition*, which is a Report written some twelve years ago for a Canadian institution, I tried to understand, and to make understood, an event. To lend an ear to an event is the most difficult thing in the world. An event is not what occupies the front page of newspapers. It is something that supervenes, that comes out of nowhere. As such, this thing is still nothing: we don't know how to explain it or even to name it. We are not ready for it, we don't have what is needed to welcome or to account for it in a system of signification, what is needed to identify it. And yet, if it occurs, it must touch some "surface" where it leaves its trace: a consciousness, an unconsciousness, individual or collective. Perhaps it even had to invent this surface in order to leave such a trace. This trace is not comprehensible immediately. It is a strange trace, a trace of strangeness, awaiting its identification, although the event has already occurred. This is why it is difficult to "lend an ear" to the event: it has already passed even before it is clear *what* it is.

The Report thus attempted to articulate what event touched developed societies (for this was the object of the study, as specified by the commission) at the end of the 1970s. I thought of this event as western. The West is the part of the human world that "invents" the Idea of emancipation, of the self-constitution of communities by themselves, and that tries to realise this Idea. The realisation of this idea rests on the principle that history is the record of the progress of freedom in human space and time. The first expression of this principle is Christian, the latest Marxist. *The Postmodern Condition* referred to the discourse of these philosophies of

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

marxiste. *La Condition postmoderne* désignait brièvement le discours de ces philosophies de l'histoire « grand récit ». Il y a plusieurs grands récits coexistant dans la pensée occidentale. La condition postmoderne résulte de ce que les grands récits cessent d'être crédibles. Ils ne peuvent plus légitimer au nom du progrès des bienfaits et les méfaits que l'Occident a répandus sur lui-même et sur le monde au cours des siècles. Je n'expliquerai pas les motifs que l'on peut trouver pour justifier ce diagnostic. Ils sont évidemment discutables, et le diagnostic lui-même est trop massif pour ne pas être suspect. Pourtant la récente implosion des États qui se réclamaient du grand récit marxiste peut apporter une sorte de vraisemblance à l'hypothèse faite dix ans auparavant.

On objectera que la crise dont souffre l'Empire soviétique prouve plutôt la vitalité du grand récit capitaliste. Je répondrai qu'il n'y a pas de grand récit capitaliste. Le capitalisme *développe* toute chose, mais le développement n'est pas nécessairement le progrès de la liberté. Le développement complexifie les relations entre les éléments d'un système quel qu'il soit de telle sorte que le système s'en trouve plus performant. Le plus souvent aux dépens d'un autre, qui sera condamné à disparaître s'il n'améliore pas ses performances. C'est un processus objectivement réglé selon une loi de différenciation croissante (entropie négative). Il opère sans finalité. Il est indifférent au bien et au mal ou, si l'on préfère, le seul bien qu'il connaisse est l'amélioration des performances. On ne peut l'influencer, l'orienter, le modérer qu'en travaillant dans son sens. Cela est évident dan les affaires économiques ou dans la recherche technoscientifique.

La condition postmoderne est celle des humains quand ils sont saisis dans ce processus qui à la fois développe leurs pouvoirs et exige leur asservissement. Elle est notamment marquée par l'introduction massive d'automates capables d'effectuer des opérations de type « mental » (calculs, combinaisons, élaboration de problèmes, diagnostics) et de les faire exécuter par des automates « physiques ». Le monde dit développé ou en développement ne se soutient d'aucun récit qui légitimerait son cours par une émancipation, les systèmes deviennent simplement plus puissants.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

history by the shorthand name of "grand narrative". There are several grand narratives co-existing in western thought. The postmodern condition is the result of these grand narratives ceasing to be credible. They are no longer able to legitimate, in the name of progress, the benefits and detriments that the West has bestowed upon itself and the world throughout the centuries. I will not explain here the grounds that may be found to justify this diagnosis. They are obviously open to debate, and the diagnosis is itself too vast not to be questioned. Nevertheless, the recent implosion of the states founded on the Marxist grand narrative brings a sort of plausibility to the hypothesis formulated ten years earlier.

It will be objected that the fall of the Soviet Union proves, rather, the vitality of the capitalist grand narrative. I shall respond that there is no capitalist grand narrative. Capitalism *develops* everything, but this development is not necessarily the progress of freedom. This development complicates the relations between the elements of a system in such a way that that system finds itself performing better. Most often, this occurs at the expense of another system, which will be condemned to disappear if it does not improve its performance. This is a process objectively governed by a law of increasing differentiation (negative entropy). It operates without finality. It is indifferent to good and bad, right and wrong, or, if we prefer, the only good that it recognises is the improvement of performances. We can only influence it, give it directions, or moderate it by working in its way, or within its terms. This is obvious in matters concerning economics or in techno-scientific research.

The postmodern condition is that of human beings when they are caught in this process, which simultaneously develops their powers and demands their enslavement. It is notably marked by the massive introduction of automatons capable of carrying out "mental" operations (calculations, combinations, problem-solving, diagnostics) and of having them executed by "physical" automatons. The world described as developed or in development is not supported by any narrative that would legitimate its path by an eventual emancipation. The systems simply become more powerful.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

2

Tournons-nous à présent vers l'histoire de la musique. La musique occidentale a-t-elle été affectée par un événement analogue ? La question est naïve, nous verrons pourquoi. Mais à la prendre comme elle est posée, on peut essayer d'en élaborer un aspect.

Dans *Philosophie de la nouvelle musique*, Adorno suggère que les technologies nouvelles permettent au matériau sonore de se libérer des contraintes dans lesquelles la tradition musicale de l'Occident le tenait subordonné. Et qu'ainsi la maîtrise possible du matériau s'accroît parce que d'autres règles deviennent concevables. La question de ce qu'on appelle le matériau, qui est celle de la *matière*, est en effet une question décisive pour la musique contemporaine, comme pour tous les arts. Encore faut-il convenir de ce qu'on entend par matériau ou matière.

L'histoire de la musique occidentale peut être pensée globalement comme le grand récit de l'*émancipation du son*. On dirait que les compositeurs cherchent à retrouver ce que *peut* le matériau sonore à travers les règles et les coutumes de la composition dont ils héritent. « À travers », c'est-à-dire avec elles et contre elles : contraintes sur les timbres imposées par l'instrumentation, sur les durées et les rythmes réglés par la mesure, sur les hauteurs déterminées par les échelles et les modes, sur l'assemblage des unités sonores soumis aux principes de l'harmonie et de la mélodie. L'analyse critique de ces règles les fait apparaître comme contingentes. Elle délivre à son terme l'élément matériel comme le seul objet musical, la vibration de l'air avec ses composantes, fréquence, durée, amplitude, la couleur, l'attaque, que l'acoustique physique et psycho-physiologique analyse. De nouvelles manières de traiter le son s'avèrent possibles et permises, bien différentes de ce que la tradition permettait. Et ces recherches technoscientifiques viennent ainsi confluer avec le travail d'émancipation du son entrepris, de leur côté, par les artistes.

Le compositeur d'aujourd'hui a le sentiment que tout est possible et qu'il doit inventer pour chaque œuvre non pas seulement sa forme musicale, mais les règles de la musique. Comme dans les savoirs économiques ou socio-politiques, un certain cynisme peut se faire jour dans la pratique artistique contemporaine. Le « postmodernisme » revêt souvent ce sens : tout peut être « intéressant », la citation, l'ornementation, le kitsch, la

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

2

Let us turn now to the history of music. Has western music been affected by an analogous event? The question is naïve, and we shall see why. But, taking it as posed, we can attempt to work out an aspect of it.

In *Philosophy of Modern Music*, Adorno suggests that new technologies permit sonorous material to free itself from the constraints within which the musical tradition of the West has been holding it captive. And that, consequently, the possibility of mastering this material increases because other, new musical rules become conceivable. The question of what to call the material – which is the question of matter as such – is a decisive one for contemporary music, as for all the arts. Again, it will be necessary to agree upon what we understand by material or matter.

The history of western music may be thought of globally as the grand narrative of the *emancipation of sound*. It might be said that composers seek to discover what sonorous material is capable of, through the rules and customs of composition that they inherit. "Through", here, means both with and against those rules and customs: restrictions on the timbres imposed by instrumentation, on the lengths and rhythms governed by bar lines, on the pitches determined by scales and modes, and on the assemblage of sonorous units submitted to the principles of harmony and of melody. The critical analysis of these rules reveals that they are contingent. In the end, it delivers the material element as the sole musical object, the vibration of the air with its components, frequency, duration, amplitude, colour and attack, which acoustics and psychophysiology analyse. New ways of treating sound prove possible and permissible – and very different from what was authorised by tradition. And, in this manner, techno-scientific research intersects with the task of emancipating sound undertaken by the artists.

Composers today have the feeling that everything is possible and that they must invent for each work not only its musical form, but the rules of the music. As in economic or sociopolitical knowledge, a certain cynicism is therefore sometimes present in contemporary artistic practices. "Postmodernism" often assumes this meaning: everything can be "interesting" – citation, ornamentation, kitsch, parody, the neo-this and the post-that. On the condition, however, that the work has a "good"

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

parodie, le néo-ceci et le post-cela. À condition toutefois que le travail trouve une « bonne » réception et que l'œuvre soit un succès « culturel ». La règle du marché des objets culturels vient alors pallier l'absence des règles artistiques, subordonnant la « production » des œuvres aux critères de la communication et de leur circulation, ce qui est la définition du travail réduit au statut d'une marchandise.

3

Depuis la publication de la *Condition postmoderne*, il s'est avéré nécessaire de corriger plusieurs implications que les lecteurs et les critiques se sont jugés autorisés à en tirer. Le cynisme que je viens de noter n'est de fait qu'une réaction puérile au malaise, à la mauvaise conscience, à l'angoisse qui envahit le monde « développé » du fait qu'il ne sait pas comment justifier ce qui lui arrive. Il est également superficiel d'interpréter le postmoderne comme une révolution du moderne. L'idée même de révolution appartient à la représentation moderne d'un progrès subit accompli dans la marche vers la liberté. Elle n'a pas de sens en dehors d'une conception qui donne à l'histoire l'émancipation des hommes comme fin. Si le terme « postmoderne » a quelque sens, il doit se soustraire à une philosophie de l'histoire, puisqu'il est censé marquer la ruine des grands récits.

Mais surtout, une fois débarrassé de cette périodisation discrète, on découvre, en se tournant vers les œuvres de l'art surtout, que leur « modernité » ne signale rien d'intrinsèque en elles. C'est l'accueil que les contemporains leur font qui les désigne comme telles. Mais ce qui fait la valeur artistique d'une œuvre est tout à fait indépendant de leur réception. Cette valeur n'est due qu'à un geste singulier, à un paradoxe de temps, d'espace et de matière dont l'œuvre est l'enregistrement sensible. Peu importe si le geste est ou n'est pas compatible avec le goût, avec les Écoles, avec le style contemporains. En vérité, du reste, la manière artistique de ce qu'on appelle une époque n'est jamais homogène. Entre Pergolèse et Gesualdo, entre le Beethoven des derniers quatuors et les Tchaïkovski des concertos, qui peut dire ce qui est « proprement » renaissant ou romantique ? Et quand Varèse introduit des enregistrements de chants d'oiseaux ou de sirènes d'usine dans ses pièces musicales, est-il moderne ou postmoderne ?

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

reception and that it is a "cultural" success. The rule of the market for cultural objects then makes up for the absence of artistic rules, subordinating the "production" of the works to the criteria of their communication and their circulation – the very definition of work reduced to the status of a commodity.

3

Since the publication of *The Postmodern Condition*, it has proved necessary to correct several inferences that readers and critics felt themselves authorised to draw from it. The cynicism that I have just noted only results from a puerile reaction to the malaise, the bad conscience, the anxiety that sweeps over the "developed" world because it does not know how to justify what is happening to it. It is equally superficial to interpret the postmodern as a revolution against the modern. The very idea of revolution belongs to the modern vision of a sudden progress accomplished in the march towards freedom. It has no meaning outside of a conception of history that defines its ultimate goal as human emancipation. If the term "postmodern" has a meaning, then, it must distance itself from this philosophy of history, since its point is to mark the collapse of the grand narratives.

Once rid of such antiquated periodising tendencies, however, we discover, especially in considering works of art, that their "modernity" does not signify anything intrinsic to them. Rather, it is the reception that such works are given by contemporaries that defines them as "modern". But what constitutes the artistic value of a work is quite independent of its reception. This value is due only to a singular act [*geste*], to a paradox of time, of space and of matter, of which the work is the sensible trace or manifestation. It matters little if this act is or is not compatible with good taste, with the artistic Schools, or with the current style. In truth, moreover, the artistic manner of what we call a period is never homogeneous. Between Pergolesi and Gesualdo, between the Beethoven of the late quartets and the Tchaikovsky of the concertos, who can say what is "properly" renaissance or romantic? And when Varèse introduces recordings of bird songs or of factory sirens into his musical pieces, is he modern or postmodern?

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

C'est une erreur, grave et courante, d'imposer aux œuvres une classification par périodes ou par écoles. On ne classe en réalité que des produits culturels, qui appartiennent en effet aux phénomènes observables de la réalité historique, comme le sont les événements politiques, les mutations démographiques, les changements économiques. Mais ce qu'il y a d'art dans les œuvres est indépendant de ces contextes, même s'il ne se manifeste qu'en eux et à leur occasion. L'art de l'œuvre est toujours un geste d'espace-temps-matière, l'art de la pièce musicale un *geste d'espace-temps-son*. Ce geste n'est pas le fait de l'auteur. Le travail de l'auteur est de laisser le son faire un geste qui paraît excéder l'audible et d'en consigner la trace dans l'espace-temps-son qui détermine le champ de l'audible. Ce geste n'est pas moins puissant en émotion dans une musique nô que dans un *lied* de Schumann. La lumière d'une fresque de Piero della Francesca n'est pas moins « invisible » que celle d'une aquarelle de Cézanne. Les gestes, qui ne sont pas les contenus ni les formes mais le pouvoir absolument innovant de l'œuvre, ne font pas de progrès au cours de l'histoire. Il n'y a pas d'histoire de l'art comme geste mais seulement comme produit culturel. Le pouvoir d'affecter la sensibilité au-delà de ce qu'elle peut sentir n'appartient pas au temps chronologique. C'est seulement la « fonction » de l'art, la trace du geste recueillie dans les communautés humaines, qui se transforme avec celles-ci, et qui peut être périodisée.

4

Les musiques occidentales se sont intéressées depuis longtemps au problème posé par le *timbre*. La tradition européenne découpe le continuum sonore selon un ensemble de variables discontinues strictement maîtrisées. Dans ses séminaires sur le timbre, Pierre Boulez insiste sur la résistance que la nature d'un son comme celui que produit la simple percussion d'un gong peut opposer à ce découpage. Il est en effet difficile de l'analyser, selon les composantes recensées par la théorie harmonique et de l'inclure dans une ligne mélodique dite « pure ». Ce son révèle une singularité et une complexité presque « sauvages ». Or on peut obtenir des sons de cette nature au moyen d'un synthétiseur. Celui-ci peut en effet produire toutes les nuances « intermédiaires » entre deux degrés fixés sur l'échelle chromatique. Cette extension de l'audible a été inaugurée de

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

It is a grave though common error to impose on works of art a system of classification by period or school. In reality, we are only classifying cultural products, which belong to the observable phenomena of historical reality, as do political events, transformations in demographics and economic changes. But what is artistic in such works is independent of these contexts, even if it only manifests itself in them and while they exist. The art of the work is always an *act* [*geste*] *of space-time-matter*, the art of a piece of music is an act of space-time-sound. This act is not performed by the artist. The task of the artist is to let the sound perform an act that seems to exceed the audible, and to record the trace of it in the space-time-sound that determines the field of the audible. This act is no less emotionally powerful in Japanese Noh music than in a Schumann *lied*. The light in a fresco by Piero della Francesca is no less "invisible" than that in a watercolour by Cézanne. The acts, which are neither the contents nor the forms of the work but its absolute power to move us, do not progress or improve during the course of history. For there is no history of art as act [*geste*] but only as cultural product. The power to affect sensibility beyond what can be sensed does not belong to chronological time. It is only what we call the "function" of art, the trace of the act collected in human communities, that changes with them and to which we can assign a period.

4

Western music has been interested for a long time in the problem posed by *timbre*. European musical tradition divides up the sonic continuum according to a group of discontinuous and strictly controlled variables. In his seminars on timbre, Pierre Boulez stresses how the nature of a sound such as that produced by the simple striking of a gong can resist this division. It is indeed difficult to analyse the component parts of such a sound according to harmonic theory and to include it in a so-called "pure" melodic line. The sound manifests a singularity and complexity that are almost "savage". We can get sounds of this kind using a synthesiser. In fact, this instrument can produce all the "intermediary" nuances between two fixed notes in the chromatic scale. This extension of the audible was undertaken in a

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

façon systématique dans la musique par le sérialisme de Vienne.

Cependant Debussy a déjà recours à des gammes orientales. Éric Satie et bien d'autres s'attaquent au principe de la résolution. Les percussions, sur lesquelles Boulez appuie sa méditation concernant le timbre, proviennent des musiques indiennes, chinoises et japonaises. John Cage de son côté se réfère explicitement à ces dernières pour légitimer une musique qui cherche à déjouer les règles convenues de la composition. Il ne s'agit en aucun de ces cas d'une idéologie orientaliste. Il s'agit d'émanciper le son de la fonction narrative que lui assignent la plupart des formes occidentales modernes, la sonate, la symphonie, le poème symphonique. Il s'agit de faire entendre des timbres et des *clusters* de timbres en mentalisant l'expressionnisme lyrique, pathétique ou héroïque auquel l'Occident les a généralement soumis.

Dans cette stratégie d'émancipation de la matière sonore, il serait vain d'accorder le prix de postmodernisme ou de modernisme à telle ou telle école. La procédure aléatoire observée par les compositeurs de la tendance Cage penche vers une sorte de minimalisme sonore. La technique savante employée par Boulez paraît au contraire tournée vers la multiplication des contraintes imposées aux paramètres du son. Elle recueille ce qu'il y a de plus intrépide dans les recherches de Debussy, Schoenberg et Webern, Bartók, Varèse, les percussions de jazz. Ces expérimentations sont pour Boulez autant d'approches de gestes sonores que l'œuvre musicale tente de faire résonner pour les oreilles humaines. Mais pour une tendance comme pour l'autre, il s'agit non pas de déconcerter l'auditoire mais, comme l'écrivait Varèse, de « dépasser les limites de l'audibilité ». Nos oreilles sont sourdes à ce que le son *peut.* Il faut rendre à l'écoute la puissance de se prêter à l'inaudible.

5

Ce paradoxe des musiques contemporaines est celui de tout art en tout temps. Tout art s'adresse à la sensibilité, c'est-à-dire au corps en tant qu'il peut être affecté par des sensations, sonores, visuelles, etc… Il *doit*, par hypothèse, offrir un arrangement d'éléments sensibles par lequel le corps est touché. Le mystère de cette touche est qu'elle affecte la pensée en même temps que le corps. La séparation du corps et de la pensée n'a

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

systematic manner in the music of the Viennese serialists.

Meanwhile, Debussy had already used oriental scales. Eric Satie and many others had launched attacks on the principle of resolution. The percussion instruments on which Boulez bases his meditation on timbre come from Indian, Chinese and Japanese musics. John Cage, for his part, explicitly refers to these latter in order to legitimise a music that seeks to thwart the conventional rules of composition. It is not at all a question of an orientalist ideology. It is about emancipating sound from the narrative function that is assigned to it by the majority of modern western forms, the sonata, the symphony, the symphonic poem. It is about making timbres and *clusters* of timbres audible while neutralising the lyric, emotive or heroic expressionism to which the West has generally subjected them.

In this strategy of emancipating sonorous matter, it would be futile to award the prize of postmodernism or modernism to this or that school. The aleatory method followed by composers of the Cagean tendency inclines toward a sort of sonorous minimalism. The scientific technique employed by Boulez seems, by contrast, aimed at multiplying the restrictions placed on the parameters of sound. It gathers what is most intrepid in the researches of Debussy, Schoenberg and Webern, Bartok, Varèse, and in jazz percussion. These experimentations, for Boulez, are just different approaches to the sonorous acts [*gestes*] that the musical work tries to make resonate in human ears. However, for one tendency as for the other, it is not a question of disconcerting the audience but rather, as Varèse wrote, of "exceeding the limits of audibility". Our ears are deaf to what sound can *do*. We must give back to the act of listening the power to open itself to the inaudible.

5

This paradox of contemporary music is identical to that of all art at all times. All art is addressed to the sensibility, which is to say to the body inasmuch as it can be affected by sensations, auditory, visual etc... It *must*, on this hypothesis, offer an arrangement of sensible elements by which the body is touched. The enigma of this touch is that it affects thought at the same time as the body. The separation of the body and thought has no reality for artistic experience. Art always supposes a sort of incarnation,

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

aucune réalité pour l'expérience artistique. L'art suppose toujours une sorte d'incarnation, une pensée dans le corps, un corps qui soit immédiatement une pensée affectée. Cette supposition n'est un mystère ou un scandale que pour une représentation dualiste de l'âme et du corps. Une œuvre est toujours une chose sensible au corps. Le corps n'en est pas seulement informé, comme une machine l'est d'un objet, il en est affecté. Il découvre son affectivité à l'occasion de l'œuvre.

Le paradoxe propre à l'art consiste à donner à sentir à cette pensée-corps un arrangement sensible et émouvant, certes, mais qui suggère aussi la « présence » en lui d'un geste qui excède la capacité de cette pensée-corps. En disant « arrangement », on reconnaît qu'il s'agit toujours de formes, et en ce sens, aussi « désœuvrée » serait sa forme, l'œuvre reste une œuvre. Mais par « excès », on désigne un secret immanent à la forme et qui la transcende. Il y a dans l'œuvre un reste qui défie la réception ou la perception ordinaire et qui défiera le commentaire. Ce secret n'appelle aucune mystique. Un secret n'est pas un mystère. Au delà ou en deçà de la sensibilité ordinaire, il *doit* pourtant lui faire signe. L'œuvre peinte doit être visible, la pièce musicale audible. Simplement le visible laisse entrevoir un invisible du visuel, l'audible sous-entend un inaudible du sonore.

C'est pourquoi j'ai parlé d'*espace-temps-matière*. L'inaudible et l'invisible n'appartiennent pas à un substrat suprasensible qui échapperait entièrement à la condition ordinaire de l'espace-temps-matière. En ce cas, seule la philosophie métaphysique ou critique pourrait parler de lui. Mais l'inaudible est un geste dans l'espace-temps-matière du son, et il y fait signe de sa « présence », mais comme ce que la pensée-corps ne peut pas sentir. Il y fait signe d'une « présence » qui n'est pas présentable.

Il faut le répéter : le geste n'est pas fait par le compositeur, il n'exprime aucune subjectivité. Le délice qu'il procure à la subjectivité du compositeur ou de l'auditeur suppose au contraire une sorte de suspension ou de décomposition de cette subjectivité. Car la « présence » du geste dans la présentation des formes entraîne le dénouement des synthèses sur lesquelles la subjectivité est construite. Son temps, son espace, la matérialité des sensations qui l'affectent sont suspendus. La « présence » n'est pas elle-même sentie puisqu'elle ne satisfait pas aux conditions de lieu, de moment et de sensorium qui sont celles de la sensibilité subjective.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

a thought in the body, a body which is immediately an affected thought. This supposition is only a mystery or a scandal for a dualist representation of the soul and the body. A work of art is always a thing sensible to the body. The body is not only informed of it, as a machine is informed of an object, it is affected by it. It discovers its affectivity through the work.

The defining paradox of art consists in giving to this thought-body a perceptibility as a sensible and moving arrangement, certainly, but one that also suggests the "presence" in it of an act [*geste*] that exceeds the capacity of this thought-body. In saying "arrangement", we recognise that it is always a question of form, and in this sense, however "discomposed" its form, the work of art remains a work of art. But by "exceed", we refer to a secret immanent to the form that transcends it. There is in the work a remainder, which defies ordinary reception or perception and which will defy all commentary. This secret does not call for any mysticism. A secret is not a mystery. And whether beyond or below the level of ordinary sensibility, it *must* nevertheless gesture toward it. A painting must be visible, a piece of music audible. Quite simply, the visible allows a glimpse of an invisible part of the visual, the audible implies an inaudible part of the sonorous.

This is why I have spoken of *space-time-matter*. The inaudible and the invisible do not belong to a supra-sensible substratum that escapes entirely the normal condition of space-time-matter. If that were the case, only metaphysics or critical philosophy could speak of them. But the inaudible is an act in the space-time-matter of sound, and it gestures toward a "presence" that is not presentable.

It is necessary to repeat: the act is not performed by the composer – it expresses no subjectivity. The delight or the disturbance that it gives to the subjectivity of the composer or of the listener assumes, on the contrary, a sort of suspension or decomposition of this subjectivity. Because the "presence" of the act in the presentation of the form leads to the unravelling of the syntheses on which subjectivity is constructed. Its time, its space, the materiality of the sensations that affect it are suspended. The "presence" is not itself sensed since it does not satisfy the conditions of place, of time and of sensorium which are those of subjective sensibility.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Ce geste ne doit donc nullement être confondu avec l'expression. Le romantisme nommait *Stimmung* une disposition de la pensée, une destination de l'âme dont l'art serait l'expression. Et la musique était considérée comme l'art le plus propre à exprimer ce qui, dans le sujet, transcende sa connaissance de soi, c'est-à-dire sa mystérieuse *Stimmung*. En penseur moderne ou postmoderne, Adorno rompt d'un trait avec le romantisme : « L'expression est une contrefaçon. » Pourquoi cela ? Parce que l'art n'a pas pour destination d'exprimer le mystère de l'incarnation. Au contraire, l'art *suppose* nécessairement une pensée-corps, la capacité d'être affecté par le sensible. L'art n'a rien à exprimer d'elle, il a à l'excéder. La *Stimmung* a besoin de la forme narrative pour s'exprimer, en quelque art que ce soit. Le poème musical, la symphonie, la sonate, le *lied* racontent toujours l'odyssée, heureuse ou malheureuse, d'une subjectivité : épopée, tragédie, élégie. Même le *leitmotiv* de l'opéra wagnérien, les dissonances dans les *lieder* de Mahler ou les poèmes de Stravinsky narrent le drame d'une subjectivité désaccordée d'avec elle-même.

Mais la transcendance du geste musical ne consiste pas dans le mystère d'une pensée pure ayant à subir la passion d'une vie et d'une mort sensibles, qu'elles soient ou non rédemptrices. S'il fallait situer l'enjeu (mais qu'est-ce qu'un enjeu ici ?) de la lutte de la musique pour l'espace-temps-son, on le trouverait non pas du côté du sujet, mais de la langue. Le « conflit » entre Boulez et Cage ne porte certainement pas sur l'expression de la subjectivité, mais sur le rôle de la langue comme matériau articulé. Cage pense que l'on peut se soustraire à l'articulation (et à la composition, qui en est la forme suprême) en recourant au « silence », à la contingence, à l'événement, à la rencontre imprévisible d'une pièce pour piano et d'un « bruit » de métro dans la rue. Cage soutient que le « bruit » est un son musical brut, non tempéré. Il est en cela fidèle à la pensée de Varèse.

De son côté, Boulez lui aussi procède de cette pensée. Mais il en tire la conclusion que l'on doit sur-articuler toutes les composantes du langage musical pour lui arracher sa matière-son inaudible. Car à simplement « laisser être les sons » comme ils arrivent, selon la formule de Cage, on n'entendra jamais que ce que permet le filtrage du continuum sonore par notre organisation physiologique, psychique et culturelle. Or il s'agit pour la musique d'esquisser une « autre nature » acoustique et sonore.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

This act must therefore never be confused with expression. Romanticism named *Stimmung* a state of mind, a destination of the soul, of which art would be the expression. And music was considered the art most appropriate for expressing what, in the subject, transcends its knowledge of itself, which is to say, its mysterious *Stimmung*. As a modern or a postmodern thinker, Adorno breaks with romanticism: "Expression", he writes, "is a forgery." Why so? Because art is not destined to express the mystery of incarnation. Rather, art necessarily *assumes* a thought-body or the capacity to be affected by the sensible. Art has nothing to express about this thought-body—it has to exceed it. *Stimmung* needs the narrative form in order to be expressed, in whatever art that may be. The musical poem, the symphony, the sonata, the *lied* always recounts an odyssey, happy or unhappy, of a subjectivity: epic, tragedy, elegy. Even the *leitmotiv* of Wagnerian opera, the dissonances in Mahler's *lieder* or the poems of Stravinsky narrate the drama of a subjectivity in disagreement with itself.

But the transcendence of the musical act does not consist in the mystery of a pure thought having to suffer the passion of a sensible life and death, whether redemptive or not. If it were necessary to identify what is at stake (but what *is* a "stake" here?) in the struggle of music for space-time-sound, we would find it not so much on the side of the subject, but on the side of language. The "conflict" between Boulez and Cage certainly does not bear on the expression of subjectivity, but on the role of language as articulated material. Cage thinks that we can escape from articulation (and from composition, which is the supreme form of it) by having recourse to "silence", to contingency, to the event, to the unforeseeable encounter of a piece of piano music and a "noise" from the subway in the street. Cage maintains that the "noise" is a raw musical sound. In this respect, he is faithful to the thought of Varèse.

For his part, Boulez also proceeds from this thought. But he draws from it the conclusion that we must over-articulate all the elements of musical language in order to extract from it its inaudible sound-matter. For if we were to simply "let the sounds be" as they occur, according to Cage's formula, we would only ever hear what passes through the filtering of the sonic continuum by our physiological, psychical and cultural organisation. Now, let us accept that it is a question of music sketching out "another nature", acoustic and sonorous. Boulez does not have

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Boulez n'a pas confiance dans la spontanéité de notre nature musicale, qui spontanément n'est que ce qu'elle est. Cage pense que l'autre nature est là, potentielle, dans la nature musicale comme une puissance de paradoxes sonores, qu'il n'est pas opportun ni nécessaire de violenter. Je ne trancherai pas entre ces deux philosophies de la matière sonore. Il est certain qu'elles ont un projet commun : affranchir cette matière de son enveloppe formelle conventionnelle.

6

Rappelons-nous la phrase écrite par Adorno dans *Philosophie de la nouvelle musique* : « Avec la libération du matériau, la possibilité de le maîtriser s'est accrue. » Le matériau est-il ce qui se nomme ici *matière* ? Je ne pense pas. La notion de matériau qui vient d'Aristote par la tradition des métiers et des savoir-faire, implique toujours le concept d'un usage. Le matériau est cette matière à laquelle la main et la pensée du fabricant vient donner une forme. Le matériau est conçu essentiellement comme une matière en attente, en souffrance, d'une forme qui l'achève et lui donne acte, comme une puissance qui n'est *pas encore* actualisée ou actée.

Or pour autant que les arts, mais aussi les sciences, sont guidés par le projet, absolument aporétique, de faire sentir ou de penser la matière, ils supposent toujours celle-ci autre que sensible ou pensable. Ils supposent qu'elle n'a même pas en elle-même l'attente de sa forme, qu'elle n'obéit à aucune finalité. Elle ne *s'adresse* pas à la pensée, elle ne s'adresse pas non plus à la pensée-corps, à la sensibilité. Pour s'adresser, il faudrait qu'elle-même parle déjà une sorte de langage.

L'adresse et la destination supposent une relation, que nos contemporains appellent « pragmatique », celle d'un je, d'un tu et d'un il ou elle, et cette relation est *donnée* seulement, dans le langage articulé humain, par ses fonctions pronominales. On objectera que la couleur d'un fuchsia qui attire ou appelle les abeilles et les guêpes à la butiner est une sorte de message (ou de phrase) qui est destiné à ces animaux, et que c'est une preuve que la destination ne requiert pas le langage articulé.

On peut le concéder. Mais on n'oubliera pas que la corrélation de l'abeille et du fuchsia peut aussi s'expliquer comme un montage biophysique, au titre d'un réflexe, d'un tropisme ou d'un « instinct ». Ce qui est

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

confidence in the spontaneity of our musical nature, which by itself is only what it is. Cage thinks, on the other hand, that the "other nature" is there, a potential of the musical nature, as a power of sonorous paradoxes, which it is neither appropriate nor necessary to violate. I will not decide, here, between these two philosophies of sonorous matter. It is certain that they have a common project: to liberate this matter from its conventional formal envelope.

6

Recall what Adorno wrote in *Philosophy of Modern Music*: "With the liberation of the material, the possibility of mastering it is increased." Is the material what is here called *matter*? I think not. The notion of material, which comes from Aristotle via the tradition of the trades and the *savoir-faires*, always implies the concept of usage. Material is that matter to which the hand and the thought of the maker come to give a form. Material is conceived essentially as matter that is waiting, in suspense, for a form that will complete it and which it demands, like a potentiality that has not *yet* been realised.

Now, to the extent that the arts especially, but also the sciences, are guided by the absolutely aporetic project of making matter felt or thought, they always suppose something that is not sensible or thinkable. They assume that this thing is not even, in itself, the anticipation of its form, that it does not obey any finality. It is not *addressed* to thought, nor is it addressed to the mind-body, to the sensibility. In order to be addressed to something, it would be necessary for it already to speak a sort of language.

Address and destination suppose a relation, which our contemporaries call "pragmatic", that of an I, of a you, and of an it or a he or she, and this relation is *given* only in articulated human language, by its pronominal functions. It may be objected that the colour of a fuchsia, which attracts or calls to bees and wasps to gather its honey, is a sort of message (or phrase) that is destined for these insects, and that this is proof that the notion of destination does not require articulated language.

We can concede this. But we should not forget that the correlation of the bee and the fuchsia can also be explained as a biophysical connection,

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

certain, quelle que soit l'explication, est que cette corrélation paraît invariable, sauf si l'on introduit un conditionnement supplémentaire. Alors que le pouvoir de s'adresser qui est impliqué dans une phrase de langage articulé n'est pas déjà bloqué sur un genre spécifique de destinataire comme la couleur du fuchsia l'est pour l'abeille ou comme la convoitise laborieuse de celle-ci l'est pour cette couleur, selon une complémentarité préétablie qui n'est presque pas négociable. La destination inscrite dans la phrase articulée est ouverte à un destinataire certes, mais inconnu. Cette destination suppose tout simplement qu'il y a un autre et qu'il peut, lui aussi, parler. *Toi* est potentiellement *je.* Même ce qui fut *lui* ou *elle*, celui ou celle dont il a été parlé, peut, le cas échéant, être adressé et s'adresser à son tour.

En essayant de penser la matière-son comme inadressée, on touche à l'aporie des musiques contemporaines et à la vérité profonde qu'elles révèlent dans l'art selon cette aporie. D'abord, comme tous les arts, elles ignorent la division que je viens de rappeler entre *langage du corps* et *langage articulé*. Il y aussi quelques prémontages sonores du corps humain, de nature et de culture, et la musique a toujours été l'effort de les excéder. Mais ensuite, et surtout, ce dépassement lui-même doit être dépassé. Car il enferme de nouveau la matière sonore dans le langage de l'harmonie, de la mélodie, de la rhétorique musicales, afin de l'adresser à des auditeurs (des destinataires) qui pourront l'entendre parce qu'ils peuvent en déchiffrer le code, consciemment ou non. En se proposant pour idéal de faire sentir à l'oreille la matière-son, le timbre, affranchie de toute destination, les musiques contemporaines extrémisent leur « enjeu » jusqu'à l'aporie constitutive de toute musique : faire entendre ce qui se soustrait par soi-même à toute écoute, adresser ce qui n'est pas adressé.

C'est ainsi qu'un peintre me disait un jour : je peins pour les aveugles. La conjoncture présente des musiques, comme des autres arts, se caractérise à cet égard par une triple convergence : la déconstruction des codes selon lesquels le matériau sonore a été traité dans les traditions populaires et savantes ; les recherches en anatomie, physiologie, psychologie et médecine portant sur les capacités du corps humain (pris comme objet) à supporter des situations auditives étrangères à sa nature et à sa culture ; la prospection de ces situations au moyen des technologies informatiques et électroniques.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

called a reflex, a tropism or an "instinct". Whatever the explanation, what is certain is that this correlation appears to be invariable, except if we introduce additional conditioning. By contrast, the power to address, which is implied in a phrase of articulated language, is not already tied to a specific type of addressee, as the colour of the fuchsia is for the bee, or as the laborious covetousness of the bee is for this colour, according to a pre-established complementarity that is all but non-negotiable. The destination inscribed in the articulated phrase is open to a particular addressee, to be sure, but also to an unknown one. This destination supposes quite simply that there is another and that this other can, in turn, speak. *You* is potentially *I*. Even that which was *him* or *her*, the person about whom it has been spoken, can, if need be, be addressed or address something in their turn.

In trying to think of sound-matter as unaddressed, we approach the aporia of contemporary music and the profound truth that this aporia reveals about art. First, like all the arts, music disregards the division that I have just reminded us of between *body-language* and *articulated language*. There are also some sonorous predispositions of the human body, of nature and of culture, and music has always striven to exceed these. But finally, and most importantly, this exceeding or surpassing must itself be surpassed. This is because it once again confines the sonorous matter in the language of harmony, of melody, and of musical rhetoric, in order to address it to the listeners (the addressees) who will be able to hear it because they can decipher the code, consciously or not. In striving for the ideal of causing the ear to sense sound-matter – timbre – freed from all destination, contemporary music pushes to the extreme its "stake" in the aporia constitutive of all music: to make heard that which escapes in itself all hearing, to address what is not addressed.

Thus, a painter said to me one day: I paint for the blind. In this respect, the present situation of music, as of the other arts, is characterised by a convergence of three things: the deconstruction of the codes according to which the sonorous material has been treated in popular and specialised technical traditions; research in anatomy, physiology, psychology and medicine concerning the capacities of the human body (taken as an object) to endure auditory situations foreign to nature and to culture; the exploration of these situations by means of computer and electronic technologies.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Tout se passe aujourd'hui comme s'il s'agissait pour le musicien de faire entendre comment le *timbre* s'entend lui-même. À l'école des aquarellistes japonais, Cézanne aussi cherchait à faire voir la couleur comme elle se voit elle-même. Un musicien français, Jean-Claude Éloy, souhaite une musique qui ne serait pas faite « de notes dans un rapport d'intervalle », mais « de *clusters* dotés d'une vie interne ». Je souligne « vie interne » qui dit l'aporie dont je parle. Et ce n'est pas hasard si le même compositeur conclut son vœu par un appel au laconisme de ce qu'il nomme « le son japonais » : « un peu d'eau dans un jardin ».

Si la matière sonore n'attend rien de sa mise en forme, il faut dire aussi qu'elle n'attend pas d'être entendue pour vibrer ou sonner. Cet idéal aporétique de la musique se dit en allemand *Tonkunst,* un *savoir du timbre*. Cette matière qui se soustrait à la destination n'est pas le matériau, lequel est seulement le support d'un message. Elle est immatérielle. Les physiciens savent que ce que nous appelons matière est de l'énergie formée en corpuscules et en objets. L'œuvre d'art porte témoignage que les objets n'existent pas, qu'ils sont des traces filtrées, encodées et décodées par notre sensibilité corporelle et nos langues, d'un pouvoir qui les excède.

7

Une dernière observation, aussi brève que possible. Il est devenu évident, à l'échelle planétaire, qu'il n'y a pas une école, un style, une technique qui garantiraient un accès privilégié au geste d'espace-temps-matière qui transcende la sensibilité auditive. Il résulte de cette conviction un effet d'éclectisme, même de babélisme, dont on croit parfois pouvoir tirer une leçon de scepticisme, cynique ou désespéré. L'histoire de Babel, dans la *Genèse*, raconte que les peuples, avant d'entreprendre la construction de la Tour parlaient des langues différentes *et* qu'ils se comprenaient. Le Seigneur interrompit l'édification du monument unitaire en rendant les langues incompréhensibles les unes des autres. Il fallut inventer la traduction.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

It is as if, for the musician today, it were a question of getting us to hear how *timbre* hears itself. In adopting the style of the Japanese "water-colourists", Cézanne also was seeking to show colour as it sees itself. A French musician, Jean-Claude Eloy, aspires to a music that would not be made "of notes in a relation of intervals", but "of *clusters* endowed with an internal life". I stress "internal life", which points to the aporia of which I am speaking. And it is not by chance that the same composer concludes his vision with a call for the understatement that he names "Japanese sound": "a little water in a garden".

If sonorous matter is not waiting to be given a form, it must also be said that it is not waiting to be heard in order to vibrate or to sound. This musical ideal is called in German *Tonkunst*—an *art of timbre*. This matter which eludes destination is not material, which is only the framework of a message. It is immaterial. Physicists know that what we call matter is energy made up of particles and objects. The work of art bears witness to the fact that objects do not exist, that they are filtered traces, encoded and decoded by our bodily sensibility and our languages, traces of a power that exceeds them.

7

One last observation, as brief as possible. It has become evident, on a global scale, that there is not one school, one style, one technique that guarantees a privileged access to the act of space-time-matter that transcends our auditory apprehension. The outcome of this conviction is a sort of eclecticism, even babelism, from which we often believe we can draw a lesson of skepticism, either cynical or despairing. The story of Babel, in *Genesis*, tells how the peoples, before undertaking the construction of the Tower, spoke different languages *and* that they understood one another. The Lord interrupted the building of the unitary monument, however, by making the languages incomprehensible to one another. Hence the need to invent translation.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Certains aujourd'hui essaient de reprendre le projet d'un monument unique, un concert des nations, de leurs langues et de leurs musiques, une transparence. Ce monisme reste toujours dangereux. C'est aujourd'hui celui de l'objet culturel, qui vient occuper la place singulière des œuvres. Nous sommes dans la situation à l'époque de Babel. Les musiques sont différentes, mais elles s'entendent les unes les autres. Elles ne s'échangent pas, elles se rencontrent. Si l'on prétend homogénéiser leur diversité, on obtient une surdité forcée. Il faut que la Tour ne soit pas construite. Il y a sans doute des musiques, comme des langues, qui remplissent la fonction de véhicule sonore, rythmique notamment, généralisé. Mais elles sont de l'ordre de la monnaie, un équivalent général. Elles assurent une identité reconnue dans le concert des nations. Leur sens ou leur fonction existe en dehors de leur matière sonore.

Mais il est du destin de chaque musique, affrontée à l'aporie matérielle de l'art, d'approfondir sa singularité. Elle y est poussée notamment, je l'ai dit pour les musiques occidentales, par sa rencontre avec les autres. Il ne s'agit pas d'emprunter à celles-ci quelque motif ou quelque technique. Il s'agit d'étendre le concept de l'*inaudible* et les moyens d'en porter témoignage. Le Seigneur fut sage d'empêcher la Tour. Il a sauvegardé l'inaudible.

Conférence à Tokyo Bunka Kaikan (4 avril 1991), publiée sous le titre de « Musique et postmodernité » dans *Surfaces,* VI, 1996, 203, 10 pp.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Certain people today are attempting to resume the project of a unique-monument, a concert of nations,[1] of their languages and their music, a transparency. This monism is still dangerous. In our time, it is the monism of the cultural object that comes to take the singular place of works of art. We are in the situation of the age of Babel. Musics are different, but they understand one another. They do not have exchanges, rather, they meet. If we try to homogenise their diversity, we impose deafness. The tower must not be constructed. There are without doubt some musics, like some languages, that fulfil the function of generalised sonorous vehicle, notably rhythmic music. But they are similar to money – a general equivalent. They ensure a recognised identity in the concert of nations. Their meaning or function exists outside of their sonorous matter.

But it is the fate of any music, confronted with the material aporia of art, to deepen its singularity. It is driven there particularly, as I have said of western music, by its meeting with others. It is not about borrowing from these others some motif or technique. It is about extending the concept of the *inaudible* and the means of bearing witness to this. The Lord was wise to prevent the Tower. He safeguarded the inaudible.

In *New Formations*, 66, 2009, 37-45.
Translated by David Bennett

1 Translator's note: "The Concert of Nations" is the title of an article by the US Senator, Joseph Irwin France, published in *Annals of the American Academy of Political and Social Science,* vol. 96, July 1921, 141-46. France's article detailed his plan for the restoration of world peace and the establishment of a new, voluntary association of nations for "concerted, cooperative effort", which would realise what the "static, conservative, negative" League of Nations, designed by an alliance of powers bent on "the preservation of territory and [...] the perpetuation of empire", had failed to achieve.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

9 Le fait pictural aujourd'hui

1993

1

On partirait d'un « fait » qui fut nommé postmoderne. Il travaille depuis longtemps la modernité, depuis quelques deux millénaires, si l'on compte (avec Auerbach) Augustin comme le premier moderne. Le « fait » du nihilisme inhérent à la pensée. En Occident, le soupçon s'attaque au poème (Longin), à la moralité (Montaigne), aux arts visuels (Baroques, maniéristes), à la *Bildung* romanesque (Cervantès), à la politique (Machiavel). Chronologies futiles, mais repères utiles. Le nouveau est ancien.

En s'emparant de l'ensemble des activités, le système, naguère nommé « capitalisme », répand le soupçon sur toute la vie : rien ne vaut par soi, mais par son échangeabilité. La suspicion est la face « négative » (critique, déçue, désastrée), l'autre face est le développement, c'est-à-dire l'optimisation des performances échangistes et leur complexification. Exemple : la « crise de l'école » est faite à la fois de scepticisme à l'égard des savoirs eux-mêmes, et de l'évidence de leur valeur d'échange (la « réussite », la profession, paraître).

2

Les dites « avant-gardes » ont réveillé et exploré tous les soupçons au sujet du geste artistique. Notamment dans le champ du visuel, la (courte) tradition représentative de l'Europe moderne classique a été questionnée dans tous ses paradigmes. Puis l'interrogation (qu'est-ce que peindre ?) paraît s'essouffler. Cynisme ou modestie du trans-avantgardisme à la fin des années 70. On peint pour « le public », c'est-à-dire pour le marché : galeries, musées. On peint quoi ? De la peinture. « La peinture » est un objet culturel. Elle l'a toujours été : soumise aux grands motifs des cultes religieux, politiques, et à la demande des autorités. Elle contribuait à célébrer quelque figure.

Quand toute figure est soupçonnée, qu'est-ce que la peinture peut célébrer ? Sa propre exposition. C'est de l'art puisque ça s'expose.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

9 The Pictorial Event Today

1993

1

We would begin with an "event" that was called postmodern. It has long since worked though modernity, for about two millennia, if (with Auerbach) one considers Augustine to be the first modern. The "event" of nihilism inherent to thinking. In the Occident, the suspicion attacks the poem (Longinus), morality (Montaigne), visual arts (Baroques, Mannerists), the Romanesque *Bildung* (Cervantes), politics (Machiavelli). Trivial chronologies, but useful reference marks. The new is old.

Taking hold of the whole of activities, the system, formerly called "capitalism", the suspicion is extended over the entire life: nothing is valued in itself, but only in its exchangeability. Suspicion is the "negative" face (critical, disappointed, disastrous), the other face is development, that is to say, the optimisation of exchange activities and their complexification. Example: the "crisis of education" consists both in scepticism regarding knowledge itself and the evidence of its exchange value ("success", profession, appearance).

2

The so-called "avant-gardes" have awakened and explored all the suspicions regarding the artistic gesture. Notably in the visual field, the (short) tradition representative of classical modern Europe was questioned in all its paradigms. Additionally the interrogation (what is painting?) seems to fade away. Cynicism, or modesty, of trans-avant-gardism at the end of the '70s. One paints for "the public", that is to say, for the market: galleries, museums. What does one paint? Painting. "Painting" is a cultural object. It has always been one: subjected to the great motifs of religious and political cults and the requests of authority. It contributed to the celebration of some figure.

When all figures are suspected, what can painting celebrate? Its own exhibition. It is art because it is exhibited. De Duve's nominalism,

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Nominalisme de De Duve, l'« expôt » de Déotte (qui n'est pas la même chose). Il y aurait une « mort de l'art » due non pas à la réalisation de l'Esprit mais au développement nihiliste. Elle se double d'une esthétisation généralisée : qu'est-ce qui ne mérite pas d'être exposé ? Comment savoir ce que la grande bête obscure (le public) aimera puisqu'elle n'obéit pas aux motifs d'une croyance et d'un goût ? Il faut essayer. N'importe quoi peut marcher. Règle échangiste : il suffit de promouvoir.

3

La pensée ne cesse pas lors même que l'institution philosophique ne lui suffit plus. La vacuité intrinsèque de l'institution picturale n'altère nullement la nécessité du geste de peindre, son « appel » à s'effectuer.

Comme la philosophie cherche à s'émanciper de sa légitimation en termes de concepts systématiques, la peinture a fait sauter le carcan de la bonne forme, du ton local, de la représentation figurative et du goût. On doit penser sans concept ne serait-ce que pour penser ce qu'est concevoir (Kant). On doit peindre sans « sujet », dans tous les sens de ce mot. Hormis ce qu'est peindre.

Il ne faut pas demander quelle est la finalité du geste de peindre : c'est le placer sous la causalité d'un concept. Il faut admettre que ce geste s'enquiert de lui-même, non pas en discourant, mais en peignant. (Comme il est essentiel à la pensée réflexive de s'enquérir d'elle-même en pensant.) La peinture est la pensée de la peinture, mais sa pensée-corps. Elle opère dans, avec et contre l'espace-temps et la matière-couleur : le *sensorium* du corps voyant.

L'œuvre picturale est certes un objet dans le champ du visible. En quoi diffère-t-elle des autres objets ? Par son attrait ? Ce serait dire qu'elle répond à quelque besoin. Mais non : le plaisir « esthétique » est sans intérêt. L'œuvre n'est pas attendue ou désirée, comme un aliment par l'affamé.

Faut-il donc qu'elle surprenne, qu'elle choque ? Pas davantage. Qu'un objet visible choque ne fait pas de lui une œuvre visuelle. L'événement apporté par l'œuvre n'est pas l'accident dû à une première rencontre avec un visible inconnu. L'œuvre est une apparence en laquelle advient une *apparition*. D'elle émane un espace, un temps, un chromatisme

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Déotte's "exhibit" (which is not the same thing). The "death of art" would not be due to the realisation of the Spirit, but rather to nihilistic development. It is doubled in a generalized "becoming-aesthetic": what is it not worth being exhibited? How to know what the great, obscure beast (the public) will love since it does not obey the motifs of a belief or a taste? One must try. Anything goes. The rule of exchange: promoting is enough.

3

Thought does not stop even though the philosophical institution is no longer enough for it. The intrinsic vacuity of the pictorial institution does not at all change the necessity of the gesture of painting, its "call" to be carried out.

Just as philosophy tries to emancipate itself from its justification in terms of systematic concepts, painting broke the shackles of good form, of local tone, of figurative representation and of taste. One must think without concepts if only to think what is to conceive (Kant). One must paint without a "subject", in every sense of the word. Except for what is to paint.

One must not ask what the finality of the gesture of painting is: this would be to place it under the causality of a concept. One must concede that this gesture investigates itself, not in discoursing, but in painting. (Just as it is essential for reflexive thinking to investigate itself in thinking.) Painting is the thought of painting, but its thought-body. It operates in, with and against the space-time and matter-colour: the *sensorium* of the seeing body.

The pictorial work is certainly an object in the visual field. How does it differ from other objects? Through its appeal? That would mean that it answers a need. But no: "aesthetic" pleasure is without interest. The work is neither expected nor desired, as food is by the starving.

Must it then surprise, must it shock? Again, no. That the object shocks does not make it visual art. The event that the work brings is not the accident due to a first encounter with an unknown visible. The work is an appearance in which an *apparition* happens. From it

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

irréductibles à son contexte visuel et culturel.

Un autre monde ? Non, un monde sensible encore, fait d'*aisthèta*. Nullement une image, plutôt un *fait*, comme le notait Braque. Visuel, plutôt que visible simplement.

Ce fait ne résulte pas d'un *Fiat*. La culture contemporaine croit célébrer l'art en faisant de l'œuvre l'effet d'une « création », et de l'artiste un « créateur ». La pure performativité du *Fiat lux*, paradigme de la sublimité depuis Longin, devient l'idéal d'une culture obsédée par la performance. La création représente le rendement optimum : deux mots font un monde. L'homme à la place de Dieu : une théologie se perpétue dans l'esthétique créationniste.

Le factum pictural est tout autre : il fait de l'apparence chromatique (ou formelle, etc...) une apparition en marquant l'*aisthèton* (le sensible) au sceau de sa suppression menaçante. Le visuel de la peinture se reprend toujours à la cécité.

4

La pensée-corps est à l'étroit dans le champ sensori-moteur. Les couleurs y sont identifiables. Elles servent de repères pour l'information et le comportement. Les espacements d'étendue et de durée, mesurés a l'échelle du corps humain, sont ordonnés selon sa physiologie (tridimensionnelle, symétrique, rythmée à l'horloge du mammifère bipède) et selon son langage (et, donc, sa culture).

Comme le « langage » peut empêcher de parler (c'est-à-dire d'écrire), le visible peut empêcher de voir. L'art visuel affranchit la vision incarcérée dans la vue. Il mue l'apparence en *apparition*, comme le poème change les mots, véhicules dans le champ communicationnel, en astéroïdes incertains enveloppés de néant.

Il y a dans l'œuvre la terreur d'une perte suspendue sur le sensible. L'œuvre visuelle fait entendre la plainte que les yeux soient abandonnés. Elle fait revenir le bleu, le rouge, l'oblique. Elle est un advenir, une naissance, mais toujours mélancolique, un deuil. Un *da* qui ramène avec lui le *fort.*

Son espace-temps, ses lignes, ses couleurs sont liminaires : là – pas là, tenus sur le seuil du visible/invisible. Ce seuil n'est nullement le cadre

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

emanates a space, a time, a palette, that are irreducible to their visual and cultural context.

Another world? No, a world that remains sensible, made of *aisthèta*. Not at all an image, a *fact*, as Braque noted. Visual rather than simply visible.

This fact does not result from a *Fiat*. Contemporary culture thinks it celebrates art by making the work the effect of a "creation" and the artist a "creator". Pure performativity of the *Fiat lux*, the paradigm of the sublime since Longinus, becomes the ideal of a culture obsessed with performance. Creation represents the optimal productivity: two words make a world. Man instead of God: a theology is perpetuated in the creationist aesthetic.

The pictorial factum is completely different: it turns the chromatic (or formal, etc.) appearance into an apparition by marking the *aisthèton* (the sensible) with a hallmark of its threatening suppression. The visuality of painting always retrieves itself up on blindness.

4

The thought-body is confined in the sensorimotor field. Colours are identifiable there. They serve as reference points for information and behaviour. The spacing of extension and duration, measured on the scale of the human body, are ordered according to its physiology (tri-dimensional, symmetrical, rhythmically adjusted to the biped mammal clock) and according to its language (and, thus, its culture).

Just as "language" can inhibit speech (that is to say, writing), the visible can inhibit seeing. Visual art liberates the vision that is incarcerated in sight. It transforms appearance into *apparition*, like the poem changes words, vehicles in the communicational field, into uncertain asteroids enveloped in nothingness.

In the work there is the terror of a loss suspended on the sensible. The visual work allows the complaint that the eyes are abandoned to be heard. It brings back the blue, the red, the oblique. It is a happening, a birth, yet it is always melancholic, a mourning. A *da* that brings with it the *fort*.

Its space-time, its lines, its colours, are liminal: there-not there,

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

(au sens technique, ni même philosophique). Il ne concerne pas le rapport dedans/dehors. Pas de cadre aux dernières aquarelles de Cézanne ni aux premières inscriptions de Lascaux : la *Sainte Victoire* ou les vaches rendues dans leur invraisemblance. Les « objets » auront été anéantis par un regard aveugle, couleurs et lignes apparentes mises au tombeau. C'est Lazare qui peint, il donne ce qui se perd.

5

Le *fort/da* freudien est constitutif de l'objet (et du sujet) parce qu'il répète l'alternance de l'apparaître et du disparaître. L'objet y est même quand il n'y est pas, et le sujet aussi. Le *fort/da* pictural n'accomplit pas cette constitution : le geste de peindre suspend la répétition, et il contracte l'alternance en un spasme d'espace-temps-couleur. C'est ce spasme qui est le seuil. Cézanne ne peint pas la montagne en bleu ni Picasso les Demoiselles en marionnettes désarticulées. La condensation du bleu visible et d'un autre bleu (la « petite sensation »), d'une silhouette de fille avec un autre volume (« cubiste ») fait disparaître et apparaître l'une et l'autre non plus comme des objets mais comme des monstres : objets où se montre qu'ils ne sont pas des objets constitués. S'il faut user de cette terminologie (suspecte) : actes d'une puissance chromatique ou spatiale autre que celle qui sommeille dans le corps sensori-moteur. Le spasme suspend leur devenir-objets. Merleau-Ponty disait : état naissant. Mais c'est aussi bien leur état agonisant.

Le manquement à l'objectivation est constant dans les œuvres picturales. De ce point, elles sont inachevées. Leur non-clôture ne tient pas aux ruptures, au non-finito, aux disjointures, aux déplacements. La fresque d'Arezzo est ajointée à la perfection. Mais les figures sont immobilisées dans une lumière lancinante parce que sans source, comme une rumeur aveugle. *L'Invention de la Croix* ne fait histoire qu'en apparence. Le spasme du Crucifié immobilise chaque scène de découverte dans sa lumière sainte. La sainteté est un seuil, comme l'œuvre de Piero.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

held on the threshold of the visible/invisible. This threshold is not the frame (neither in the technical, nor even philosophical sense). It does not concern the relation inside/outside). No frame for Cézanne's last watercolours or in the first Lascaux inscriptions: the *Sainte Victoire* or the cows rendered in their implausibility. The "objects" will have been negated by a blind gaze, seeming colours and lines will be buried. It is Lazarus who paints, he gives what loses itself.

5

The Freudian *fort/da* constitutes the object (and the subject) because it repeats the alternation of appearing and disappearing. The object is there even when it is not, and also the subject is too. The pictorial *fort/da* does not accomplish this constitution: the gesture of painting suspends the repetition and it contracts the alternation in a spasm of space-time-colour. This spasm is the threshold. Cézanne does not paint the mountain in blue and Picasso does not paint the Demoiselles as disjoined puppets. The condensation of the visible blue and another blue (the "small sensation"), of a girl's silhouette with another volume ("cubist") makes the one and other disappear and appear, not as objects but as monsters: objects that show that they are not constituted. If such (suspect) terminology must be used: acts of a chromatic, or spatial, power other than the one that lies dormant in the sensorimotor body. The spasm suspends their becoming-objects. Merleau-Ponty said: nascent state. But it is equally their dying state.

The breach of objectification is constant in pictorial works. From this perspective, they are unfinished. Their non-closure does not partake in ruptures, in the non-finito, in disjunctions, in displacements. The Arezzo fresco is in line with perfection. But the figures are immobilized in the persistent light because they have no source, as if they were blind murmurs. *The Invention of the Cross* only seems to make history. The spasm of the Crucified immobilizes each scene of discovery in its holy light. Holiness is a threshold, as is Piero's work.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

6

En même temps que l'*aisthèton* est rejeté comme apparence sensori-motrice identifiable et « ramené » en apparition, la pensée-corps ou *anima* est réveillée par l'œuvre, elle existe.

Cette âme n'est pas une substance ni une intentionnalité. Ni permanence, ni visée. Elle n'existe qu'affectée par un événement sensible, couleur, timbre, parfum… Sans un tel événement, désaffectée, elle n'existe pas. Le geste d'art en appelle à cette énigme : l'événement d'un *aisthèton* est une affection. Un corps dormait à l'aise, accommodant son champ sensori-moteur, adapté à l'espace-temps-matière de sa vie terrienne. L'œuvre le réveille de la torpeur perceptive. *Anima* est ce réveil.

La peau d'Olympia est passée par une nuit verte, le jardin de Monet revient de l'obscurité bigarrée du cosmos, le soleil ouvre sa gueule noire sur les blés de Van Gogh. Le geste pictural anéantit le sensible et le fait revenir chargé de nuit. Il *existe* l'*anima*. Elle n'existe que sous cette dépendance. Ni représentation, ni concept, ni image, ni désir, ni continuité spatio-temporelle.

L'advenir de l'affection que le geste pictural (ou d'art) éveille souffle en même temps l'aura d'un retour. Celui-ci n'implique aucune mémoire, il est la marque infligée à l'*aisthèton* de son passage par les ténèbres. L'œuvre est un revenant. Elle se constitue d'avoir perdu le temps, l'espace, le sensible ordinaires. L'adieu qu'elle manifeste et qu'elle retourne en salve teinte l'affection qu'elle suscite d'angoisse et de mélancolie. En dépit de l'immense diversité des œuvres, l'affection par la peinture est peut-être toujours de même qualité, joie et frayeur indistinctes. Ensuite le discours essaie de la spécifier, selon que son occasion est une statuette des Cyclades ou le lion du Douanier Rousseau. Terreur que le sensible ait pu être perdu, ravissement qu'un sensible soit rendu, gracié.

Il faut cesser d'opposer le beau et le sublime. L'affection éveillée par le spasme pictural est « sublime », ténèbres et gloire. À défaut, l'âme inexiste, le corps d'une part, l'esprit de l'autre conservent leurs droits respectifs, et négocient sans fin leur union.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

6

At the same time that the *aisthèton* is rejected as an identifiable sensorimotor appearance and "restored" as apparition, the thought-body or *anima* is awakened by the work, it exists.

This soul is neither substance nor intentionality. Neither permanence, nor aim. It exists only as affected by a sensible event, colour, timber, perfume... Without such an event, if it were not affected, it would not exist. The gesture of art summons this enigma: the event of an *aisthèton* is an affection. A body was comfortably sleeping, accommodating its sensorimotor field, adapted to the space-time-matter of his earthly life. The work awakens it from the perceptive torpor. *Anima* is this awakening.

Olympia's skin is traversed by a green night, Monet's garden returns from the colourful obscurity of the cosmos, the sun opens its black mouth on Van Gogh's wheat field. The pictorial gesture annihilates the sensible and restores it filled with night. It *exists*, the *anima*. The latter only exists in this dependence. Neither representation, nor concept, nor image, nor desire, nor spatio-temporal continuity.

The happening of the affection that the pictorial (or artistic) gesture calls up, breathes at the same time the aura of a return. The latter does not imply memory, it is the mark inflicted on the *aisthèton* by its passage through darkness. The work is a ghost. It is built upon the loss of ordinary time, space, and sensibility. The adieu that it manifests and that it returns as a salute colours the affection of anxiety and melancholy that it provokes. In spite of the immense diversity of works, the affection through painting might always be of the same quality, indistinct joy and fear. Discourse then tries to specify it, depending on whether its occasion is a Cyclades statue or Douanier Rousseau's lion. Fear that the sensible could have been lost, rapture that a sensible is rendered, reprieved.

One must no longer oppose the beautiful to the sublime. The affection awakened by the pictorial spasm is "sublime", it is darkness and glory. Failing this, the soul does not exist; the body is on one side, the spirit on the other; they preserve their respective rights and endlessly negotiate their union.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

7

Chaque avant-garde a poursuivi, selon telle ligne qu'elle s'appropria, l'exposition du spasme pictural. En mettant à l'épreuve les valeurs de l'expression, de la bonne forme, de la représentation, de la maîtrise, du style, de la réalité, du sujet, j'en passe, la peinture ouvrit un champ d'investigations quasi-cliniques, ou poétiques, sur la peinture. Bien loin de rompre avec les traditions picturales, cette *anamnèse* cherchait à s'approcher de ce qu'est le geste de peindre (Picasso et Velasquez).

L'esthétique s'acheva comme commençait une ontologie concrète de l'*aisthèton*, qui n'était nullement une théorie de la peinture. De même que les phrases essayées par le dernier Wittgenstein à propos de la valeur des phrases font partie de celles-ci, de même les touches essayées par les peintres depuis Cézanne jusqu'à Appel, Sam Francis ou Alechinsky sont immanentes au monde des touches qu'elles questionnent. L'anamnèse de l'*aisthèton* pictural accomplie pendant un siècle réveilla l'affectibilité de l'âme-corps par toutes les œuvres du monde. Elle les découvrit, elle les « conserva ». Elle fut un essai de poétique de l'événement visuel.

8

Un peu de trivialité historiciste. « L'art » est une représentation moderne. La première exposition publique a lieu dans la Galerie et le Salon du Louvre au début du XVIIIe siècle (sauf erreur). Alors, les regardeurs quelconques sont constitués en public, du seul fait qu'ils sont admis à considérer et à juger des œuvres visuelles indépendamment de toute célébration : idée de la visite. On s'agenouillait devant les idoles, on passe devant les tableaux. Succès du motif du passage.

Les bonnes sociétés (de cour) et les communautés religieuses subordonnaient la facture à la célébration de la gloire des souverains et des dieux. Des savoir-faire et des poétiques se formaient et se transmettaient (les maîtres, les ateliers), fixant les goûts (les amateurs). Les uns et les autres se modifiaient au fil du changement de l'imaginaire collectif.

Cette finalité célébratoire n'empêcha jamais que, parmi la cohorte des serviteurs de la vision (longtemps domestique des puissants), tel pût se révéler « artiste », en ce que le geste immanent à « son » œuvre continua

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

7

Each avant-garde has pursued, according to its own avenue, the display of the pictorial spasm. By putting the values of expression, good form, representation, mastery, style, reality, the subject, you name it, to the test, painting opened a field of quasi-clinical, or poetic, investigations on painting. Far from breaking with pictorial traditions, this *anamnesis* sought to come closer to what the gesture of painting is (Picasso and Velasquez).

Aesthetics ended as the concrete ontology of the *aisthèton* began, which was not at all a theory of painting. Just as the phrases about the value of phrases that the later Wittgenstein attempted are included within what is questioned, the strokes attempted by painters from Cézanne to Appel, Sam Francis or Alechinsky are contained within the world of the strokes that they question. The anamnesis of the pictorial *aisthèton,* accomplished over a century, awakened the ability to be affected of the soul-body through all the works of the world. It discovers them, it "preserves" them. It was a foray into the poetics of the visual event.

8

A bit of historicist trivia. "Art" is a modern representation. The first public exhibition took place in the Louvre Gallery and Salon at the beginning of the 18th century (if I am not mistaken). The ordinary viewers were thus constituted as a public for the mere fact that they were allowed to consider and judge visual works independently from any celebration: idea of the visit. One knelt down before idols as one passes before paintings. Success of the passage motif.

The good (courtly) societies and the religious communities subordinated the brushwork to the celebration of the glory of sovereigns and gods. Know-hows and poetics were formed and transmitted (masters, studios), fixing tastes (the amateurs). The one and the other were modified in the course of the change of the collective imaginary.

This celebratory finality has never prevented the "artist", from amongst the crowd of servants of vision (long-time servant of the mighty), from revealing himself as such, through the affective force that the gesture

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

à exercer sa force d'affection sur l'âme-corps alors même que la puissance célébrée avait disparu. Comme s'il s'exceptait de la manière dictée par la culture de son temps. L'énigme réside en ceci, qu'il pouvait ne pas s'écarter beaucoup, ou du tout, de la norme contextuelle. Sur les parois des couloirs profonds de la Vallée des Rois, où se ressasse la gloire du Pharaon, tel mode d'inscription méduse aujourd'hui le regard et réveille l'*anima.*

Le monde bourgeois imposa l'art « pour lui-même », comme un mode de représentation, affranchi de sa fin communielle et des rites. Représenter, c'était faire voir la « réalité » visible comme un objet d'appropriation possible : nature et homme. Ce projet se recommanda d'abord du néo-platonisme dès le *Quattrocento*, puis du physicisme moderne au XVIIe siècle. La représentation s'autorisa de l'optique géométrique et de la mécanique des forces (appliquée aussi bien au corps humain), garantie de l'intelligibilité du monde visible et de sa maîtrise par l'esprit. Sous couvert de description, la peinture des temps modernes célébrait un nouveau souverain à venir, l'Homme raisonnable.

Les avant-gardes, contemporaines de la crise de la raison physique et mathématique, anticipèrent la faillite de cet humanisme. Dans le fait, trente ou quarante ans de crise du capitalisme et deux guerres mondiales sanglantes ruinèrent les valeurs du monde bourgeois. Quant à l'ultime espoir (très moderne encore) de prendre la relève de ces valeurs grâce à la révolution socialiste, l'essai de lui donner corps se solde par la sanglante parodie du totalitarisme stalinien. Le « réalisme socialiste » imposé aux arts et littératures « représenta » une société civile anéantie dans la réalité.

Ce qui survécut à l'immense décombre occidental fut « le système ». L'idéal de domination de l'homme et de la nature par la raison, nommé le progrès, laissa la place à un processus factuel qui n'a pas besoin d'idéal pour opérer, le développement. Sorte d'entropie négative procédant par complexification, la seule règle connue du développement est la maximisation des performances du système. Ou leur optimisation, pour autant qu'elle doivent être assimilées par les humains, que le système remodèle à cet effet.

Sous cette régulation, il s'empare du geste scientifique, littéraire et artistique en transcrivant son œuvre en produit culturel approprié aux opérations nécessaires au système, circulation, consommation, reproduction. C'est pourquoi l'évaluation des objets culturels se fait en termes de « réception », de « visibilité », de succès : tirages, fréquentation,

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

immanent to "his" work continued to exert on the soul-body even after the celebrated power has disappeared. It is as if he excluded himself from the method dictated by the culture of his time. The enigma lies in this: that he could not distance himself too much, or not at all, from the contextual norm. On the walls of the long hallways of the Valley of Kings, where the glory of the Pharaoh is repeated, such a mode of inscription dumbfounds the gaze today and awakens the *anima*.

The bourgeois world imposed art "for itself" as a mode of representation, freed from its purpose as communion or ritual. Representing meant showing the visible "reality" as a possible object of appropriation: nature and man. This project first appealed to neo-Platonism as early as the *Quattrocento*, then to the modern physicism in the 17th century. Representation relied on geometric optics and the mechanics of forces (equally applied to the human body), which were guarantees of the intelligibility of the visible world and the spirit's ability to master it. Under the pretence of description, the painting of modern times celebrated a new sovereign to come, the reasonable Man.

The avant-gardes, contemporaries of the crisis of physical and mathematical reason, anticipated the failure of this humanism. Actually, thirty or forty years of capitalist crisis and two bloody world wars ruined the values of the bourgeois world. As for the (still very modern) final hope of taking over these values thanks to the socialist revolution, the attempt to embody it ends in the bloody parody of Stalinist totalitarianism. "Socialist realism" imposed on art and literature "represented" a civil society that was actually ruined.

The "system" survived the immense western ruin. The ideal of domination of man and nature by reason, called progress, gave way to a factual process that did not need an ideal to operate: development in a kind of negative entropy proceeding by way of complexification, the only known rule of development is the maximization of a system's functions, or their optimisation, for assimilation by humans that the system remodels for this purpose.

Under this regulation, it takes hold of the scientific, literary, and artistic gestures by transcribing its work as cultural product that is suited to the necessary operations of the system, circulation,

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

« retombées », tous objets de calcul et matière à bilan.

Les œuvres des époques rituelles, les œuvres humanistes, les œuvres des avant-gardes sont également recyclées dans le procès de mise en culture. Leurs valeurs contextuelles (célébration des puissances, exaltation de l'homme, anamnèse) sont conservées non pour elles-mêmes mais pour mémoire, et parce qu'elles peuvent être intéressantes : susciter de l'intérêt et en produire.

L'œuvre, comme trace d'un geste spasmodique, passe ainsi sous la menace générale d'être effacée au bénéfice de son aspect de marchandise culturelle. Non seulement au débouché, mais à la source, car on peut craindre que le système s'installe dans l'atelier et tienne lui-même les pinceaux, comme c'est le cas dans les arts à composante industrielle (cinéma, architecture, télévision, shows). Version pessimiste du post-moderne (simulacres, « société transparente », etc).

À quoi l'on objecte : premièrement, que le système a besoin de complexification et laisse de soi des espaces ouverts au libre jeu de « l'imagination » ; deuxièmement, qu'il n'est pas au pouvoir du système de protester la dette en apparitions contractée par la pensée-corps (ou l'*infantia*) à l'égard des apparences. La pression que le culturel exerce sur l'artistique peut aussi bien jeter la peinture vers sa condition minime mais intraitable : changer le visible en visuel.

Conférence au Collège International de Philosophie en juin 1993, suivie d'une discussion organisée par J.L. Déotte le 19 novembre 1993. Version élargie sous le titre de « Peinture initiale », dans *Rue Descartes,* 10, 1994, 46-56 (la seconde partie reprend une section du texte sur Albert Ayme [*Textes dispersés II : artistes contemporains 15 – Albert Ayme*]).

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

consumption, and reproduction. This is why the evaluation of cultural objects is done in terms of "reception", "visibility", success: editions, attendance, "repercussions", all objects of calculation and subject of assessment. The works of ritual epochs, the humanist works, the works of avant-gardes are equally recycled in the process of cultivation. Their contextual values (celebration of powers, exaltation of man, anamnesis) are no longer preserved for themselves, but rather for memory and because they can be interesting: they can stir up interest and produce it.

The work, as trace of a spasmodic gesture, is thus generally threatened with eradication for the sake of its feature as cultural merchandise. Not only at the end, but also at the origin, since one might fear that the system is housed in the studio and holds the paintbrush itself, as is the case for art with an industrial orientation (cinema, architecture, television, shows). Pessimistic versions of postmodernism (simulacrums, "transparent society", etc). To which one objects: firstly, that the system needs complexification and leaves spaces open to the free play of "imagination"; secondly, that it does not belong to the power of the system to protest against the debt in apparitions incurred by the thought-body (or the *infantia*) towards appearances. The pressure that the cultural exerts on the artistic can also direct painting towards its minimal but inflexible condition: changing the visible in the visual.

Unpublished conference given at the Collège International de Philosophie in June 1993, followed by a discussion organized by J. L. Déotte on November the 19th, 1993.
Translated by Vlad Ionescu and Erica Harris

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Postface

Jean-Michel Durafour

Veillant, s'en défendant, en peine d'abord de trouver dans les textes présentés dans cet ouvrage, écrits sur près de trente ans, sur presque tous les arts, une évidence cobalt, tant s'exhorte dans ces pages denses un regard si détonant sur l'art à la balistique improbable, invérifiable, établi labié de la couleur, fenil atrocement voluptueux de la coulure, mansarde vertébrale de la poussière déclinée, on y touchera enfin, patiemment, au heurtoir d'une trouée méridienne : la pensée de Jean-François Lyotard aura été, empressée pour chaque fête, la sentinelle escarpée de la *matière* en régime artistique.

L'une des plus profondes originalités de l'entreprise esthétique de Lyotard peut se résumer d'une phrase : *passer d'une esthétique des formes à une « anesthétique*[1] *» de la matière*. Et pour cela, la ligne n'aura finalement jamais faibli : dégager le regard des discours, exposés, déductions, configurations : toutes « formetures », soit le formé-fermé qui camisole le *sensible* (apparaissant) rabattu sur le *senti* (toujours déjà apparu : galvaudé, gelé). L'art, au contraire, consiste à empêcher de voir, d'entendre (reconnaître, identifier), consiste à jouer l'événement de l'*apparition*, « sédition du sensible[2] », contre les *apparences* venues et attendues, « à navrer à mort les objets » « jusqu'à ce que le scandale éclate[3] », à « affranchi[r] la vision incarcérée dans la vue[4] ». C'est que « l'œuvre donne à regarder quelque chose – ce geste qu'elle est – qui excède ce que le regard peut recevoir (percevoir)[5] ».

Deux paramètres auront, plus que d'autres, porté la stricte attention de Lyotard tout au long des districts de la matière : 1/ le *matériel* – puisque, avec les nouveaux arts visuels et leurs appareillages technologiques (photographie, cinéma), les artistes se retrouvent « soumis à la règle de la définition ou de la détermination des paramètres les plus fins (menus) de la *matière* même (du *matériau* du signifiant) de l'œuvre[6] » ; 2/ le *matériau* – car, tandis que l'image classique « s'abandonne aux

1 Voir *Heidegger et « les juifs »*, *Leçons sur l'Analytique du sublime* ou *Lectures d'enfance*.
2 Dans *Textes dispersés* II, « Flora danica », 626-642.
3 *Ibid.*, « Parce que la couleur est un cas de la poussière », 654-666.
4 *Ibid.*, « La peinture, anamnèse du visible », 562-592.
5 *Ibid.*, « Flora danica », 626-642.
6 Dans ce volume, « De deux sortes d'abstraction », 196.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

bienséances de la perspective planimétrique[7] », il y a désormais, avec le développement de la chimie synthétique, une matière de plus en plus effrontée, éprouvante : pâte, grumeaux, caillots donc, mais aussi alkyde, acrylique, mousse polyuréthanne, élastomères, lumière, etc. Ni le matériel ni le matériau ne sont plus « effacés », alors, mais deviennent – terminologie kantienne – plus *déterminants*, d'une détermination qui, nouvelle ou pas, atteint une telle intensité qu'elle ne peut plus être tenue pour rien, du dos de la main ou du jugement (comme pouvait le faire encore la *Critique de la faculté de juger*, réservant à l'art la seule *réflexion* ; mais la production des œuvres d'art, il est vrai, n'avait pas retenu l'interrogation kantienne). La matière s'impose, matériau, matériel, comme le scandale de l'art, son piège, son « attrape », le reste à penser en *matière* d'art, là où le kantisme n'était pas expressément allé, mais qu'on rejoindra en partant de conclusions majeures de la troisième *Critique* : en esthétique, il n'y a rien à savoir, il n'y a pas matière à enseigner, à connaître quoi que ce soit.

D'abord, il aura donc fallu le risque d'une majestueuse rupture flagrante, déflagrante avec le canon philosophique sur la matière. Même Aristote, qui fit de la matière une cause, dont la philosophie du « composé hylémorphique » comme *ousia prôté* aura finalement été plutôt bien disposée dans son principe à l'endroit de la matière, l'aura somme toute toujours prise à contre-pied et maintenue à l'écart des trois autres causes, la formelle, la motrice, la finale, repliées *in fine* les unes sur les autres dans la perspective téléologique, autrement dit aura nié à la matière toute efficience positive sinon au titre de *co-efficient de résistance* (ou de contingence), comme « représailles » du vassal, à sa détermination par la forme (comme dans la monstruosité, exceptionnelle) : seulement « ce en quoi » est la chose, mais, illimitée, nullement « ce par quoi » elle est. L'infini, l'indéfiniment divisible, ne peut faire (dé)finition (unité, identité). La matière ne *change* rien au concept, elle ne fait que l'individualiser plus ou moins adéquatement. Et Aristote, quand on y pense, oui, aura été de cette tradition peut-être l'un des plus excentrés, tant pour d'autres la matière à l'entour n'aura tout au plus dit que la salissure, la souillure, la déchéance, la compromission, la confusion, l'inessentialité auxquelles il n'est pas même question d'accorder plus d'importance qu'elles n'en méritent… La sanction est notoirement idéaliste, certes (Berkeley : la notion de matière est contradictoire), mais les empiristes l'auront majoritairement reconduite, s'accordant en cela avec les idéalistes : pas de pouvoir propre, sans additif, de la matière, diront tout autant

7 Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1992, 211.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Descartes et Leibniz que Hume. Et, parallèlement, la traduction qu'on sait en art où le terme *figura*, au destin exemplaire, s'est de plus en plus éloigné de sa racine originaire (*fig-* : faire avec la main) pour désigner, par le truchement de son sens dérivé d'« aspect extérieur » (le visage), de « manière » (la figure de style), la *forma*, copie, dessein, idée (*eidos*, *idea*). Focillon, avant Lyotard, s'était déjà proposé, dans sa *Vie des formes* (1934), de penser l'art autrement que dans la reconduction du maître-préjugé de la forme, que la nouvelle abstraction européenne d'un Kandinsky ou d'un Mondrian venait de porter à l'exposant : c'est que la matière, non contente de seulement retarder voire contrecarrer la forme, « impose sa propre forme à la forme[8] », peut agir, dirait-on, « au meilleur de sa forme ». Ainsi tel matériau n'est pas anodin pour tel projet artistique, équivalent à n'importe quel autre, selon la souplesse ou les effets recherchés ; ainsi tel outil dans sa matérialité, et non dans sa forme ni le geste qui le manipule (le dessein de l'artiste), contribue à faire la forme finale de l'œuvre. Mais n'est-ce pas encore ici l'exigence de ne pas réduire la forme au diagramme qui conduit à penser la « vie des formes » dans la matière, l'objectif avoué, et ce bon vieil embarras qui était déjà celui de Hegel célébrant dans l'art l'alliage de l'absolu et du sensible, l'idée débarrassée de sa transcendance pour se réaliser dans l'union de l'infini et du fini, tout en faisant prédominer l'élément spirituel tant « l'idée n'existe, selon sa vérité, que dans l'esprit[9] » ?

Lyotard comme *matérialisateur*, et radicalement : telle est, en différend, la « forme » que prend sa méfiance à l'encontre du *rationalisme* (qui a fini par dévaster le monde et l'homme : camps d'extermination nazis, désastre écologique, turpitude du capitalisme technoscientifique et de l'affairisme, idéologie du développement et du rendement, etc.), à l'encontre du concept, du code, du chiffre. La matière est précisément cet *autre* indéchiffrable, *passionnel*, que l'art peut faire advenir comme surgissement brutal dans le ferment de l'alliance native, antéprédicative, pré-conceptuelle, qui nous *materne* au monde. Mais quel idiome alors de cette inencodable maternité (en lieu et place de la paternité usuelle – la conception formelle – des œuvres) ? Car le silence, indirectement, ne peut qu'abonder dans le sens du discours : « Puisque je n'ai pas de quoi faire une théorie présentable (consistante et saturée), alors je me tais[10]. » Toute la difficulté pour le philosophe, que des siècles de discipline logocentrique ont domestiqué pour le concept (est-il possible de philosopher en dehors du discours ?), mais qui veut se mêler d'art – où la passibilité à l'événementialité est maximale –, est alors de composer, autant

8 Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1993, 51.
9 G. W. F. Hegel, *Introduction à l'Esthétique*, Paris, Aubier, 1964, 155.
10 *Rudiments païens*, Paris, UGE, 1977, 27 (à paraître aux éditions Klincksieck).

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

que faire se peut, avec l'impossibilité ou la difficulté immense, sans pour autant se rendre inintelligible ou mystérieux, d'enchaîner (relancer) sur ce qui ne se doit pas laisser enchaîner (écrouer).

Là, sûrement, Lyotard aura le plus rompu, et seul à ce point, avec l'*a priori* philosophique du lisible, du traité classique, de l'essai argumenté, de la dissertation discutée, tant ses textes fulgurants sur l'art, comme en témoigne les deux tomes du présent volume, sont décidément plus à voir qu'à lire, *on y jette un œil*, on les « mate » : il en va d'eux comme de la différence constitutive de l'*aistheton* vers laquelle ils incisent. Le regard – l'œil intellectualisé pour le *SA-voir* (l'acronyme est derridien : « SA » pour « savoir absolu »), le savoir organisé par l'optocentrisme comme un voir (la *theoria*), le voir comme voie privilégiée pour le savoir – y est maté, l'œil en prend un coup, un *coup d'œil*. Ces textes, il faut les lire à haute voix, à « haut voir », les faire rouler dans l'œil comme la parole dans la bouche, comme des cailloux dans une poche d'enfant. Disons autrement : l'œil y expérimente un détour par la matière plus qu'un détourage par la forme, en y perdant au passage sa suprématie : le tableau est d'abord un *son* qui parvient du silence[11]. Le texte grenadé, extasié, caviardé, *indéterminé et indéterminant*, est en fin de compte la seule *écriture* possible, – « raisonnable » plutôt que rationnelle : ce qui ne veut certainement pas dire qu'elle soit arbitraire, entropique, folle (on ne peut en appeler contre l'*hubris* de la raison qu'à la raison) – s'agissant de l'art, une écriture plus « littéraire » que philosophique composant avec la prose poétique sa *matière-langue*, une langue muette, faisant bruire le silence dans la langue. Aller jusqu'au bout du kantisme pour le retourner comme un poulpe en le prolongeant, pour le pousser à sa conséquence insondable, effroyable. L'écriture, ici, devra se faire *geste* avant tout, *ekphrasis* paroxystique, pas policée mais polissonne, c'est-à-dire également tout le contraire : enamourée, insurgée, dandy, fervente, parfois secrètement mystique, ne traduisant pas le visible en mots mais *mutant* le lisible en visible. Pour ce faire : détraquer la syntaxe, égarer la grammaire, affoler sa correction, la séduire par un tact, un toucher où la fracture stylistique, si elle n'est pas absente, importe moins que le chant suave d'une langue amante et délectable. Que la langue voit ce qu'elle (ne) va (pas) voir ! Il s'agit de se tenir, comme l'événement dont il faut rendre compte, *dans le langage articulé tout en n'y étant pas immergé*[12]. Si, d'une part, le sens est « obscur, inaudible, comme un quasi-inexistant » « jusqu'à ce que la face des mots – pour ainsi dire – ne l'aborde », il n'en reste pas moins, d'autre part, que

11 Dans *Textes dispersés II*, « L'instant Newman », 424-442.
12 Voir *Discours, figure,* Paris, Klincksieck, 1971, 14.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

« la parole est déjà présente dans ce qui n'est pas dit », qu'il y a un « colloque antérieur à tout dialogue articulé[13]».

Lyotard aurait pu faire son portrait en artiste : d'abord parce qu'il fut très tôt, hésitant, attiré par la voie artistique (peinture, littérature)[14] et qu'il a eu – le fait est suffisamment rare chez ses pairs philosophes pour être rappelé – une certaine pratique des médiums artistiques ; ensuite parce que sa philosophie s'est longuement nourrie de sa proximité, de corps, d'esprit, avec de nombreux artistes, pas seulement, comme c'est trop souvent le cas ailleurs, à titre de recours simplement illustratif mais bien comme véritables *forces de transformation philosophiques et critiques* ; enfin parce que, par voie de conséquence, ces échanges ont également, par rebond, dérivé dans son écriture même pour parvenir à écrire « un bon livre », c'est-à-dire un livre où « le temps linguistique [...] serait lui-même déconstruit », « un livre à brouter[15] », précise-t-il encore, reprenant à son compte une métaphore célèbre de Paul Klee à propos de la surface de la toile : un livre-tableau, en somme. Le geste, débordant le langage, immarcesciblement estropié, branlant, c'est-à-dire spasmophile et désirant, consiste pour l'écriture à parvenir à *se gérer*[16], tout autant que, en passant par le réfléchissement artistique, Lyotard affronte à sa manière ce point dont parlait déjà Feuerbach quand il écrivait que « la philosophie ne sort de la bouche ou de la plume que pour retourner immédiatement à sa propre *source* ; elle ne parle pas pour le plaisir de parler [...], mais pour *ne pas* parler, pour *penser*[17] ». En voici un exemple très représentatif : « Boire. Se traîner. Tâtonner vers la chose. Guider de la main gauche la bouche ouverte vers le filet liquide que la droite tâte. Mains plus savantes que tête dans le noir. Peuvent manigancer une espèce d'espace avec les ténèbres. Et ce peu d'humidité. Pas besoin d'y voir. Quoi y ? Est-ce que les mains y touchent ? Quoi espace[18] ? » Les textes ici réunis témoignent de l'inachèvement constitutif d'un tel projet : ils sont le projet en tant que parler sur l'art, de l'art, s'avère toujours un ratage, c'est-à-dire un rapt de l'âme, le *revers* de l'âme d'où elle est affectée, existe parce qu'excitée, un ratage d'écriture dont la réussite mesure les succès en rature de ce que l'on ne sait pas écrire, tant les mots aussi dégoûtent en leur autorité arrogante.

Ce projet, tant les années l'étirent, le remettent à plus tard, aura évidemment

---

13 *¿ Por qué filosofar ?*, Barcelone, Paidós, 1964, 125, 131, 139.

14 Voir notamment *Pérégrinations*, Paris, Galilée, 1990, 15.

15 *Discours, figure*, *op. cit.*, 18.

16 Dans *Textes dispersés II*, « Flora danica », 626-642.

17 Ludwig Feuerbach, *Manifestes philosophiques. Textes choisis (189-1945)*, « Contribution à la critique de la philosophie de Hegel », trad. L. Althusser, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, 22.

18 Dans *Textes dispersés II*, « La peinture à même. Esquisse d'hommage à Sam Francis », 508-514.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

beaucoup bougé. Deux formulations principales, néanmoins, s'en dégagent, qui dessinent un trépan dans l'approche lyotardienne de l'art : une *hylétique figurale*, à la suite de *Discours, figure* (1971) et dans les textes « libidinaux » ; puis, plus tard, une « *énergétique ou dynamique générale*[19] », à partir du *Différend* (1983) et de l'exposition des *Immatériaux* (1985) – ici, dans ce volume, le point aveugle « immatériel » de la table *des* matières. La première, entant la phénoménologie sur le freudisme, tient encore la matière comme *l'irreprésentable disruption* entre les formes ; il faudra la seconde pour que, le criticisme kantien remplaçant la psychanalyse en locuteur privilégié du phénoménologue, la matière fasse *irruption* comme *l'imprésentable* présence originaire (antérieure à la distinction de la forme et de la matière) du et au monde.

De la première, que peut-on dire ? Pour cela, il convient d'abord de demander ce que « dire » veut dire. *Discours, figure* est notamment célèbre pour sa critique du discours, qui n'est en aucun cas un refus du langage parlé ou écrit, une espèce d'appel mystique à l'art de se taire devant l'ineffable. Celui qui choisit de se taire, c'est l'artiste : « Car enfin on ne peint pas pour parler, mais pour se taire, et il n'est pas vrai que les dernières *Sainte Victoire* parlent ni même signifient, elles *sont là*, comme un corps libidinal critique, absolument muettes, vraiment *impénétrables* parce qu'elles ne cachent rien, c'est-à-dire parce qu'elles n'ont pas leur principe d'organisation et d'action *en dehors* d'elles-mêmes (dans un modèle à imiter, dans un système de règles à respecter)[20] ». Quoique l'esthétique n'ait pas pour tâche de faire parler celui-qui-choisit-de-se-taire ni de parler en son nom, pour le philosophe, la situation est différente. Assurément, on doit bien en prendre acte : nous sommes indéfectiblement au langage, on voit parce que l'on parle. Pas d'« immaculée perception » – la boutade est nietzschéenne. C'est une évidence : tout regard est agencement du visible, est guidé par des schémas intellectuels pluriels actualisés par le langage articulé – par quoi il se distingue de la simple vue (la sensation). Voir est un acte passif pour lequel il suffit d'ouvrir les yeux, mais regarder procède d'un certain aménagement de l'expérience par des puissances préalables : où voir, quoi voir, quand, comment.

Mais notre langage est-il uniforme ? Lyotard restera fidèle à cette distinction, qu'il ne cessera de formuler encore et encore pendant des années, entre le langage articulé du discours, le *logos*, et la voix, la *phonè* ; entre – en mots plus merleau-pontiens – la *signification* et *l'expression*, entre le *signe* (signification ou désignation),

19 Dans ce volume, « De deux abstractions », 194–198.
20 *Des dispositifs pulsionnels*, « Freud selon Cézanne », Paris, Galilée, 2nde éd., 1994, 84.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

générique, conventionnel, reconnaissable, usé, qui vaut toujours pour quelque chose d'autre en son absence et, au « verso », l'événement, le désir, le *symptôme*, l'anamnèse de la différence, le sens qui veut être dit tout en marquant l'inadéquation de la langue et de la chose. C'est dans la seconde, cette « parole pure » peut-être dont parlait déjà Heidegger dans la *Lettre sur l'humanisme* en affirmant qu'elle ne se rapportait pas au seul « caractère-de-signification », que se tiendront les « phrases-sentiments », les « phrases-affects » de l'art (les œuvres) et sur l'art (le jugement esthétique réfléchissant d'héritage kantien : fin de soi-même en soi-même, annonce unique de lui-même témoignant seulement de l'état du sujet qui juge), les phrases-silence (car le silence se dit, du seul mutisme qui vaille : pas celui du *muticus*, le glabre, le « manque », mais, inouï, qui serait de *muttum,* le grognement, le mot, le murmure, ce silence qui gerce depuis l'en-deçà du mot, la langue qui parle silence. Là où « l'acquisition du langage articulé exige le refoulement de la valeur sonore[21] », où le réquisit de signification des phonèmes écarte les aptitudes sèches de la parole – gémissements, hoquets, cris, etc. –, les intègre dans un processus d'intelligibilité verbale plus large auquel elles sont subordonnées (la lamentation tragique, par exemple) ou les rabat sur de la signification implicite (une onomatopée en lieu et place d'une phrase conventionnelle qu'on ne dira pas, *valant pour elle*, à l'intérieur d'une rhétorique générale des transgressions), l'expression ne sera que timbres, nuances, vibrations, du calorique, de *l'événement*, du *là* dans son inlassable absentement, où l'idiome, funambule, s'invente à chaque fois en inventant son émetteur, où les mots « m'enseignent ma pensée[22] » : le ténu instable et mouvant, la *singularité* qui échappent par définition aux constructions généralisatrices et déterministes du concept *a priori*..., mais qui ne sont pas indicibles pour autant. L'expression est le reste du discours, sur quoi le discours, comme la division, ne peut pas opérer, sauf à le trafiquer. Car s'il est impossible de sortir de la langue, on peut néanmoins se rendre passible à l'effraction du sens dans le discours, malgré le discours. Telle sera la grande affaire de l'art et de l'écriture sur l'art, contre les approches sémiotiques, représentationnelles ou iconographiques qui enferment l'art dans des chartes, des structures, des consignes, des textes, de l'allogène, du transcendant et pétrifient les conductions en codes, manigancent les forces (exubérantes) en formes (colmatées), refroidissent les intensités en identités, déchoient l'apparition (toujours néo-venue) en apparence (toujours convenue).

---

21 Dans *Textes dispersés II*, « A Few Words to Sing. *Sequenza III* », 56-92.

22 M. Merleau-Ponty, « Sur la phénoménologie du langage », in Herman Leo Van Breda (éd.), *Problèmes actuels de la phénoménologie*, Bruxelles, Desclée de Brouwer, 1952, 97.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Une formule de *Discours, figure* en ramasse fort bien la problématique : « On peut dire que l'arbre est vert, mais on n'aura pas mis la couleur dans la phrase[23]. » Faire passer la couleur en fraude : ce sera dans la mesure du possible, entres autres attributs, le rôle du « *figural* », dont Lyotard reprend alors la terminologie aux notes du dernier Merleau-Ponty, la greffant notamment sur le legs freudien : constituer un espace irréductible aux stratégies savantes de l'écriture, à la rhétorique, au figuratif, qui se rencontre tout autant dans les productions de l'inconscient que dans l'art où se joue (différemment) la passibilité au sens (illisible) par le *désir*, ou mieux par sa fondation corporelle constitutive : la *pulsion a-représentationnelle* (le désir lui-même restant *in fine* trop scénique encore, tendant à s'effondrer malgré tout en récit, en *mimèsis*, en figuratif). Le figural va faire éclater les figures corroborées comme une plante saxifrage brise la convenance monotone, prévisible, transie des pierres ; il correspond à l'irruption des « processus primaires » inconscients dans les « processus secondaires » (langage, actions) par laquelle, en vertu de ce que Freud appelait dans la *Traumdeutung*, à propos de la mutation des pensées refoulées en images du rêve, la *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, la « prise en compte de la figurabilité », et la *Verschiebung*, le déplacement, il y a transgression libidinale des codes et des écritures *figurés* par du *figurant*. Et qu'est ce figurant, ce figural, sinon aussi la matière elle-même, la plastique en tant qu'elle s'extrait du *visible* (la forme) pour se rendre *visuelle*, faisant bourrelets, bourres, grouillement, fermentation, tache, éclosion, fête magmatique ?

Avec le *linguistic turn* du *Différend*, l'événement se dira autrement : la *phrase*. La phrase est ce par quoi il arrive quelque chose dans le langage (*en dehors* duquel il n'y a rien), par quoi quelque chose advient, *evenire*, dans le langage articulé. La phrase est l'inconciliable du discours : le caviardage et la déchirure du discours par le figural conduisent à la phrase du *Différend*, atome du langage articulé, reste premier et insécable de la pulvérisation du discours. La phrase est l'élément atomique du langage, pas le mot. Qu'on ne s'y trompe pas : on ne parle pas en mettant bout à bout des mots d'abord pris isolément les uns des autres, mais on fait immédiatement des phrases – que la grammaire docte, ultérieurement, viendra décortiquer, et qui nécessite qu'on sache *déjà* parler. À l'autre bout, le discours (argumenté, construit, orienté) glace la densité volcanique des phrases-événements en les soumettant à l'enchaînement rationnel du concept. L'art sera la scène par excellence des phrases expressives, *pour elles-mêmes*, « réfléchissantes », silencieuses, proies de leur

23 *Discours, figure*, *op.cit.*, 52.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

propre traque, comme ici à propos de Stig Brøgger – ce dont l'écriture esthétique de Lyotard fera aussi sa tension, non pas *reproductrice* (par un mimétisme ingrat naïvement *multiplicateur*) mais *productrice* (par une fidélité solaire *faisant don* de ce qu'elle a reçu) : « Ces pièces de bois peint sont assurément des phrases. [...] Mais des phrases qui ne se réfèrent à rien d'identifiable, ne signifient rien de concevable, n'émanent de personne et ne s'adressent à personne[24]. »

On assiste là à l'acte de naissance d'une curieuse *phraséologie de la matière*, qui trouvera sa pleine expression à partir de l'exposition des *Immatériaux*, où la matière ne sera plus abordée comme matière « *substantielle* » : consistante, texture copieuse, plasma que le langage viendrait *a parte post* décrire et expliquer, traduire dans un texte, et à l'égard duquel elle serait indépendante. Cette matière, qui sera encore celle du figural, est *pensée* comme une *pseudo-chose* (une « chose » *sans* forme). C'est précisément cette conception de la matière que les immatériaux viendront fracasser. Qu'est-ce qu'un immatériau – si tant est qu'il soit le singulier dont « immatériaux » serait le pluriel, ou bien faut-il parler « d'immatérial » ? C'est une réalité en quoi la matière est un *effet* du langage, dont la matière est langagière, d'un type de phrases particulier, irréductible à tout discours rationnel ou conceptuel : le langage numérique porteur d'un nouveau réel, virtuel et technologique. Le paradigme s'est déplacé de la matière « chosique » à une intelligence *relationnelle* de la matière : matière non plus continue mais discrète, non plus physique mais mathématique (algorithmique), non plus autosuffisante mais interactive, c'est-à-dire *affectionnelle*. Il faut d'emblée alors affecter d'avoir à intervenir : le langage numérique, apparemment générateur d'une *dématérialisation* du monde par la syntaxe informatique – puisque ce réel n'a pas d'existence autre que langagière (on passe de la chose au message, de l'outil au programme, etc.) –, va en fait constituer une *rematérialisation idiomatique de la matière*. « L'immatérial » n'est donc de près ni de loin immatériel. Qu'il soit le négatif du matériau, cela s'entend sans conteste, car le matériau c'est la forme encore, c'est la matière envisagée par rapport à tel *usage*. Mais d'immatérialité : point. Le préfixe *in-* doit ici moins s'envisager dans la direction de la négation, comme on serait tenté de le faire de prime abord, que dans celle de *l'immanence*, dans celle du forage au plus profond de la matière jusqu'à l'immatérial.

Car les *Immatériaux* vont permettre à Lyotard de toucher à « l'essence » de la matière au plus près, ou plus exactement à ce que par quoi la matière fait essentialité dans l'étant, puisque c'est exactement comme *relation et discrétion* que la science

24 Dans *Textes dispersés II*, « Flora danica », 626-642.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

contemporaine a fini par révéler la matière du monde, non plus comme « chose », ce préjugé fonctionnant, au contraire, comme un obstacle à l'intelligence d'un réel *troué* constitué en dernière analyse de particules (électrons, neutrons, etc.) et de liaisons (entre ces particules). Lyotard fera sien ce vocabulaire de la nouvelle physique, comme dans le texte consacré aux photographies de Corinne Filippi où la lumière est qualifiée d'« autographie de photons[25] ». Toute matière est événementielle, *phrasée*, interactionnelle (l'attraction forte), divisionniste (l'impression de compacité vient des limites perceptives de nos organes sensoriels physiologiques). La réalité objectale ressemble *en tout point* à la réalité numérique, obtenue par séries de zéro et de un, et inversement, comme dans le *Dimanche d'été à la Grande Jatte* de Seurat ou les travaux de fil. Les appareils optiques permettront à l'œil de « s'approcher d'un seuil où l'optique domestique deviendrait nulle, s'enflammerait ou se noierait ». Par ailleurs, le paradigme immatériel ne se révèle-t-il pas *toujours-déjà*, dans la civilisation monothéiste qui est la nôtre, comme celui, principiel, dans lequel la conception réificatrice de la matière prend place toujours donc comme un *écart* (le Verbe créateur) ?

La visée lyotardienne de la matière artistique va se ressentir de ces déplacements, débouchera sur une « *énergétique ou dynamique générale* » dont les textes tardifs de ce recueil, écrits sur les dix ou quinze dernières années de la vie de leur auteur, tressent les méandres d'une analytique mal éduquée, mais probe, allant de pair avec l'abandon du figural pour d'autres opérateurs.

L'inaudible en musique, par exemple[26], n'est pas le manque de matériau, pas plus qu'il n'est – moins encore – de la matière conçue « substantiellement » ; c'est de l'immatériel : c'est-à-dire de la matière comme présence discrète même : *réserve qui met en demeure, imperçue*. Le figural était encore du présentable pas re-présentable (c'est-à-dire de l'événement, pas de la chose, de la *res*) ; « l'énergétique générale », différence, est le fait qu'*il y a* de l'imprésentable. Or qu'est-ce qui est imprésentable ? Qu'est-ce désormais que la matière ? C'est la présence elle-même. Il y a donc tout à fois rupture et continuité avec l'événementialité figurale ; la dette – dans le refus de plier l'avènement, l'à-venir, l'*evenire* de l'être, l'être comme *avenant* sur le présent de la *parousia* – est toujours heideggerienne : « La donation de *présence* est propriété de l'*Ereignen*[27] ». La présence du son : qui n'est pas sonore, la présence de la couleur : pas colorée ; tout comme la présence d'une pierre n'est pas minérale

25 Dans *Textes dispersés II*, « Syncopes, paysages », 620-624, et citation suivante.
26 Dans ce volume, « L'inaudible », 200-223.
27 Martin Heidegger, *Questions III et IV*, « Temps et Être », Paris, Gallimard, 1990, 222.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

ni celle du bois ligneuse. L'inaudible n'est pas *princeps* l'absence de l'audible mais est la présence de l'audible. On reconnaîtra là également le legs tenace de *L'Œil et l'Esprit* : ce que Merleau-Ponty avait appelé la « doublure du visible » laquelle accompagne tout visible, mieux qui le *soutient*, qui en est le support, Lyotard va le nommer matière, en l'ouvrant à tout le sensible, matière « objet » de nulle donation sensitive (la matière ainsi entendue n'est plus donnée), matière objectée à l'objectal, matière *in-*, matière *an-aisthetôn* que seule une langue *passionnément apathique*, voulant inventer plus que prouver[28], pourra tamiser : une matière qui exigera de passer d'une esthétique des formes à une *anesthétique de la matière*, pour laquelle l'artiste doit se faire « voyant », c'est-à-dire ne peut *entre-voir* ce qui (ne) se donne (pas), dans un regard tendu au-delà de la séquestration du voir, qu'en s'y rendant *aveugle* ; dans laquelle le sujet sentant, loin d'être conforté (conformé) dans la reconnaissance paisible de formes identifiables et rationalisables, est en réalité *anesthésié*, c'est-à-dire engourdi, frappé de nullité, disqualifié dans toute maîtrise[29], *dés-affecté* par un rapport originaire à la présence par lequel il se sent à la fois exister et menacer de ruine, sentiment à la fois d'extrême inquiétude et d'extrême puissance, *maté* par la matière qu'il ne peut que *mater*, discrètement, à discrétion (sans la regarder *stricto sensu*, la mettre en formes) ; quand la bouche *témoigne* en œil, que la tête est désertée pour la « tétée ». La matière est « la souffrance d'un corps visuellement éperdu[30] », mateur, amateur. Manigances que l'art, dans sa vocation stridente et perçante pour la venue, plutôt qu'à la consolation du venu, est le torrent provocateur. Tel est le pouvoir rogue de la matière : si la forme est ce par quoi il y a de l'existence, la matière est ce *par quoi* il y a de *l'in-sistance*. La matière est la myriade comminatoire du sujet dans sa naissance.

Là se tient la grandeur de l'art, finalement, quand il ouvre à l'ouverture primitive de la « constitution » du monde par l'ego transcendantal : que la présentation de la matière imprésentable qu'il se fixe comme objectif (à la différence des usages sociaux, professionnels, etc., que l'on fait de la matière et des matériaux, qui *présentent* tous très bien) y soit, de fait, toujours *aporétique* (mais n'est-ce pas la langue du *logos* ?). La question de la peinture : comment la couleur « se voit »-elle elle-même ? La question de la musique : comment le son « s'entend »-il lui-même ?

Dans cet « excès de présence », dont sont tout autant capables le minimalisme que l'hyperréalisme (la cartographie des « valeurs », des « progrès » est à revoir, ou *dé-voir* : il n'y a pas d'histoire de l'art qui tienne), la matière s'identifie – plus radicalement

28 Voir *Rudiments païens*, *op.cit.*, 25.
29 Dans *Textes dispersés II*, « Flora danica », 626-642.
30 *Moralités postmodernes*, « Musique, mutique », Paris, Galilée, 1993, 196.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

qu'avec le figural encore posé *entre* les formes comme ce qui échappe à la mise en forme, en format – à l'antéprédicatif pré-conceptuel et pré-objectal de la foi passive dans le vécu de l'accord originaire du monde et de la conscience humaine, ce que Lyotard appelait dans *La Phénoménologie* « le prédonné universel passif[31] », mais ici, contrairement à ce qui se passait chez Husserl, *descriptible*. L'anesthétique tardive de Lyotard est le produit de la rencontre entre l'antéprédicatif husserlien, par le truchement de la connivence merleau-pontienne (tous deux dépassés depuis le figural), avec « l'esthétique négative » venue en dernière instance, par-delà Adorno, du sublime kantien et de sa « présentation négative », du « plaisir négatif » tout juste esquissés par la *Critique de la faculté de juger*. Car la matière ultime de l'esthétique lyotardienne, voilà qu'elle se présente aussi à nous sous ce nom : le *sublime*. Kant enfin poussé à son bout, épouvantablement. Qu'est-ce que le sublime sinon précisément ce qui laisse les formes de l'imagination sans voix, sans voir, « une "présence" qui excède ce que la pensée imageante peut saisir, d'un coup, en une forme – ce qu'elle peut *former*[32] », le « trait d'un retrait », « l'innommable » dont parlait déjà Kant à quoi l'écriture sur l'art se fera à son tour passible, ce dont elle devra être passible ? Lyotard, à propos de Kant : il est faux de ne voir en Kant que celui qui aura prolongé en art l'évacuation de la matière, au profit du seul sentiment *intérieur* (le jugement réfléchissant) ; la philosophie kantienne de l'art ne s'arrête pas à la distinction de la *pulchritudo vaga* et de la *pulchritudo adhaerens*. Car il n'y a pas que la beauté, et la beauté est désormais, leçon adornienne, dégradée dans le kitsch par l'industrie culturelle. Il faudra donc pousser une fois de plus Kant au-delà de lui-même, le connecter sur Burke, et affronter dans l'art, dans ce qui fait l'art, dans un siècle qui fut celui de l'effroyable, le déplacement du beau au sublime *esthétique*, de la *captatio benevolentiae* à la terreur, là où Kant, trop rationaliste encore peut-être, n'avait fait du sublime qu'un concept pour la nature, mathématique ou dynamique, car l'art, fait par les hommes, achoppe à mettre en images le suprasensible. Lyotard, quant à lui, n'aura de cesse de traquer le sublime dans l'art en passant du simple interdit de la représentation (la loi mosaïque) à la pro-vocation de la présentation de la présence imprésentable : « Le sublime. C'est le sentiment que : voilà. [...] Le tableau présente la présence, l'être s'offre ici maintenant. Personne, surtout pas Newman, ne *me* fait le voir, au sens de : le raconter, l'interpréter[33]. » Le sublime, ou cet autre nom du différend dans l'art par où vrille l'euphonie grondante de ce qui *in-time* parce qu'il *in-timide* ; la matière matinale dont l'écriture de Lyotard aura fait sa veilleuse.

---

31 *La Phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, 40.

32 *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991, 73. Et citation suivante, 186.

33 Dans *Textes dispersés II*, « L'instant Newman », 424-442.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Epilogue

Jean-Michel Durafour

Written over almost thirty years on almost all kinds of art, so much in these dense pages exhorts the gaze towards an explosive perspective on art with an unlikely, unverifiable ballistics, a labiate Watchful, resisting, at first difficult to find cobalt evidence in the texts hereby presented, worktable of colour, a loft that is overwhelmed with abundant leaks, a spinal attic of waning dust, one finally, patiently, reaches the knocker of a meridian hole: the thought of Jean-François Lyotard would have been, eager for every party, the precipitous sentinel of *matter* in the artistic regime.

One of the most profound originalities of Lyotard's aesthetic undertakings can be summed up in a sentence: *passing from an aesthetics of form to an "anaesthetics"*[1] *of matter.* And, for that reason, the line would never have become weaker in the end: freeing the gaze from discourse, presentations, deductions, configurations: every "enframing", that is to say the forming-closing straightjacket of the (revealing) *sensible* falling back onto the *felt* (that has always already appeared: dull, frozen). On the contrary, art consists in preventing one from seeing, understanding (recognizing, identifying); it consists in playing the event of the *apparition*, "sedition of the sensible",[2] against the received and expected *appearances*, "it must devastate objects", "until the scandal breaks out",[3] "liberating the vision incarcerated in sight".[4] "The work gives something to be seen – the gesture that it is – that exceeds what sight can receive (perceive)."[5]

Two parameters have directed, more than others, Lyotard's strict attention across all of the districts of matter: 1/ the *material* – since, with the new visual arts and their technological equipment (photography, cinema), artists find themselves "subject to the rule of the definition and the determination of the most subtle parameters (menus) of the *matter* itself (of the *material* of the signifier) of

1 See *Heidegger and "the Jews"*, *Lessons on the Analytics of the Sublime* or *Lectures d'enfance.*
2 See *Miscellaneous Texts II*, "Flora Danica", 627-643.
3 *Ibid.*, "Because Colour is a Case of Dust", 655-667.
4 *Ibid.*, "Painting, Anamnesis of the Visible", 563-593.
5 *Ibid.*, "Flora Danica", 627-643.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

the work";[6] 2/ the *matter* because, while the classic image "gives itself over to the decency of the two-dimensional perspective",[7] there is, nevertheless, with the development of synthetic chemistry, an increasingly striking, demanding matter: paste, lumps, stones, but also alkyd, polyurethane foam, latex, light, etc. Neither the material nor the matter are "erased" any more, therefore, but instead become – using Kantian terminology – more *determinate*, they belong to a kind of determinacy that, whether new or not, achieves such an intensity that it can no longer be regarded as nothing, off the back of the hand or off judgement (as the *Critique of the Power of Judgment* could still do by defining art solely as *reflection*; but the production of artworks, it is true, has not retained the Kantian questioning). The material imposes itself, material, matter, like the scandal of art, its trap, its "trick", leaving one to take thought in the *matter* of art beyond the places that Kant had gone, but that one finds on the basis of the major conclusions of the *Third Critique*: there is nothing to know in aesthetics, there is no matter to teach or be acquainted at all.

First of all, it would have thus required the risk of a majestic, flagrant, deflagrating break with the philosophical canon regarding matter. Even Aristotle, who turned matter into a cause, whose philosophy of the "hylemorphic compound" as *ousia prôté* would have been rather well positioned in its stance towards matter, will have always, in the end, taken it the opposite way and kept it at a distance from the three other causes, the formal one, the motional one, the final one, carefully fitted together in the teleological perspective. Otherwise said, he would have denied matter all positive efficiency other than calling it a *co-efficient of resistance* (or contingence), like the vassal's "reprisals", to its determination by form (exceptional, as in the case of monstrosity): only "that in which" the thing is, but, in an unlimited way, not at all "that by which" it is. The infinite, the indefinitely divisible, cannot constitute a (de)finition (unity, identity). Matter does not *alter* the concept at all, it merely individualises it in a more or less adequate manner. And Aristotle, come to think of it, yes, would perhaps have been one of the most eccentric members of this tradition, so much so that the surrounding matter, for others, would at most have meant the smirch, the stain, the loss, the compromise, the confusion, the unessential to which it is not even an issue of giving more importance is deserved... Surely the sanction is infamously idealistic (Berkeley: the notion of matter is contradictory), but the empiricists will have expelled it as a majority, agreeing on that point with the idealists: matter does not have its own power, a

6 In this volume, "On Two Kinds of Abstraction", 197.
7 Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1992, 211.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

power without something extra, say Descartes and Leibniz as well as Hume. And, at the same time, the translation known in art where the term *figura*, exemplarily, has been increasingly removed from the original root (*fig*-: making by hand) in order to designate, through the intervention of its derived sense of "exterior aspect" (the face), of "manner" (the figure of style), the *forma*, copy, design, idea (*eidos, idea*). In his *The Life of Forms in Art* (1934), before Lyotard, Focillon had already proposed to think of art otherwise than through the renewal of form's commanding prejudice that the new European abstraction of Kandinsky and Mondrian had just put on display: the matter, unsatisfied with merely delaying, that is, opposing form, "imposes its own form upon form":[8] it can act, one would say, "at the top of its form". Thus, the specific material is not indifferent to a specific artistic project; it is not equivalent to any other in its flexibility or its sought-after effects; thus, such a tool in its materiality rather than its form or in the gesture that manipulates it (the artist's design), contributes creating the work's final form. But is this not still the command to not reduce form to the diagram that leads to thinking of the "life of forms" in matter, the confessed objective, and this good old embarrassment that was already Hegel's who celebrated the union of the absolute and the sensible in art, the idea freed from its transcendence in order to realize itself in the union of the infinite and the finite, while letting the spiritual element predominate since "the idea exists, according to its truth, only in spirit"?[9]

Lyotard as *materializer* and radically so: such is the "form" as a differend that his suspicion against *rationalism* takes (which ended by destroying the world and man: Nazi extermination camps, ecological disaster, depravation of techno-scientific capitalism and racketeering, ideology of development and profit, etc.), against the concept, the code, the number. Matter is precisely this undecipherable, *passionate other* that art can bring about as a sudden brutal appearance in the ferment of the native, ante-predicative, pre-conceptual, alliance that *mothers, matronizes* into the world. But then what kind of idiom is there for this inencodable maternity (instead of the customary paternity – the formal conception – of works)? For silence can only indirectly abound in the sense of discourse: "Since I have nothing with which to make a presentable theory (one that is consistent and saturated), then I keep quiet."[10] The whole challenge for the philosopher, who has

8 Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, transl. Charles Beecher Hogan, George Kubler, New York, Zone Books, 1989, 96.

9 G. W. F. Hegel, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Aubier, 1964, 155.

10 *Rudiments païens*, Paris, UGE, 1977, 27.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

been domesticated for the sake of the concept by centuries of practice in a logocentric discipline (is it possible to philosophise outside discourse?), but who wants to deal with art – where the passibility towards being-an-event is maximal –, thus consists in composing, as much as it is possible to do so, with the impossibility or the huge difficulty, without, for all that, making itself unintelligible or mysterious, to continue (revive) what should not be chained (confined).

Surely, Lyotard will have broken the most, and only on this point, with the philosophical *a priori* of the readable, of the classical treaty, of the argued essay, of the discussed dissertation, as his dazzling texts on art, as the present volume testifies, are actually meant more to be seen than read; *one takes a look at them*, one "puts them in check" (the French verb is *mater*): the constitutive difference within the *aistheton* that they pierce are truly similar to Lyotard's texts themselves. The gaze – the intellectualized eye of *SA-voir* (to know, to see: the acronym is Derridian: "*savoir absolu*", absolute knowledge), the knowledge organized by optocentrism as the gaze (the *theoria*), the privileged path for knowledge, is checkmated, the eye gets a blow, a *glimpse of an eye*. These texts must be read aloud, from "on high", they must roll over the eye like speech over the tongue, like gravel in a child's pocket. To put it otherwise: the eye experiments a detour through matter more than a formal cropping, and loses its supremacy on the way: the painting is first and foremost a *sound* that comes from silence.[11] A shattered, ruptured, blue-pencilled, *indeterminate and undetermining* text is, ultimately, the only possible way of *writing*, – more "reasonable" than rational: this does not mean that it is arbitrary, entropic, mad (only reason can be used against the *hubris* of reason) – regarding art, a more "literary" than philosophical writing that is composing with the poetic prose its *matter-language*, a mute language that arouses the murmurs of language's silence. He takes Kant to the extreme in order to flip him over like a squid and stretch it, in order to push this philosophy to its unfathomable, dreadful consequence. Here, writing should, above all, become *gesture*, paroxysmal *ekphrasis*, not decent but mischievous, that is to say, equally the exact opposite: enamoured, protesting, dandy, fervent, sometimes secretly mystical, not translating the visible into words but *mutating* the readable into the visible. In order to do this: break down syntax, lead grammar astray, terrify its correction, seduce it with tactility, with a touch or a stylistic fracture if it is not absent, this is not important as is the suave song of a loving and delightful language. Let language see what it will (not) see!

11 In *Miscellaneous Texts II*, "Newman: The Instant", 425-443.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

Like the event that has to be accounted for, Lyotard's writing is about *staying within the sphere of articulate language while not immersing himself in it*.[12] If, on the one hand, meaning is "obscure, inaudible, like a quasi-inexistence" "until the face of words – to put it this way – does not address it", on the other side, it remains no less the case that "the word is already present in what is not said", that there is a "dialogue anterior to every spoken dialogue".[13]

Lyotard could have made his portrait as an artist: firstly because he was attracted early, but hesitatingly, by the artistic path (painting, literature)[14] and because he had – the fact is rare enough amongst his philosophical peers to be recalled – a certain practice of artistic media; further, because his philosophy has long been nourished by its proximity in mind and spirit to numerous artists, not only, as it is elsewhere often the case, as a merely illustrative refuge, but rather as true *forces of philosophical and critical transformation*; finally, because, by way of consequence, his exchanges have equally, reflectively, influenced his own writing, allowing him to write a "good book", that is to say, a book where " linguistic time [...] itself would be deconstructed", "a book to be grazed",[15] he adds, acknowledging Paul Klee's famous metaphor about the painting's surface: a book-painting, ultimately. The gesture that overwhelms language, lastingly debilitated, insecure, that is to say, spasmophilic and desiring, is for writing to be able to *manage itself*,[16] while Lyotard, at the same time passing through artistic reflection, in his own way confronts what Feuerbach meant when he wrote that "philosophy only escapes from mouth or pen in order to return immediately to its proper *source*; it does not speak for the pleasure of speaking [...], but rather in order *not* to speak, in order to *think*".[17] Here is a very representative example: "Drink. Creep. Grope towards the thing. Guide with left hand open mouth towards the liquid thread that the right feels. Hands wiser than head in the dark. Can rig up a sort of space with darkness. And this slight humidity. No need to see here. What here? Do the hands touch here? What space?"[18] The texts brought together here show the constitutive incompleteness of such a project: they constitute the project insofar as talking about art, or on

12 See *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, 14.
13 *¿ Por qué filosofar ?*, Barcelona, Paidós, 1964, 125, 131, 139.
14 See especially *Peregrinations. Law, Form, Event*, New York, Columbia University Press, 1988, 15.
15 *Discours, figure*, *op.cit.*, 18.
16 In *Miscellaneous Texts II*, "Florica danica", 627-643.
17 Ludwig Feuerbach, « Contribution à la critique de la philosophie de Hegel », in *Manifestes philosophiques. Textes choisis (189-1945)*, , trad. L. Althusser, Paris, PUF, 1973, 22. Translation quoted in Derrida's *Writing and Difference*, transl. Alan Bass, London, Routledge, 1978, 383.
18 In *Miscellaneous Texts II*, "Painting Right On It", 509-515.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

art, is concerned, it always reveals a failure, that is to say, an abduction of the soul, the *opposite* of the soul where it is affected, existing because it is aroused, a failure of writing whose achievement is the measure of the success of the failure of what one does not know how to write, the words also repelling with their arrogant authority.

This project, as much as it has been prolonged and put off over the years, will have certainly changed a lot. Nevertheless, two main formulations emerge that distinguish a chisel in the Lyotardian approach to art: a *figural hyletics*, following *Discourse, Figure* (1971) and the "libidinal" texts; then, later, an "*energetics or general dynamics*"[19] starting from *The Differend* (1983) and the *The Unmaterials [Les Immatériaux]* exhibition (1985) – here, in this volume, the "unmaterial" [*immatérial*] blind spot of the table *of* contents. The first, grafting a phenomenology on Freudianism, still conceives matter as the *unrepresentable disruption* between forms; the second is required so that, with Kantian criticism replacing psychoanalysis as the privileged phenomenological voice, matter *irrupts* as the *unpresentable* original presence (anterior to the distinction between form and matter) of and in the world.

What can be said of the first formulation? To answer this, it is enough, firstly, to ask what "to say" means. *Discourse, figure* is particularly famous for its critique of discourse that is not at all a rejection of spoken or written language, a kind of mystical appeal to the art of keeping quiet in the face of the ineffable. It is the artist who chooses to keep quiet: "Since, in the end, one does not paint in order to speak, but rather in order to keep quiet, and it is not true that the last *Sainte Victoires* speak or even signify, they *are there* like a critical libidinal body, absolutely mute, truly *impenetrable* because they hide nothing, that is to say, because the principle of their organization and action is *outside* of them (in a model to imitate, in a system of rules to abide by)."[20] Although aesthetics does not have the task of making the-one-who-chooses-to-keep-quiet speak or of speaking in its name, the situation is different for the philosopher. Certainly, one has to bear this in mind: we are rooted within language, one sees because one speaks. There is no "immaculate perception" – the joke is Nietzschean. It's evident: every gaze is an arrangement of the visible, it is guided by a plurality of intellectual schemas that are actualized by articulated language – according to which it is distinguished from simple sight (the sensation). Seeing is a passive act for which it is enough to open one's eyes, but looking is the outcome of a preliminary power's particular adjustment of the experience: where to look, what to look at, when, how.

---

19 In this volume, "Of Two Kinds of Abstraction", 195-199.

20 "Freud selon Cézanne", in *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 2nde éd., 1994, 84.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

But is our language uniform? Lyotard remains faithful to this distinction that he does not cease to formulate again and again over the years, between the articulated language of discourse, the *logos*, and the voice, the *phonè*; between – in more Merleau-Pontian terms – *significance* and *expression*, between the *sign* (meaning or designation), generic, conventional, recognizable, used, that always stands in for something else in its absence and, on the reverse, the event, desire, the *symptom*, the anamnesis of difference, the meaning that wants to be said while noting the inadequacy between language and the thing. It is in latter, this "pure speech" that Heidegger might have been speaking about in *Letter on Humanism* that confirms that it does not relate to the mere "character-of-signification" that the "phrases-feelings" would hold, the "phrases-affects" of art (the works) and on art (the aesthetic reflective judgment of the Kantian heritage: the end-in-itself in itself, a unique way of announcing himself that only testifies to the state of the subject who judges) the phrases-silences (since silence is said of the only mutism that counts: not that of the *muticus*, the smooth, the lacking, but rather the inaudible, that would be the *muttum*, the growl, the word, the murmur, the silence that has been cracking since before the word, the language that speaks silence). There, where "the acquisition of articulated language requires the repression of sonorous value",[21] where what phonemes require for meaning puts aside the dry abilities of speech – whimperings, hiccups, cries, etc. – , integrates them in the larger process of verbal intelligibility to which they are subordinated (the tragic lamentation, for instance) or reduces them to the implicit significance (an onomatopoeia instead of a conventional phrase, that we will not say, that *stands for it*, within a general rhetoric of transgressions), the expression will only consist of timbres, nuances, vibrations, calorics, *the event*, the *there* in its tireless absence where the idiom, tightrope walking, reinvents itself every time by inventing its sender, where words "teach my thinking":[22] the instable and moving narrow ribbon, the *singularity* that by definition eludes the generalizing and deterministic constructions of the *a priori* concept..., but that, nevertheless, are not unsayable. The expression is the remainder of discourse, that upon which discourse, like division, cannot operate except by tampering it. Because, if it is impossible to get outside of language, one can nevertheless make oneself amenable to the infringement of meaning within discourse, in spite of discourse. Such will be the great issue of art and of writing on

21 In *Miscellaneous Texts II*, "A Few Words to Sing. *Sequenza III*", 57-93.

22 M. Merleau-Ponty, « Sur la phénoménologie du langage », in Herman Leo Van Breda (éd.), *Problèmes actuels de la phénoménologie*, Bruxelles, Desclée de Brouwer, 1952, 97.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

art, in contrast to the semiotic, representational, or iconographic approaches that enclose art within charts, structures, rules, texts, the foreign, the transcendent, petrifying conductions in codes, manipulating the (exuberant) forces in (sealed off) forms, dampening intensities in identities, divesting the (always newly-arrived) apparition into the (always agreed upon) appearance.

One phrase from *Discourse, Figure* summarizes the problematic very well: "One can say that the tree is green, but one has not thereby put the colour into the phrase." [23] Allowing a fraud to pass for the colour proper: that is, as far as possible, amongst other attributes, the role of the "*figural*", a term that Lyotard adopts from the working-notes of the late Merleau-Ponty and grafting it namely to Freudian legacy: constituting a space that is irreducible to the sage strategies of writing, to rhetoric, to the figurative, which is encountered just as often in the productions of the unconscious as it is in art where the passibility, understood as what is (unreadable) by *desire*, or, better, by its constitutive bodily foundation is (differently) played: the *a-representational drive* (desire itself remaining *in fine* too scenic, tending to, despite everything, devolve into the narrative, *mimèsis*, the figurative). The figural will let burst the corroborated figures in the way that a saxifrage plant breaks the monotonous, foreseeable, frigid convenience of stones; it corresponds to the irruption of unconscious "primary processes" in "secondary processes" (language, actions) through which there is a libidinal transgression of the codes and writings *figured* by the *figurant*, in virtue of what Freud referred to in the *Traumdeutung* as the *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, the "consideration of figurability", and the *Verschiebung*, or displacement, in relation to the mutations of repressed in dream-images. And what is this figurant, this figural, if not matter itself, the plastic insofar as it is removed from the *visible* (the form) in order to become *visual*, making jowls, tufts, swarms, fermentations, stains, blossoms, a magmatic feast?

With the *linguistic turn* of *The Differend*, the event is otherwise expressed: the *phrase*. The phrase is that through which something happens in language (*outside* of which there is nothing), through which something occurs, *evenire*, in articulate language. The phrase is what is irreconcilable with discourse: the striking out and the tearing apart of discourse by the figural leads to the phrase of *The Differend*, an atom of articulate language, primal and undividable remainder of the pulverisation of discourse. The phrase is the atomic element of language, not the word. Let us not be deceived: one does not speak by stringing words together that are

23 *Discourse, Figure*, *op.cit.*, 52.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

first considered in isolation from one another, but rather one immediately makes phrases – that learned grammar subsequently dissects and that necessitates an *already existing* ability to talk. On the other side, discourse (argued, constructed, oriented) freezes the volcanic density of phrases-events by submitting them to the rational sequence of the concept. Art will become the scene par excellence of expressive phrases, *for themselves*, "reflecting", silent, prey to their own trap, as it is the case here with Stig Brøgger – that out of which Lyotard's aesthetic writing also creates its tension, not by *reproducing* (through a naively multiplying, arid mimetism) but by *producing* (through a solar fidelity that *donates* what it has received): " These pieces of painted wood are surely phrases. [...] But phrases that refer to nothing identifiable, that signify nothing conceivable, that come from no one and are addressed to no one." [24]

In this, one witnesses the birth of a curious *phraseology of matter* that will find its full expression starting with the exhibition *The Unmaterials* where matter is no longer approached as "*substantial*": consistent, copious texture, plasma that language would come to describe and explain *a parte post*, to translate into text, and in relation to which it would be independent. This matter, which will again be that of the figural, is *thought* like a *pseudo-thing* (a "thing" *without* form). It is precisely this conception of matter that the unmaterials will decimate. What is an *unmaterial* [in French, *immatérial*] – that is if it is the singular of which "unmaterials" would be the plural? It is a reality in which the matter is an *effect* of language, whose matter is linguistic, belonging to a specific kind of phrases, irreducible to any rational or conceptual discourse: the numerical language that carries with it a new real, one that is virtual and technological. The paradigm has thus moved from "thing-like" matter to a *relational* intelligence of matter: a matter that is no longer continuous, but discrete, no longer physical, but mathematic (algorithmic), no longer self-sufficient, but interactive, that is to say *affectional*. From the outset, therefore, one must affect to have something about which to intervene: the numerical language, apparently the generator of a *dematerialization* of the world through computed syntax – since this real exists only as language (one moves from the thing to the message, from the tool to the program, etc.) –, will actually constitute an *idiomatic rematerialization of matter*. The "unmaterial" [*immatérial*] is thus not in any way "immaterial" [*immatériel*]. That it is the negative of the material is undisputable, since the material is still the form; it is matter considered in

24 In *Miscellaneous Texts II*, "Florica danica", 627-643.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

relation to a specific *use*. But there is no immateriality. Here, the prefix *im-* must be thought of less in the sense of negation, as we are tempted to think of it at first sight, than in the sense of *immanence*, in the sense of the forage into matter that goes as deep as the "unmaterial".

For *The Unmaterials* will allow Lyotard to come closest to the "essence" of matter, or, more exactly, to that though which matter creates essentiality in being, since it is precisely as *relation and discretion* that contemporary science managed to reveal the matter of the world, no longer as "thing", which was the working prejudice, but rather as an obstacle to the intelligence of a *perforated* real, ultimately made up of particles (electrons, neutrons, etc.) and bonds (between these particles). Lyotard will appropriate the vocabulary of the new physics, as he does in the text dedicated to Corinne Filippi's photographs where light is described as "photon autography".[25] All matter belongs to event, is *phrased*, interactional (strong attraction), divisional (the impression of density comes from the perceptual limits of our sensorial, physiological organs). The objectival reality resembles *in every respect* the numerical reality, obtained through series of zero and one, and conversely, like in Seurat's *A Summer Sunday on the Island of the Grande Jatte* or the works made with wire. Optical devices allow the eye to "near a *threshold* where every day optics becomes nil, is set ablaze or drowned". In addition, does not the immaterial paradigm reveal itself *always-already* in our monotheistic civilization as the one, in principle, in which the reifying conception of matter thus always takes place as a *deflection* (the creating Verb)?

The Lyotardian approach to artistic matter will feel the effects of these displacements, will open onto an "*energetic or general dynamic*" whose analytics in the late texts of this collection, written over the last ten or fifteen years of their author's life, lay down the vague, ignorant, but genuine lines, going hand-in-hand with the abandoning of the figural in favour of other operators.

For instance, what is inaudible in music[26] is not the lack of the material any more than it is – even less so – matter "substantially" conceived; it is unmaterial: that is to say, matter even as discrete presence: a *reserve that reprimands, unperceived.* The figural was still the presentable which is not-re-presentable (that is to say, of the event, not of the thing, of the *res*); "the general energetic", difference, is the fact that *there is* something unpresentable. But what is unpresentable? What is matter from now on? It is presence itself. There is, therefore, always both rupture

25 In *Miscellaneous Texts II*, "Syncopes, landscapes", 621-625, and the following quote.
26 In this volume, "Music and Postmodernity", 200-223.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

and continuity with the figural being-of-an-event; the debt – in the refusal to give in to the what happened, the ad-vent, the *evenire* of being, being as *coming upon* the present of *parousia* – is always Heideggerian: "The gift of *presence* is the property of *Ereignen*."[27] The presence of sound that is not sonorous, the presence of colour, uncoloured, just like the way that the presence of a rock or timbered wood is not mineral. The inaudible is not the *princeps* of the absence of the audible, but rather the presence of the audible. In this, we equally recognize the persistent legacy of the *Eye and Mind*: what Merleau-Ponty called the "layer of the visible" that accompanies all that is visible, or, even better, which *sustains* it, which is its support, Lyotard will call matter, opening it up to everything sensible, objected a matter "object" of no sensitive donation (matter thus understood is no longer given), matter to the objectal, matter *in-*, matter *an-aisthèton* that only a *passionately apathic* language, wanting to invent more than to prove,[28] will be able to filter: a matter that will require the transition from an aesthetics of form to an *anaesthetics of matter*, for which the artist must become "clairvoyant", that is to say, not being able to *fore-see* that which does (not) give itself, in a gaze that extends beyond the sequestration of seeing, only by becoming *blind* to it; in which the feeling subject, far from being confronted (conformed) in the quiet recognition of identifiable and rationalisable forms, is actually *anaesthetized*, that is to say, numbed, stamped with nullity, disqualified from every kind of mastery,[29] *dis-affected* by an original relation to the presence through which it feels both its existence and the threat of collapse, a feeling both of extreme disquietude and extreme power, *checked* by the matter that it can only *ogle [mater]*, discretely, freely (without looking at it *stricto sensu*, without formatting it); when the mouth *witnesses* as an eye, when the eye is in the mouth, when the head is given up in favour of "suckling". Matter is "the suffering of a body that is visually bewildered",[30] being matte, amateur. Tricks where art, in its strident and piercing vocation for the happening, rather than for the consolation of the happening, is the provocative torrent. Such is the untameable power of matter: if form is that through which there is existence, matter is that *through which* there is *in-sistance*. Matter is the comminatory myriad of the subject in its birth.

This is ultimately the essence of the greatness of art when it opens up to the

27 Martin Heidegger, *On Time and Being*, transl. Joan Stambaugh, New York, Harper and Row, 21.
28 See *Rudiments païens*, *op.cit.*, 25.
29 In *Miscellaneous Texts II*, "Florica danica", 627-643.
30 "*Music Mutic*", in *Postmodern Fables*, transl. Georges van den Abbeele, Minnesota, University of Minnesota Press, 231.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

primitive opening of the "constitution" of the world by the transcendental ego: that the presentation of unpresentable matter that it sets as objective (distinguished from the social, professional, etc. uses of matter and material, all of which *present* very well) is always actually *aporetic* (but is this not the language of *logos*?). The question of painting: how does colour "see itself"? The question of music: how does sound "hear itself"?

In this "excess of presence" of which both minimalist and hyperrealist art are equally capable (the cartography of "values", of "progress", is to be reviewed or *disviewed*: there is no history of art that holds), matter is identified – more radically than with the figural that is still placed *between* the forms as that which escapes forming, formatting – to pre-predicative, the pre-conceptual, and pre-objectal of passive faith in the lived experience of the original agreement of the world and human consciousness, what Lyotard called "the passive universal pre-given"[31] in *Phenomenology*, but here, contrary to what happened in Husserl, it is *describable.* Lyotard's late anaesthetics is the product of the encounter between the Husserlian pre-predicative, through the intervention of the Merleau-Pontian connivance (both surpassed since the figural), with the lived "negative aesthetics" that occurs in the final analysis, by way of Adorno, of the Kantian sublime and its "negative presentation", of "negative pleasure" that are actually sketched in *The Critique of the Power of Judgment.* For the ultimate matter of Lyotardian aesthetics also presents itself to us under this name: the *sublime.* In a word, it is Kant pushed to his limits, radically. What is the sublime if not precisely what leaves the forms of imagination speechless, sightless, a "'presence' that exceeds what imaginative thought can grasp at once in one form – what it can *form*",[32] the "trace of a retreat", the "unnameable" of which Kant had already spoken and for which the writing on art, in its turn, will make susceptible that to which it should be susceptible? Lyotard on Kant: it's false to only see Kant as the one who would have extended the evacuation of matter into art in favour of the *interior* feeling (the reflective judgment); the Kantian philosophy of art does not stop at the distinction between *pulchritudo vaga* and *pulchritudo adhaerens.* For there is more than just beauty but that beauty is nevertheless, an Adornian lesson, degraded into kitsch through the cultural industry. Thus, one has to once more push Kant beyond himself, to connect it to Burke and confront in art, in what constitutes art, in a century of dread, the

31 *Phenomenology,* transl. Brian Beakley, New York, State University of New York, 63.
32 *Lessons on the Analytics of the Sublime*, transl. Elisabeth Rottenberg, Stanford, Stanford University Press, 53. And the following quote, 152.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press

Tous droits réservés. All rights reserved.

displacement of beauty into the *aesthetic* sublime, from the *captatio benevolentiae* into terror, where Kant, who is maybe still too much of a rationalist, had turned the sublime only in a concept for nature, mathematic or dynamic, since art, made by men, errs in its attempt to make images of the supersensible. As for Lyotard, he will never stop looking for the sublime in art, passing from the simple prohibition against representation (the Mosaic law) to the pro-vocation of the presentation of unpresentable presence: "The sublime. It is the feeling of 'there it is!' [...] The painting presents the presence, being offers itself here and now. No one, especially not Newman, makes *me* see it the sense of narrating or interpreting it."[33] The sublime or this other name of the differend in art through which the roaring euphoria of that which *in-timates* because it *in-timidates*; the dawn matter out of which Lyotard's writing made its night light.

Translated by Vlad Ionescu and Erica Harris

33 In Volume *Miscellaneous Texts II*, "Newman: The Instant", 425-443.

Textes dispersés I / Miscellaneous Texts I, ISBN 978 90 5867 791 4 (volume IVa) © Leuven University Press