



HAL
open science

Réflexions pour une philosophie mineure : autour du conceptualisme latino-américain

Elena Sánchez-Velandia

► **To cite this version:**

Elena Sánchez-Velandia. Réflexions pour une philosophie mineure : autour du conceptualisme latino-américain. Art et histoire de l'art. Université de Picardie Jules Verne, 2017. Français. NNT : 2017AMIE0042 . tel-03648981

HAL Id: tel-03648981

<https://theses.hal.science/tel-03648981>

Submitted on 22 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Picardie Jules Verne
École Doctorale en Sciences Humaines et Sociales
Centre de Recherches en Arts et esthétique
Doctorat en Arts : Philosophique et esthétique

Réflexions pour une philosophie mineure.
Autour du conceptualisme latino-américain.

par

Elena Sánchez-Velandia

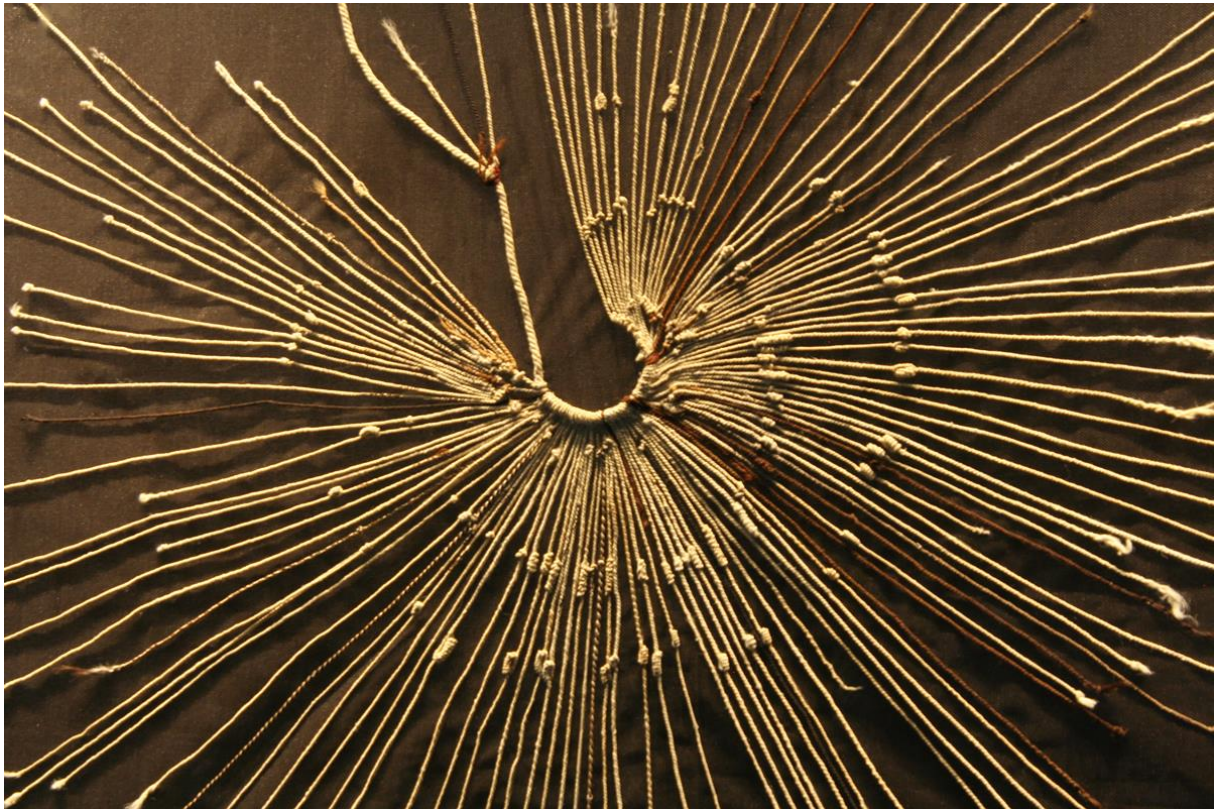
Thèse dirigée par **M. Lorenzo Vinciguerra**

Sommaire

Introduction.....	6
I. Problématique	8
II. Stratégie	20
<i>Concept</i>	<i>20</i>
<i>Communication</i>	<i>30</i>
<i>Écriture.....</i>	<i>33</i>
<i>Praxis.....</i>	<i>37</i>
Premiere partie : Concept.....	41
Présentation	43
I. L’horizon de pensée	51
<i>Contrepoint 1 : la naissance de l’esthétique.....</i>	<i>56</i>
<i>Contrepoint 2 : le non-objet.....</i>	<i>65</i>
<i>Contrepoint 3 : le conceptus</i>	<i>75</i>
<i>Contrepoint 4 : le conceptualisme, Deleuze et Guattari</i>	<i>79</i>
II. Le poïétique du concept	88
<i>Contrepoint 5 : Science et peinture / événement, information et vie.....</i>	<i>104</i>
III. Une figuration autre	132
Deuxieme partie : Communication	158
Presentation	161
I. La communication mineure comme mise en question des fondements de la communication majeure.	183
II. La communication mineure comme parasite de la communication majeure.....	206
III. La communication mineure comme création de circuits mineurs	219

III. Le contrôle.....	233
Appendice : le Cartucho (la modernité et son ombre).....	248
Troisième partie : Ecritures	255
Presentation	256
I. Le réalisme magique comme écriture de la réalité latino-américaine?	273
II. Le Conceptualisme en art d'un point de vue de-colonial.	286
<i>Poésie</i>	302
Huidobro	303
Noigandres	310
Néoconcretisme.....	313
Leon Ferrari.....	322
Antonio Caro	328
Appendice : Entre Platon et Derrida... et au-delà	333
Quatrième partie : Praxis	341
Presentation	345
I.Esthétiques de l'existence latino-américaines	354
I.Fernando González.....	354
II. <i>Nadaísmo</i>	359
III. <i>La communication mineure armée</i>	375
II. Juana Ruiz, intercorporalité, transmodernité.....	381
<i>Transmodernité</i>	401
<i>Schizofrenie</i>	431
Epilogue	461
I. L'artiste critique et le marché	463
II. Sapere aude.....	476
Note finale.....	480
Bibliographie	482

Introduction



Quipu inca, Collection Manuel Blanco Encalada, source : Museo Chileno de Arte Precolombino (www.chileantesdechile.cl).

I. Problématique

Cette thèse s'interroge sur la possibilité de penser l'art comme philosophie à partir du conceptualisme latino-américain.

Avec la formule « l'art comme philosophie », nous n'entendons pas un art qui s'inspirerait de la philosophie ou un art pour lequel ce serait possible de retracer le discours philosophique sous-jacent. Avec la formule « l'art comme philosophie », nous entendons plutôt un art qui ferait la même chose que ce que fait la philosophie. Par exemple, si l'on dit que la philosophie crée des concepts, alors ce que nous cherchons est un art qui crée des concepts. Ou, si l'on dit que la philosophie est une écriture à travers laquelle l'intellect construit des rapports avec le dehors, alors nous cherchons une telle écriture en art...

Nous ne prétendons pas que ce que nous cherchons ne soit arrivé qu'en Amérique latine. Nous avons choisi l'Amérique latine car nous cherchons une position *décentrée* par rapport à la modernité. En arrivant en Amérique, Christophe Colomb inaugura, sans le savoir, un nouveau monde : le système inter-régional Europe-Amérique. C'est à l'intérieur de ce monde que la modernité s'est produite et à l'intérieur de ce monde, les régions, que nous appelons de nos jours Amérique latine, correspondent *grosso modo* aux anciennes colonies ibériques en Amérique. Or, l'indépendance politique de ces colonies ibériques n'a pas changé leur position périphérique à l'intérieur du système inter-régional Europe-Amérique. Ainsi, la pensée *décoloniale* Latino-américaine (voir la présentation de notre troisième partie) pense la modernité et

la *colonialité* comme deux faces de la même médaille. La démocratisation des États à l'intérieur du système Europe-Amérique n'a pas changé la structure coloniale de l'ensemble car, justement, il s'agissait de démocratisations intra-étatiques. Au contraire, avec la mondialisation, c'est cette structure coloniale qui s'est mondialisée (avec des formes de domination adaptées au capitalisme globalisé et informatisé).

La position périphérique implique un mouvement contradictoire : la périphérie est censée se *moderniser* (adopter les *principes* du centre) et en même temps, par définition, elle diffère du centre. Le centre, par ailleurs, se transforme et se déplace, ainsi la *modernisation* est un mouvement sans fin : une nouvelle modernisation commence alors que la précédente n'est pas achevée. De ce fait, l'Amérique latine est comme un palimpseste culturel où plusieurs couches se superposent, se contredisent, s'interrogent mutuellement ou se mélangent. Nous verrons donc que nous pouvons trouver les traces du conceptisme baroque dans le conceptualisme latino-américain (tel que l'a théorisé Luis Camnitzer par exemple) ou que le concept d'écriture déployé par celui-ci peut nous faire penser au monde amérindien.

Le travail théorique de Luis Camnitzer autour du conceptualisme latino-américain nous sera de grande utilité dans cette quête. Camnitzer nous rappelle que l'histoire de l'art occidental est le produit d'un monde colonial (pas toujours remis en question par cette histoire) et l'histoire du conceptualisme ne fait pas exception. En conséquence, le conceptualisme latino-américain, a souvent été étudié comme un *dérivé* de l'art conceptuel anglo-saxon et de l'histoire de l'art européen qui serait censée l'expliquer (notamment des protagonistes de cette histoire tel que Duchamp). Camnitzer nous propose de penser les choses autrement. Ainsi, il organise, avec Rachel Weiss et Jane Farver, « *Global conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* », une exposition réalisée au Queens Museum de New York en 1999 avec une équipe de onze commissaires

internationaux et les travaux de 135 artistes de trente pays différents. Cette exposition a introduit l'idée d'un « conceptualisme global » :

Global conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s est une tentative audacieuse et révolutionnaire de documenter le conceptualisme en art comme un phénomène mondial qui s'est produit de façon indépendante dans des endroits différents et en répondant à des conditions locales spécifiques¹.

Ainsi, le conceptualisme/art conceptuel qui s'est développé à New York ne serait pas à l'origine du conceptualisme global, au contraire il ne serait qu'une expression locale d'un phénomène global. Cette exposition introduit aussi une distinction entre conceptualisme et art conceptuel :

Il est important de tracer une distinction claire entre l'art conceptuel, en tant qu'expression utilisée pour désigner une pratique essentiellement formaliste développée dans le sillage du minimalisme, et le conceptualisme [...] Le conceptualisme était l'expression d'une attitude plus ample embrassant un large éventail d'œuvres et de pratiques qui, en réduisant radicalement le rôle de l'objet artistique, réinventaient les possibilités de l'art vis-à-vis des réalités sociales, politiques et économiques dans lesquelles il était créé. Son informalité et son intérêt pour la collectivité ont rendu le conceptualisme attrayant pour les artistes qui souhaitaient un engagement plus direct avec le public pendant ces périodes intenses et pleines de transformations².

¹ « *Global conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s is a bold and groundbreaking attempt to document conceptualism in art as a worldwide phenomenon originating independently in many places in response to specific local conditions.* » Luis camnitzer, Jane Farver, Rachel Weiss, *Global conceptualism: Points of origin 1950s-1980s*, Queens Museum of Art, New York, 1999 p. vi (notre traduction).

² « *It is important to delineate a clear distinction between conceptual art as a term used to denote an essentially formalist practice developed in the wake of minimalism and conceptualism [...] Conceptualism was a broader attitudinal expression that summarized a wide array of works and practices which, in radically reducing the role of the art object, reimagined the possibilities of art vis-à-vis the social, political and economic realities within which it was being made. Its informality and affinity for collectivity made conceptualism*

Avec *Global conceptualism*, Camnitzer opère un double déplacement qui sera à la base de sa lecture du conceptualisme latino-américain. D'une part, il y a un décentrement de l'histoire de l'art et plus précisément de l'histoire du conceptualisme qui devrait faire émerger des récits plus locaux³. D'autre part, la définition du conceptualisme n'est plus centrée autour de sa relation à l'institution « art » mais plutôt autour de sa relation à son contexte (ce dernier entendu, du coup, d'une façon plus large que dans un sens strictement esthétique ou linguistique).

Camnitzer a continué son projet de décentrement de l'histoire du conceptualisme avec la publication de *Didáctica de la liberación, Arte conceptualista latinoamericano* (Didactique de la libération, Art conceptualiste latino-américain). Dans cet ouvrage, Camnitzer construit un récit du conceptualisme qui, d'un point de vue chronologique, commence au XIX siècle avec le philosophe et pédagogue vénézuélien Simón Rodríguez (1769-1854) et finit avec des personnages extra-artistiques des années 1980-1990 tels que *Superbarrio*, qui aurait été créé par l'activiste social mexicain Marco Rascón Cordova. L'ouvrage ne se limite donc pas à la discussion de questions strictement artistiques ou à l'analyse de l'œuvre d'artistes plasticiens latino-américains (bien que l'œuvre de Camnitzer soit l'une des études les plus complètes qui existent sur le conceptualisme latino-américain, incluant des artistes de pays parfois négligés comme le Venezuela, le Pérou, la Bolivie ou la Colombie). Au contraire, Camnitzer tisse constamment des liens entre le conceptualisme en arts plastiques et des démarches similaires dans les autres arts de la même période, la politique, la pédagogie, etc. : la frontière entre le conceptualisme artistique latino-américain et ces autres pratiques/disciplines apparaît alors poreuse, au point que le conceptualisme semble déborder la sphère

attractive to those artistes who yearned for a more direct engagement with the public during these intense, transformative periods. » Ivi, p. viii (notre traduction).

³ Voir : J. Farver, « *Global Conceptualism: Reflections* », post (http://post.at.moma.org/content_items/580-global-conceptualism-reflections).

strictement artistique. C'est le cas des *Tupamaros* (mouvement politique de gauche armé uruguayen), dont on pourrait se demander, d'après l'interprétation que Camnitzer en fait, s'il ne s'agit pas d'une sorte de *guerrilla conceptualiste*.

En fait, pour Camnitzer le conceptualisme est plus qu'un style, qu'un mouvement ou qu'un type de démarche artistique : le conceptualisme est plutôt un chemin de pensée, ce que nous avons ici appelé « philosophie mineure » et qui donne titre à notre écrit (« Réflexions pour une philosophie mineure ». Nous empruntons et transformons l'expression « littérature mineure » de Gilles Deleuze et Felix Guattari⁴. Comme nous le verrons Camnitzer suggère que le conceptualisme latino-américain a les traits de ce que Deleuze et Guattari appellent « littérature mineure » : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure⁵. » Selon Deleuze et Guattari :

Minorité et majorité ne s'opposent pas d'une manière seulement quantitative. Majorité implique une constante, d'expression ou de contenu, comme un mètre-étalon par rapport auquel elle s'évalue. Supposons que la constante ou l'étalon soit Homme-blanc-mâle-adulte-habitant des villes-parlant une langue standard-européen-hétérosexuel quelconque [...]. Il est évident que « l'homme » a la majorité, même s'il est moins nombreux que les moustiques, les enfants, les femmes, les Noirs, les paysans, les homosexuels..., etc.⁶

Une philosophie mineure serait donc la façon dont une minorité s'empare du *langage* de la philosophie occidentale, le transforme, l'élargie, resculpte ses matérialités...)

⁴ Voir G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

⁵ *Ivi*, p. 29.

⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 133.

Il est donc très important de comprendre que lorsque nous nous référons au conceptualisme dans ce texte, nous partons de cette interprétation camnitzerienne du terme - notre propos n'étant pas par exemple de faire un commentaire philosophique d'un mouvement artistique préexistant, une sorte de réalité *extérieure objective* à laquelle la philosophie s'appliquerait. Ceci ne répondrait pas à notre problématique (peut-on penser l'art comme philosophie - à partir du conceptualisme latino-américain ?) et serait un peu reducteur : le conceptualisme latino-américain, entendu comme un mouvement rassemblant des artistes répondant à un même genre de démarche artistique est une fiction, une construction de critiques et d'historiens d'art. Presque aucun des artistes qui sont souvent cités comme des artistes conceptuels ou conceptualistes latino-américains se sont déclarés eux-mêmes des artistes conceptuels ou conceptualistes et beaucoup ont refusé cette étiquette (et le consensus autour de certains artistes -come Lygia Clark, Helio Oiticica, Cildo Meireles, Roberto Jacoby, León Ferrari...- ne devrait pas effacer tous les éléments en dispute, en commençant par la notion même du conceptuel en art). Camnitzer est l'une des exceptions mais sa déclaration n'est pas sans précaution : justement il distingue art conceptuel et conceptualisme. Il fait partie de ces artistes qui conçoivent l'art comme un chemin de pensée, une façon particulière de construire des concepts *de la réalité*, plutôt qu'une activité qui produit des œuvres d'art, même si ces œuvres étaient des concepts de l'art (il accepte donc l'étiquette « conceptualiste » mais refuse celle d'artiste conceptuel). Bien sûr, cette distinction entre conceptualisme et art conceptuel ne rend pas moins fictive la fiction de Camnitzer mais elle la situe dans l'espace de la construction conceptuelle, c'est-à-dire, le conceptualisme n'est pas ici entendu comme le nom d'un ensemble (où les éléments seraient les artistes conceptualistes ou leurs œuvres) mais comme le concept d'un type d'activité qui s'est présenté en général dans les arts (mais aussi en dehors des arts). En disant donc qu'un artiste est conceptualiste nous ne sommes pas en train de dire qu'il appartient à un certain ensemble d'artistes mais que son activité peut-être lue comme une façon

particulière de produire des concepts de la réalité ce qui n'exclut pas de la lire autrement.

L'intérêt d'étudier certains artistes comme conceptualistes est donc (étant donnée notre problématique), d'étudier cette production particulière de concepts et non d'établir une *vérité* du conceptualisme, des faits historiques *objectifs* qui le conformeraient, une *vraie* liste d'artistes autorisés à en faire partie. Notre thèse étant que cette *philosophie mineure* latino-américaine (dans laquelle nous pouvons trouver des traces des horizons mentaux amérindiens et baroque, parmi d'autres, réinventés à partir de la crise de la modernité) s'est développée surtout dans les arts et pas, par exemple, dans la philosophie à cause de l'hégémonie de l'horizon mental *néomoderne* (nous utiliserons l'expression *première modernité* pour parler de la modernité qui se développe à partir de l'arrivée de Colomb en Amérique générant le système inter-régional Europe/Amérique. Ce système se structure premièrement autour des puissances ibériques mais leur décadence entraîne le déplacement du centre du système vers le nord. Une *deuxième modernité* se développera donc autour de ces nouveaux centres. Par commodité nous allons appeler *primoderne* ce qui relève de la première modernité et *néomoderne* ce qui relève de la seconde).

Ainsi, la distinction entre art conceptuel et conceptualisme est, à notre avis, utile pour saisir des façons différentes d'entendre l'art mais elle ne devrait pas être appliquée pour classer des artistes en générant des dispositifs d'inclusion/exclusion (du moins ce n'est pas notre objectif), d'autant plus que, bien souvent, la démarche d'un artiste évolue avec le temps. Par exemple, la vision de l'art que l'artiste états-unien Joseph Kosuth développait dans des textes comme *L'art après la philosophie*, pourrait s'inscrire plutôt dans ce que les organisateurs de *Global Conceptualism* ont appelé « art conceptuel », tandis que le Kosuth de *L'artiste comme anthropologue* pourrait sembler plus proche du conceptualisme (et on pourrait même penser qu'il s'agit de deux étapes d'une même recherche, où la vision tautologique de l'art du premier Kosuth était une sorte de travail préalable, nécessaire pour éclaircir des questions liées à l'art en

tant que tel et, ensuite, s'intéresser au domaine plus large de la culture⁷). Même si Kosuth ne fait pas partie de notre sujet, nous y reviendrons car il nous pose des questions sur le sujet du concept en art qui nous semblent intéressantes et qui nous aideront à comprendre la spécificité du conceptualisme latino-américain.

Bien que le travail théorique de Luis Camnitzer sur le conceptualisme latino-américain soit central dans cette thèse, nous ne l'avons pas trouvé suffisant pour répondre aux questions soulevées par notre problématique (d'autant plus qu'il ne s'est jamais posé la question de penser l'art comme philosophie). D'autre part, il nous semble que ses thèses sur le conceptualisme débordent son propre travail *artistique* (ou plutôt ce qui est considéré comme ses œuvres qui ne sont que des traces de processus de pensée, c'est-à-dire du *vrai* travail artistique). C'est pourquoi nous ne pouvions pas faire une thèse sur Camnitzer bien que ses théorisations sur le concept soient fondamentales pour notre premier chapitre et bien qu'il soit notre point de départ pour les autres chapitres de cet écrit. Et c'est pourquoi nous avons choisi comme sous-titre pour cette recherche la formule « Autour du conceptualisme latino-américain » et pas par exemple « Autour de Luis Camnitzer ». Sachant qu'avec le terme « conceptualisme latino-américain » nous nous référons à une certaine pratique de production de concepts de la réalité et pas à un mouvement ou ensemble défini d'artistes (puisqu'en plus, le conceptualisme peut se trouver en dehors de la sphère artistique). Une pratique qui n'a pas été conçue par Camnitzer car lui-même nous montre qu'elle existait peut-être déjà dans le travail philosophique de Simón Rodríguez, bien avant donc que le conceptualisme artistique se développe en Amérique latine et que Camnitzer lui-même l'adopte et continue de la développer et soit reconnu mondialement comme l'un des plus importants artistes contemporains latino-américains.

⁷ Voir : J. Lageira, « Kosuth Joseph (1945-) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] (<http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/joseph-kosuth/>).

Nous disons que cette façon de produire des concepts de la réalité est latino-américaine dans un premier sens : d'une part, nous y trouvons une conception large de l'écriture (large par rapport à l'écriture alphabétique) et le manque de distinction entre art et écriture, c'est-à-dire des caractéristiques propres du monde amérindien. D'autre part, nous y trouvons des éléments de l'Europe latine, notamment du conceptisme baroque. Cette *philosophie mineure* que nous cherchons à étudier a donc des traits latins et des traits américains. Elle est aussi latino-américaine dans un deuxième sens, un sens politique : comme nous dit Camnitzer :

Lorsque nous parlons du conceptualisme latino-américain nous courons le risque d'assimiler une géographie précise à des caractéristiques vagues et générales attribuées à tout un continent. À vrai dire, le travail que nous associons au conceptualisme latino-américain n'était pas distribué dans la géographie de façon homogène et il ne s'est pas produit de façon simultanée. [...] Mais même si le mouvement s'est développé de cette façon ponctuelle, cela n'a pas de sens de le décrire comme une accumulation de petits mouvements artistiques nationaux. La conscience continentale, les idées politiques et économiques tiers-mondistes et, en particulier, l'existence de la révolution cubaine [...] aidaient à transcender le nationalisme alors même qu'on s'intéressait à des questions locales. À chaque fois que le mouvement se présentait dans un pays particulier, les artistes semblaient avoir une perspective latino-américaniste plutôt que nationaliste. L'opposition politique locale était vue à l'intérieur d'un cadre de référence continental, avec la conscience que l'indépendance de l'Amérique latine ne pouvait être atteinte que d'une façon continentale et pas pays par pays⁸.

⁸ « Cuando hablamos de conceptualismo latinoamericano, corremos el peligro de equiparar una geografía precisa con características vagas y generales atribuidas a todo un continente. Para decir la verdad, el trabajo que asociamos con el conceptualismo no estaba homogéneamente distribuido en la geografía y no ocurrió simultáneamente. [...] Pero aun si el movimiento se desarrolló en esa forma puntual, no tiene sentido describirlo como una acumulación de pequeños movimientos artísticos nacionales. La conciencia continental, las ideas políticas y económica tercermundistas y particularmente la existencia de la revolución

Il ne faut pas oublier que dans la même période où le conceptualisme se développait en Amérique latine, un *mouvement* trans-disciplinaire que nous pourrions appeler de *libération* (nous l'appelons aussi paradigme trans-moderne suivant le philosophe argentin Enrique Dussel dont nous parlons dans la quatrième partie de cet écrit) s'est répandu dans tout le sous-continent. Le *mouvement* partait de la conscience que l'indépendance politique acquise au XIX^{ème} siècle n'avait pas vraiment rendu libres les peuples de l'Amérique latine. Le sociologue colombien Orlando Fals Borda commence à penser à une sociologie de la libération et développe les premières formes de ce qui sera ensuite appelé la « Recherche-Action Participative » (IAP en espagnol) ; le prêtre colombien Camilo Torres, qui a créé avec Fals Borda la faculté de sociologie de l'Université Nationale à Bogota, écrit des réflexions pour une théologie de la révolution ; parallèlement, au Brésil, Paulo Freire conçoit sa pédagogie de l'opprimé ; le prêtre péruvien Gustavo Gutiérrez propose ensuite de développer une théologie de la libération et le philosophe argentin Enrique Dussel appelle ses collègues à développer une philosophie de la libération. Dans les arts, on peut citer la naissance du théâtre de l'opprimé et du *cinema novo* au Brésil et du *cine liberación* en Argentine... Cette liste, qui pourrait être plus longue, témoigne de l'existence d'un climat général latino-américain qui influençait les intellectuels et artistes du sous-continent. Une sorte d'épistémè alternative qui n'a pas réussi à devenir finalement l'épistémè hégémonique en Amérique latine. En arts plastiques, le conceptualisme latino-américain semble incarner cette révolution épistémique, ce qui explique pourquoi Camnitzer a

*cubana [...] ayudaron a trascender el nacionalismo aun cuando uno se preocupaba por asuntos locales. Cada vez que el movimiento aparecía en un país particular, los artistas parecían tener una perspectiva latinoamericanista en lugar de nacionalista. La oposición política local era vista dentro de un marco de referencia continental con la conciencia que la independencia de América Latina solamente podía ser lograda continentalmente y no país por país. » L. Camnitzer, *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Murcia, CENDEAC, 2009 p. 16 (notre traduction).*

choisi d'intituler son livre sur le conceptualisme latino-américain « Didactique de la libération ».

Par conséquent, le nom Amérique latine indique ici, plus qu'un lieu géographique, un projet politique : représentant au XIX^{ème} siècle l'utopie (trop) moderne des élites, basée sur des états nationaux arbitraires, la crise de la modernité ouvre ce nom à des pratiques de *libération transmodernes* (voir notre chapitre « transmodernité » dans la dernière partie).

II. Stratégie

Nous pensons qu'une réponse nettement affirmative ou négative à notre question (peut-on penser l'art comme philosophie - à partir du conceptualisme latino-américain ?) est très probablement insensée. Nous choisissons donc de dégager plutôt trois zones d'indiscernabilité entre art (dans la perspective du conceptualisme latino-américain) et philosophie : le concept, l'écriture et la *praxis*. La première a à voir avec ce que la philosophie fait (ou est censée faire) et que le conceptualisme revendique également ; la deuxième a à voir avec la matérialité qui sert le plus souvent de support durable à la philosophie (qui est, comme dirait Leonard de Vinci, un genre de dessin) et que le conceptualisme explore comme matière plastique artistique ; et la troisième a à voir avec l'art et la philosophie en tant qu'activités humaines (trop souvent enfermées, à notre avis à tort, dans l'opposition pratique-théorie).

Concept

Comme l'affirment Deleuze et Guattari, « la philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts⁹. »

Or, arrive-t-il à l'art aussi de former, d'inventer, de fabriquer des concepts ? Camnitzer est le seul théoricien du conceptualisme latino-américain qui nous offre une formulation discursive précise de ce que veut dire pour lui conceptualiser la réalité. Il parvient à cette formulation dans son ouvrage sur le conceptualisme latino-américain après avoir discuté l'œuvre de plusieurs artistes conceptualistes latino-américains et d'autres démarches proches dans d'autres

⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est ce que la philosophie?*, Paris Minit, 2005 p.8.

domaines. Il ne s'agit donc pas d'une conception personnelle se référant exclusivement à son œuvre. Camnitzer écrit :

Conceptualiser la réalité ne signifie pas la réduire à quelque chose que l'esprit peut enregistrer en langage écrit au lieu de le saisir à travers la peinture. [Conceptualiser la réalité] signifie refuser les définitions bornées de la réalité qui la conçoivent comme une totalité, de façon telle que la figuration puisse devenir performance, la performance puisse être interprétée comme information et l'information puisse prendre le lieu de la réalité¹⁰.

Nous proposons une exégèse détaillée de cette formulation dans la première partie de cette thèse. Mais, *grosso modo*, nous allons voir que, selon cette formulation, conceptualiser la réalité reviendrait à déclencher de nouveaux processus dans la réalité visant à la transformer à partir des interactions que l'artiste réussira à mettre en place entre le processus déclenché et son contexte. Autrement dit, conceptualiser la réalité et introduire du nouveau en elle sont deux faces de la même médaille (la médaille serait l'intellect¹¹). Cette façon de concevoir le concept résout des difficultés philosophiques soulevées par l'idée même d'un art qui produit des concepts. Joseph Kosuth les exprimait bien dans des textes comme *L'art après la philosophie* (qui, comme précisent les éditeurs de l'anthologie *Art en théorie*, « fut généralement perçu comme une sorte de

¹⁰ « *Conceptualizar la realidad no significa reducirla a algo que la mente pueda registrar en lenguaje escrito en vez de asirlo a través de la pintura. Significa rechazar las definiciones limitadas de la realidad como un todo, de modo que la figuración pueda hacerse performance, la performance pueda ser planteada como información, y la información pueda tomar el lugar de la realidad.* » Camnitzer, *Didáctica...*, *op. cit.* p. 230 (notre traduction).

¹¹ Cette dernière idée est très présente dans ce que nous avons appelé paradigme transmoderne : Dussel l'exprime comme une dialectique constante entre théorie et *praxis* ; Freire nous dit que « lire un mot et apprendre à l'écrire sont des conséquences d'apprendre l'écriture de la réalité, d'avoir eu l'expérience de sentir la réalité et de la modifier. » (F. Paulo, M. Donaldo, *Alfabetización: Lectura de la palabra y lectura de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1989 p. 67, (notre traduction) ; et pour Fals Borda ce n'est pas possible de développer une sociologie de la libération sans s'engager dans le processus d'émancipation des communautés subalternes.

manifeste pour un courant “analytique” s’inscrivant dans le contexte de l’art conceptuel¹². ») :

Pour Kosuth, l’art est un langage et on peut donc fabriquer des propositions avec lui. Mais les propositions que l’on peut fabriquer avec ce langage ne peuvent être que des propositions analytiques ou tautologiques. C’est-à-dire qu’elles ne font qu’exposer les éléments contenus dans le concept même d’art. Rappelons-nous de la distinction qu’Emmanuel Kant fait entre jugements synthétiques et jugements analytiques : un jugement est analytique lorsqu’il dit du sujet quelque chose qui était déjà contenu dans le concept indiqué par le sujet. Kant donne comme exemple « tout corps est étendu » ; en effet, l’étendue est un élément déjà contenu dans le concept de corps, le jugement « tout corps est étendu » ne fait donc que rendre explicite quelque chose qui est déjà dit avec le simple terme corps. Dans ce sens, l’énoncé « tout corps est étendu » est une tautologie (il est vrai en toutes circonstances). Par contre, l’énoncé « le PIB de l’Argentine dépasse les six-cents milliards de dollars » dit quelque chose qui n’est pas contenu dans le concept d’Argentine et qu’il faut donc vérifier empiriquement si l’on veut décider de sa vérité. Ainsi, pour Kant, il s’agirait d’un énoncé synthétique.

Or, le positivisme logique et notamment Alfred Jules Ayer, dont Kosuth s’inspire, avait repris cette distinction de Kant. Et Ayer suivait Rudolf Carnap dans l’identification entre concept et signification. Pour ces derniers, la signification de n’importe quel terme ne peut s’établir qu’à l’intérieur d’une proposition ; et une proposition n’est sensée que lorsqu’elle est analytique (et dans ce cas elle est toujours vraie) ou synthétique (et dans ce cas elle doit être empiriquement vérifiable). En conséquence, produire des concepts revient à produire des propositions sensées, des propositions synthétiques (et donc empiriquement vérifiables) ou des propositions analytiques. Mais le langage de l’art ne semble pas adapté à produire des propositions empiriquement vérifiables

¹² C. Harrison et P. Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, 1997 p. 918.

: même lorsqu'un artiste affirme qu'il représente la réalité telle qu'elle est (ou du moins telle qu'on la perçoit), l'œuvre a un caractère artistique justement grâce à ce que nous ne pouvons pas vérifier en la confrontant à la réalité représentée.

Kosuth dit :

Les formes artistiques qui peuvent être considérées comme des propositions synthétiques peuvent être vérifiées à l'épreuve de la réalité ; c'est-à-dire que pour comprendre ces propositions, on doit sortir du cadre de type tautologique de l'art, afin de prendre en compte l'information « extérieure ». Mais pour considérer ces formes artistiques comme art, il est nécessaire d'ignorer cette même information extérieure, puisque les informations extérieures (les qualités d'expérience à constater) ont leur propre valeur intrinsèque. Et pour comprendre cette valeur, un état de « condition artistique » n'est pas nécessaire¹³.

Autrement dit, le langage artistique n'est pas adapté à la construction de représentations intelligibles de la réalité, justement car il est artistique.

C'est pourquoi, selon Kosuth, l'art ne produit des concepts que lorsqu'il construit des propositions analytiques, c'est-à-dire lorsqu'il explicite le concept d'art lui-même.

C'est ce genre de position qui justifie la distinction que les organisateurs de *Global conceptualism* font entre art conceptuel et conceptualisme. C'est ce genre de position qu'ils appellent *formaliste*, dans le sens où l'inclusion de thématiques non-artistiques dans l'œuvre d'art gâcherait son caractère conceptuel (par exemple des thématiques politiques qui étaient très récurrentes dans l'art conceptualiste latino-américain des années 1960 et 1970), et l'œuvre se transformerait donc en un simple véhicule d'opinions, d'idéologies ou de discours qui auraient été élaborés à l'extérieur de l'œuvre et par des moyens non

¹³ J. Kosuth, « L'art après la philosophie », in Charles Harrison et Paul Wood (dir.) *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, 1997 p. 924-925.

artistiques (le fait par exemple d'illustrer des concepts philosophiques ne rendrait donc pas l'œuvre conceptuelle ; le cas de l'artiste colombienne Doris Salcedo, analysé par Juana Ruíz, que nous traitons dans la dernière partie de cette thèse, en est un bon exemple). Ce nouveau *formalisme*, pourtant conceptuel, semble paradoxal car dans le même texte, Kosuth attaquait le formalisme moderniste, prôné par des critiques tels que l'influent Clement Greenberg (dont Kosuth dit qu'il est « avant tout le critique du goût »). Pour Kosuth, le formalisme était « un important défenseur de l'idée de l'esthétique comme art » et « il est nécessaire de séparer l'esthétique et l'art ». Toutefois, en excluant de la recherche artistique tout autre chose que l'art en tant que tel, la position de Kosuth semblait rester à l'intérieur du paradigme de l'autonomie de l'art qui se fondait dans la séparation kantienne entre esthétique et conceptuel (selon Kant, les jugements esthétiques doivent se passer des concepts : « Est Beau ce qui plaît universellement sans concept », écrit-il dans sa troisième critique).

En déclarant que l'art peut produire des concepts, on semble aller à l'encontre de la conception de l'art comme pur phénomène esthétique (du moins dans le sens kantien du terme esthétique ; même si Kant lui-même acceptait l'idée que l'art pouvait répondre à des concepts dans la production des œuvres, une analyse d'une œuvre qui se centrerait sur la compréhension de ces concepts, par exemple les aspects historico-politiques de ce qui est représenté dans l'œuvre, ne serait pas une analyse esthétique *stricto sensu*). Pourtant, ce que le Kosuth de « L'art après la philosophie » exclut en général d'un art conceptuel (les propositions synthétiques, c'est-à-dire l'expression des connaissances empiriques relatives au sujet de la proposition) c'est ce que Kant excluait des jugements esthétiques. Ce que Kosuth critique du modernisme greenbergien n'est donc pas sa conception de l'autonomie de l'art comme auto-référentialité mais que celle-ci soit *esthétiquement* fondée, c'est-à-dire qu'elle relève des caractéristiques strictement physiques de l'œuvre (la couleur, les contrastes, les contours, les relations entre les formes, etc.) que Greenberg déduit du médium.

Kosuth attaque ce primat du médium déterminant la spécificité de l'art, un primat accepté sans critique par le modernisme qui se veut une enquête critique de l'art. Pour Kosuth, lorsque l'on se concentre sur le médium, on n'explore pas le concept d'art, mais tout au plus le concept d'une forme d'art particulier qui est donné par le médium (la peinture par exemple) ; on ne répond donc pas à la question « qu'est-ce que l'art ? ».

Or, notre objectif, en nous servant de la distinction art conceptuel/conceptualisme pour lire ce texte de Kosuth, n'est pas d'imposer une étiquette au travail artistique de Kosuth (comme nous l'avons dit, la position de Kosuth a évolué dans le temps¹⁴) ni d'étendre cette lecture à tous les artistes qui se sont (ou ont été) déclarés conceptuels. Notre propos est de pointer des difficultés philosophiques que nous pouvons saisir à travers la position de Kosuth mais qui relèvent d'une tradition philosophique qui va bien au-delà de lui et d'une façon de penser le concept qu'il hérite du positivisme logique et qu'il ne semble pas remettre en question. Tant que l'art du concept reste dans l'orbite du néopositivisme logique, les paradoxes que nous avons repérés dans la position de Kosuth ne peuvent que se présenter car la seule façon de produire des concepts de la réalité (des propositions synthétiques dans la terminologie d'Ayer) serait de se servir d'un langage logiquement formalisé (le langage, et donc la construction conceptuelle, représentant la structure logique de la réalité)

¹⁴ Jacinto Lageira nous dit de Kosuth : « En réalité, son but avoué dans le texte de 1969, *Art after Philosophy*, est de donner à l'art les possibilités de répondre à des questions posées par la philosophie, voire de remplacer certaines formes de réflexion que celle-ci ne peut plus développer. Si la recherche menée grâce à une méthode autoréférentielle et tautologique permet à l'artiste de clarifier des questions artistiques et esthétiques qui relevaient non seulement de son œuvre mais de l'art en général, il lui apparut que ce cadre formel devait pouvoir engendrer d'autres virtualités propres à la circulation de ces idées au sein de la culture, et que les questions du sens et de la fonction de l'art concernaient également le groupe social. [...] Comprenant qu'à travers la question de savoir comment une œuvre fonctionne comme art, on peut également observer comment fonctionne la culture, Kosuth passa donc du processus de la construction du sens, l'œuvre, au système de la représentation du sens : la culture. En 1975 parut *The Artist as Anthropologist*, texte programmatique dans lequel Kosuth posa les premiers jalons de ce qui sera une tentative de donner à l'art le statut de « modèle culturel » non téléologique, de telle sorte qu'il puisse, par ses questionnements, critiquer les sphères de la culture et de la vie sociale en y apportant son propre sens. » J. Lageira, « Kosuth Joseph (1945-) », *op. cit.*

ou du moins soumis à l'analyse logico-linguistique. Autrement dit, la seule option serait de déclarer ce langage formalisé ou cette analyse logico-linguistique comme art : la philosophie (analytique) comme art (et non pas l'art comme philosophie¹⁵).

Il nous semble insuffisant de chercher à faire sortir l'art du paradigme esthétique (« séparer l'art et l'esthétique » nous dit Kosuth) sans critiquer la séparation entre esthétique et conceptuel et sans interroger le type de concept qui est associé à cette séparation : bien qu'il y ait une différence entre le concept Kantien (le concept comme représentation des phénomènes) et le concept néopositiviste (le concept comme représentation des faits), dans les deux cas, le concept est pensé comme représentation intelligible du réel (ou du moins de ce qui est intelligible du réel).

La formulation que Camnitzer fait de ce que veut dire conceptualiser la réalité nous offre une alternative au concept comme représentation. Le concept selon Camnitzer implique une création radicale que nous appellerons *poïesis* en nous inspirant de Diotime. Dans *Le banquet* de Platon, Diotime dit que la *poïesis* consiste en un passage du non-être vers l'être. Pour créer du nouveau, il faut en quelque sorte *sortir* de l'être ; autrement dit, remettre en cause la réalité telle qu'elle est et les structures qui sont censées la fonder (le fondement). Une création radicale remet donc en cause la racine (le fondement). Le radicalement nouveau ne peut pas, en conséquence, être déduit de ce qui existe déjà ni de son

¹⁵ Selon Peter Osborne, c'était celui-là le projet du groupe Art & Language : « En particulier, ils étaient fascinés par les possibilités formelles de plusieurs systèmes de signification où, l'ouverture radical de la possibilité purement logique, aurait eu la fonction d'une métaphore utopique dans le domaine artistique aussi bien que dans le social. Il ne s'agissait donc pas "d'art comme philosophie" mais de la philosophie comme possibilité d'un nouveau type d'art et, en conséquence, d'un nouveau type de société ; peut-être même la philosophie comme une forme d'art conceptuel. (*In particular, they were mesmerized by the formal possibilities of various systems of meaning, in which the radical openness of purely logical possibility appears to have functioned as a utopian metaphor for the artistic and the social alike. This, then, was not "art as philosophie" but philosophy as the possibility of a new kind of art, and hence a new kind of society; perhaps even philosophy itself as a mode of Conceptual art.*) » P. Osborne, « Conceptual art and/as philosophy » dans M. Newman, J. Bird (dir.) *Rewriting conceptual art*, Réaction Books Ltd., 1999.

fondement présupposé. Camnitzer nous explique en effet que pour conceptualiser la réalité, il faut d'abord « refuser les définitions bornées de la réalité qui la conçoivent comme une totalité ». Le concept est donc un *événement* : il n'est pas précédé par la réalité et ne se limiterait pas à la représenter, il l'ouvre à la nouveauté, il effectue autrement le réel, il l'élargit. (Il nous semble important de préciser qu'ici l'expression « non-être » ne désigne pas le néant. Nous ne sommes pas en train de dire qu'il est possible de créer à partir du néant ; avec l'expression « non-être », nous nous référons à une opération critique.)

Toutefois, on pourrait nous rétorquer que ce concept *poïétique* n'est pas le concept philosophique puisque ce dernier est un produit de l'intellect alors que la *poïesis* semble relever plutôt de la sphère esthétique et donc, de facultés telles que l'imagination. En outre, le concept comme représentation intelligible est une idée qui revient souvent ; le *Trésor de la Langue Française*, par exemple, nous propose cette définition du concept philosophique : « 1. PHILOS. Représentation mentale abstraite et générale, objective, stable, munie d'un support verbal¹⁶. » L'intellect n'entretiendrait avec la réalité qu'un rapport de traduction (il traduit le réel dans les termes de l'intellect) mais pas d'inventivité. Cette objection impliquerait que nous n'aurions pas réussi à dégager une zone d'indiscernabilité entre art et philosophie comme nous l'avions annoncé.

Nous pouvons répondre à cette objection de plusieurs façons. D'une part, un philosophe tel que Deleuze nous dit que le concept est justement un événement : « Le concept est le contour, la configuration, la constellation d'un événement à venir. [...] Dégager toujours un événement des choses et des êtres, c'est la tâche de la philosophie quand elle crée des concepts¹⁷. » Et dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari décrivent leur texte philosophique de la façon suivante :

¹⁶ « Concept », *Tresor de la Langue Française Informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine : [http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2757477180](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2757477180;);

¹⁷ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que...*, *op. cit.* p. 36.

On n'a plus une tripartition entre un champ de réalité, le monde, un champ de représentation, le livre, et un champ de subjectivité, l'auteur. Mais un agencement met en connexion certaines multiplicités prises dans chacun de ces ordres, si bien qu'un livre n'a pas sa suite dans le livre suivant, ni son objet dans le monde, ni son sujet dans un ou plusieurs auteurs. Bref, il nous semble que l'écriture ne se fera jamais au nom d'un dehors. Le dehors n'a pas d'image, ni de signification, ni de subjectivité. Le livre, agencement avec le dehors, contre le livre-image du monde¹⁸.

Ce qui veut dire, toutefois, qu'ils savent pertinemment que leur le concept de « concept » se heurte à un autre qui serait attendu (le concept comme représentation justement).

Nous pouvons donc répondre à l'objection qui nous occupe d'une deuxième façon : en proposant une définition du concept qui inclue au moins les deux définitions précédentes (le concept comme représentation et le concept comme événement). Nous dirons que le concept est la construction de l'intellect, à travers laquelle l'intellect se rapporte à son dehors. De ce point de vue, nous pouvons distinguer deux types de construction conceptuelle. La construction autonome et la construction hétéronome. Nous appelons hétéronome une construction conceptuelle dont les règles de formation transcendent la construction elle-même. Autrement, nous l'appelons autonome. Le concept *poïétique*, tel que nous l'avons défini à partir de Camnitzer, devrait donner lieu à une construction conceptuelle autonome. Sa règle de construction intrinsèque ne serait pas celle de s'accorder, par exemple, à une réalité extérieure présumée comme objet d'étude, mais plutôt de ne pas se bloquer elle-même, c'est-à-dire ne pas bloquer la pensée du radicalement nouveau (et, par là, donc, ouvrir la porte à la pensée/*praxis* d'émancipation). L'engagement politique du

¹⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 34.

conceptualisme latino-américain n'implique donc pas forcément un manque d'autonomie.

Une troisième façon de répondre à l'objection évoquée précédemment serait d'élaborer une histoire du concept *poïétique* (ou du moins, du concept en tant qu'invention, qu'introduction du nouveau dans la réalité). Nous n'avons pas la place ici pour un tel projet (l'ouvrage *Idea* d'Erwin Panofsky en est proche mais son but est de contribuer à la théorie de l'art -la perspective de l'ouvrage est donc orientée par ce but - et non de dégager une zone d'indiscernabilité entre art et philosophie. Les personnages que nous choisissons -Plotin, Leonard de Vinci, Federico Zuccari (1542-1609), Baltasar Gracián (1601-1658)- sont ceux qui nous semblent les plus adaptés pour notre but de dégager une zone d'indiscernabilité entre art et philosophie et qui montrent le mieux la portée philosophique du concept *poïétique* -à l'exception de de Vinci). Nous pouvons toutefois constater que cette question apparaît déjà dans l'antiquité chez des auteurs tels que Cicéron et Plotin. Bien que la « beauté intelligible » de Plotin ne soit pas à proprement parler un concept (il s'agit plutôt d'une idée dans le sens platonicien du terme, elle est *innée* alors que le concept est une construction de l'intellect), elle permet à l'intellect de l'artiste de transformer la réalité en fonction de cette idée. Or, ce qui nous intéresse particulièrement de Plotin est que ce serait à travers cette beauté intelligible que l'art s'approche le plus de l'intelligible et donc de la philosophie, et pas en produisant des représentations du réel (même si elles imitaient les idées directement et pas tout simplement la face sensible des choses). L'autre moment que nous avons choisi est la première modernité latine. Premièrement, pour son influence sur la culture qui se développera en Amérique latine (nous allons voir, par exemple, qu'il y a une proximité entre le concept conceptualiste tel que Camnitzer le formule et le concept conceptiste tel que le philosophe Baltasar Gracián le formule). Deuxièmement, la Renaissance exprime explicitement le projet d'élever l'art au rang d'activité libérale en cherchant à le fonder sur l'intellect. D'autre part, le concept de *disegno* (qui unifie le dessin et le dessein dans la même notion), qui

fonde, selon Leon Battista Alberti, la rationalité des arts, pourrait donner lieu à un art du concept *poïétique* en arts plastiques (le *disegno interno* de Federico Zuccari, dont nous parlons aussi, déploie, à notre avis, cet aspect). Toutefois, le projet peut-être le plus célèbre d'un art plastique intellectuel dans la Renaissance est celui de Leonard de Vinci, qui réclame une dignité philosophique pour la peinture en produisant des concepts réalistes (bien qu'ils nous semblent mal formés malgré leur haute qualité artistique) et non des concepts *poïétiques*. La discussion du projet leonardien nous permet de réfléchir aux limites du concept réaliste en art ou du moins, dans la peinture (ce qui donne, d'une part, raison à Kosuth sur la difficulté de produire des propositions synthétiques à travers l'art, mais qui montre, d'autre part, la pertinence du conceptualisme théorisé par Camnitzer). En outre, cette période précède un changement radical dans l'usage du terme concept, au point que le concept baroque (pourtant proche du *conceptus* latin) ne sera plus étudié comme un concept philosophique mais comme une production relevant plutôt de l'art (notamment de la littérature). Mais ce changement ne répond pas à une simple mutation de sens du mot concept : il reflète une nouvelle façon de voir l'intellect qui perd des caractéristiques qui l'avaient accompagné depuis l'antiquité comme l'*ingenium* et l'*acumen*. L'intellect semble donc se réduire à l'intellect purement spéculatif, ce qui donne lieu à un nouveau découpage du mental contemporain à la création de l'esthétique comme discipline philosophique et au passage du centre du pouvoir en Europe, du Sud vers le Nord. Ceci implique donc que remettre en question le paradigme esthétique en art ne veut pas forcément dire introduire le concept réaliste en art mais plutôt remettre en question ce nouveau découpage du mental, cette réduction de l'intellect (et peut-être donc de concevoir l'esthétique autrement - voir notre note finale).

Communication

Cette partie ne correspond pas à une zone d'indiscernabilité entre art et philosophie à proprement parler mais plutôt à une zone conflictuelle. Elle est en

vérité la continuation directe de la partie précédente, mais nous avons décidé de la séparer de la première partie pour améliorer la lisibilité de notre écrit.

Nous avons dit que le concept conceptualiste théorisé par Camnitzer partage avec le concept deleuzo-guattarien des caractéristiques importantes, notamment l'événementialité de la construction conceptuelle et le fait que celle-ci se présente comme un « agencement avec le dehors » et pas comme une représentation de la réalité. Toutefois, la question de la communication séparerait les deux conceptions. Du côté de Camnitzer, l'information est directement impliquée dans sa théorisation de la conceptualisation de la réalité et en général il nous dit que le conceptualisme latino-américain est une pratique de communication. En outre, d'autres théoriciens comme Alex Alberro ont insisté aussi sur le caractère communicatif du conceptualisme en Amérique latine¹⁹. Du côté de Deleuze et Guattari, la communication n'a rien à voir avec la philosophie, et donc non plus avec le concept. Au contraire :

La philosophie ne trouve aucun refuge ultime dans la communication, qui ne travaille en puissance que des opinions, pour créer du « consensus » et non du concept [...] et la philosophie ne s'honore pas d'avantage en se présentant comme une nouvelle Athènes et en se rabattant sur des Universaux de la communication qui fourniraient les règles d'une maîtrise imaginaire des marchés et des médias (idéisme intersubjectif). Toute création est singulière, et le concept comme création proprement philosophique est toujours une singularité²⁰.

Certes, il y a des philosophes comme Habermas qui ont pensé la philosophie comme une forme de communication. Mais le problème est que le concept entendu comme événement (et donc ce que nous avons appelé concept

¹⁹ Voir par exemple : A. Alberro « *A Media Art: Conceptualisme in Latin America in the 1960s* » dans M. Newman, J. Bird, (dir.) *Rewriting Conceptual art*, Londres, Reaktion books 1999.

²⁰ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit. p. 12.

poïétique aussi) semble incompatible avec la communication si on suit Deleuze et Guattari. En outre, dans sa conférence sur l'acte de création²¹, Deleuze nous met en garde sur la relation entre communication et contrôle. Si Deleuze a raison, non seulement le conceptualisme latino-américain (tel que théorisé par Camnitzer ou par Alberro et pratiqué par des artistes tel que Roberto Jacoby) ne serait pas capable de construire des concepts, mais en plus, son engagement envers l'émancipation serait compromis par son insistance sur la communication. Nous cherchons à résoudre cette contradiction en créant le concept de communication mineure. Nous proposons que le conceptualisme latino-américain n'est pas tout simplement une pratique communicative mais plutôt une pratique de *communication mineure*. Plus que transmettre des informations, elle agit sur la communication. Nous allons voir que pour Camnitzer faire de l'art en le pensant comme communication voudrait dire communiquer l'acte de création artistique plutôt que communiquer un message dans le sens où nous l'entendons habituellement. La communication mineure n'a donc pas l'effet de produire du consensus mais au contraire de transmettre la philosophie mineure conceptualiste (transmettre une pratique de conceptualisation de la réalité fondée sur le concept *poïétique*). Nous allons voir en outre que la communication chez Paulo Freire (qui a inspiré la théorisation camnitzerienne du conceptualisme latino-américain avec sa pédagogie de l'opprimé) est opposée au concept *d'extensión*. Tandis que l'*extensión* implique pour Freire l'idée d'un savoir produit par les experts que le paysan ignorant doit tout simplement assimiler (une circulation unidirectionnelle des savoirs), la *communication* est une pratique qui tient compte du rôle du champ dit *intersubjectif* dans la construction du savoir et, dans ce cas particulier, du rapport entre le paysan et l'expert. Ceci présuppose donc une critique d'un modèle linéaire de la communication où l'information, entendue comme un ensemble de données établi auparavant, voyage sans se transformer jusqu'au

²¹ G. Deleuze, « *Qu'est-ce que l'acte de création ?* » in *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003.

récepteur. La communication chez Freire ne produit donc pas de consensus : elle est plutôt la construction collective de savoirs et de pensée. Mais nous allons voir comment l'art travaille aussi le concept freirien de la communication.

Nous étudierons aussi, à travers le travail d'artistes comme Roberto Jacoby, Cildo Meireles et les membres de PTVC, trois formes de la communication mineure. Nous reviendrons sur la question du contrôle chez Deleuze et nous parlerons de l'artiste Luisa Ochoa qui mène sa communication mineure à l'intérieur d'internet et des réseaux sociaux.

La communication mineure comme résistance au contrôle est pour nous une alternative à la solution deleuzienne, les « vacuoles de non-communication », qui nous semble difficile à mettre en place de nos jours où la vie quotidienne est complètement traversée par la communication.

Écriture

Comme nous l'avons dit, nous n'avons pas la place ici pour faire une histoire du concept *poïétique* (et ce n'est pas non plus notre objectif). Dans notre première partie, nous avons évoqué deux moments de l'histoire européenne des idées, l'antiquité et la première modernité latine. Nous n'avons pas trouvé pertinent d'en évoquer d'autres. Au Moyen-Âge, comme nous le dit Erwin Panofsky, la beauté intelligible plotinnienne est subsumée dans une vision chrétienne où

La théorie des Idées, qui se présentait originellement comme une philosophie de la raison humaine, se renverse en quelque sorte en une logique de la pensée divine. [...] Produire les Idées et les abriter est devenu une sorte de privilège de l'esprit divin, et lorsque ces images, qui sont produites et enfermées en Dieu, sont généralement envisagées dans leur rapport à

l'homme, c'est pour être l'objet d'une vision mystique plutôt que d'une connaissance logique ou d'une création figurative²².

D'autre part, si la première modernité latine peut être pensée comme une sorte de *couche archéologique* profonde dans la formation de l'Amérique latine, au point que nous pouvons encore retracer le découpage *primoderne* du mental dans le conceptualisme latino-américain, l'influence de philosophes européens plus récents dans le conceptualisme latino-américain est très ponctuel. Si Camnitzer cit, par exemple Deleuze et Guattari à propos de la littérature mineure, il est en même temps réticent à se servir du concept de rhizome :

De fait, ce qui ressemble le plus à la situation latino-américaine, ce sont probablement ces énormes configurations souterraines qui peuvent occuper la superficie de plusieurs (petits) pays et qui affleurent avec ces étranges créatures qu'on identifie comme des champignons. [...] Il n'y a pas de relation de cause à effet entre les champignons mais ils sont tous des expressions égales de la même chose. J'imagine que cela est un rhizome, mais de nos jours ce terme est trop à la mode et n'inclut pas la notion de recyclage, très importante ici²³.

Ferreira Gullar (poète et théoricien cofondateur du mouvement néo-concret), pour donner un autre exemple de ces influences ponctuelles, s'était inspiré du philosophe français Maurice Merleau-Ponty ; toutefois, Merleau-Ponty ne parle pas du concept au sens *poïétique*. De ce fait, Gullar, comme nous

²² E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit par Henri Joly, Gallimard, 1989, p. 56 (traduction légèrement modifiée).

²³ « De hecho, para describir la situación latinoamericana con precisión, lo que más se le acerca probablemente sean esas configuraciones enormes que bajo tierra llegan a ocupar la superficie de varios países (pequeños) y que afloran con esas criaturas extrañas que en todos lados identificamos visualmente como hongos. [...] No hay relación de causa y efecto entre lío hongos; todos son expresiones iguales de una misma cosa. Supongo que eso es un rizoma, pero en estos momentos esa es una palabra que está demasiado de moda, aparte de que no incluye la noción aquí importante de reciclaje. » Camnitzer, *Didáctica...*, *op. cit.* p. 23 (notre traduction).

allons le voir, exprime un rejet du conceptuel alors que son « non-objet » renverrait à ce que nous avons appelé concept *poïétique*. Or, bien que le concept du non-objet puisse être considéré comme l'un des concepts qui donne origine au conceptualisme dans les arts plastiques brésiliens de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, l'influence de Merleau-Ponty dans le non-objet en particulier et dans le conceptualisme brésilien en général, ne peut être étudiée, à notre avis, qu'en relation à un horizon plus large dont le conceptisme fait partie (mais étudier cette influence n'est pas dans notre sujet, qui est celui de penser l'art comme philosophie à travers le conceptualisme latino-américain et non l'influence des philosophes européens chez les artistes latino-américains. L'influence philosophique sur l'art n'implique pas forcément une zone d'indiscernabilité entre art et philosophie).

Dans la première partie de cet écrit, nous affirmons :

un horizon de pensée qui ne se présente pas de façon explicite accompagne la réflexion de Camnitzer. Le premier mouvement sera donc de tenter de relever les traits principaux de cet horizon afin d'éviter que les vides laissés par Camnitzer soient remplis par un horizon de pensée hégémonique.

C'est cet horizon que nous cherchons à saisir (du moins dans ses caractéristiques essentielles) en évoquant le conceptisme et le découpage du mental *primoderne*. Nous continuons donc d'enquêter sur cet horizon de l'autre côté de l'Atlantique à travers la question de l'écriture dans le monde amérindien où l'art et l'écriture ne sont pas distingués. Si une philosophie amérindienne existait, son écriture serait donc une forme d'art. Toutefois, nous allons voir que ce trait du monde amérindien a été utilisé par la pensée coloniale pour affirmer l'infériorité des peuples amérindiens. Nous avons donc décidé d'introduire cette partie en présentant brièvement des réflexions fondamentales de la pensée décoloniale latino-américaine qui nous semblent importantes pour la compréhension de cette partie et de notre thèse en général.

Or, bien que cette partie ne soit pas centrée sur le concept mais sur l'écriture, le manque de distinction entre art et écriture nous semble un lieu propice pour le concept *poïétique*. Nous continuons donc d'une certaine façon notre non-histoire du concept *poïétique* avec les projets philosophiques de Simón Rodríguez et de Germán Marquínez Argote. Les *fictos* que ce dernier emprunte à Xavier Zubiri, se rapprochent du concept *poïétique*. A travers ces *fictos*, la littérature, et notamment le réalisme magique, serait en mesure de saisir la réalité latino-américaine mieux que la philosophie n'arrive à le faire. Gabriel García Márquez serait le meilleur philosophe du monde colombien (du moins celui qui le saisit le mieux). Toutefois, le projet de Marquínez nous semble contradictoire : à travers le concept de *ficto*, Marquínez cherche à développer une nouvelle philosophie pour l'Amérique latine qui soit capable de saisir sa différence. Le *ficto* transforme la réalité et cela permettrait, selon Marquínez, de saisir la réalité magique, merveilleuse de l'Amérique latine. La philosophie de la libération de Marquínez resterait donc coincée dans les stéréotypes coloniaux associés à l'Amérique latine.

Quant à Rodríguez, il cherche à décoloniser la pensée en transformant l'écriture qui est censée la transmettre. Ainsi il crée une sorte de *philosophie typographique*. L'écriture du philosophe vénézuélien rompt avec l'espace linéaire et homogène de la page typographique qui répond au modèle classique du discours : un discours linéaire, hiérarchique et irréversible sur lequel, selon Rodríguez, se fonde la pensée coloniale.

Le conceptualisme latino-américain qui se répand à partir de la fin des années cinquante du XX^{ème} siècle avec l'oeuvre d'artistes comme Ligya Clarck ou Helio Oiticica, serait selon Camnitzer un sorte de reprise de la pratique philosophique ouverte par Rodríguez. Clarck et Oiticica faisaient partie du mouvement néoconcret qui regroupait des artistes plastiques et des poètes visuels. Cette collaboration entre art plastique et poésie, aurait permis de retrouver une pratique de l'écriture qui rappelle celle de Rodríguez mais est enrichie par les expérimentations dans les deux arts. À travers le

conceptualisme, donc, l'écriture (entendue comme lieu sensible, intersubjectif et inter-corporel de la pensée) continue à explorer différentes façons de s'élargir en pénétrant l'espace, en se modifiant grâce à de nouveaux matériaux, en impliquant en entier la corporalité de l'artiste-penseur.

Praxis

Selon Pierre Hadot et Michel Foucault, la philosophie ancienne ne se réduisait pas à une *théoresis* mais elle était aussi une *praxis*, un exercice spirituel comme dirait Hadot, une esthétique de l'existence comme dirait Foucault. Pratiquer la philosophie, selon ce dernier, voudrait dire faire de sa propre vie une œuvre d'art et opérer sur sa subjectivité les transformations nécessaires pour avoir accès à la vérité. À travers la philosophie de Fernando González Ochoa, la poésie *nadaísta*, le travail artistique de Bernardo Salcedo et les mouvements politiques Tupamaros et M19, nous allons voir comment cette pratique philosophique s'est exprimée dans le conceptualisme latino-américain.

La lecture de Nietzsche et un point de vue *décolonial* ont permis à González Ochoa de faire une critique de l'exercice spirituel qu'il avait rencontré chez les Jésuites. Il découvre donc une pratique philosophique qui ne se plie pas à une doctrine qui la précède mais qui construit son propre plan immanent de déploiement. Cette pratique inspirera le fondateur des *nadaístas*, Gonzalo Arango qui a été un élève de González Ochoa. Ainsi, le philosophe Santiago Castro Gómez interprète le *nadaísmo* comme une esthétique de l'existence qui a su s'insérer dans l'événement *9 avril*, appelé aussi le *Bogotazo*²⁴, pour

²⁴ Le Bogotazo fut la révolution manquée qui suivit l'assassinat du chef du parti libéral colombien Jorge Eliecer Gaitán, le 9 avril 1948. Gaitán, issu de l'aile socialiste du parti libéral, candidat à la présidence et considéré comme le plus probable vainqueur de l'élection, représentait l'espoir pour les classes populaires profondément plongées dans la misère. Le gouvernement conservateur a été accusé du meurtre par la foule enragée qui s'est insurgée et a mis à sac et à feu le centre de Bogotá, tandis que les stations de radio, prises d'assaut par les sympathisants de Gaitán et les communistes, appelaient au soulèvement général. Quelques jours après l'armée nationale réussira à reprendre en main la ville et bien que le président conservateur arrive à refuser la proposition des généraux de céder le gouvernement de la

l'interpréter comme la possibilité de déployer de nouvelles formes de vie. L'artiste Bernardo Salcedo est considéré comme l'héritier conceptualiste de l'ironie et de l'humour *nadaístas*. Mais nous verrons que ce n'est pas le cas de leur esthétique de l'existence, laquelle nous semble plutôt se retrouver dans les actions du M19.

Or, les Tupamaros et le M19 nous renvoient à un autre sens du mot *praxis* qui nous intéresse ici : la *praxis* politique. Le philosophe Enrique Dussel cherche à penser une pratique philosophique qui soit aussi une *praxis* politique, notamment à travers ce qu'il appelle les communautés anti-hégémoniques de communication. Nous étudierons la façon dont l'artiste Juana Ruíz dialogue avec la philosophie de Dussel et ses communautés anti-hégémoniques de communication. Ruíz, ayant vécu son enfance dans une communauté « d'artisans nomades », voit une proximité entre sa propre expérience et la philosophie de Dussel et trouve dans la philosophie de Dussel des éléments pour analyser sa propre pratique artistique, tout en soumettant la philosophie de Dussel à sa limite, représentée par la présence d'une femme schizophrène dans la communauté.

D'autre part, le concept dusselien de trans-modernité nous permettra de saisir un autre élément essentiel de l'horizon qui sous-tend le conceptualisme latino-américain.

En conclusion, nous affirmons qu'il y a une façon de produire des concepts de la réalité, à travers des moyens propres à l'art (notamment des arts plastiques), mais qui ne se présente pas toujours à l'intérieur de la sphère de l'art *stricto sensu* ; qui est engagée avec l'émancipation (surtout culturelle mais pas seulement) des habitants de l'Amérique latine et que nous avons qualifiée comme « philosophie mineure ». L'objet de notre thèse est cette philosophie mineure. Nous allons étudier des éléments fondamentaux de cette philosophie

république à une junte militaire, le coup d'état souviendra quelques années après en 1953, mené par le général Gustavo Rojas Pinilla.

mineure ; plus précisément sa façon de produire des concepts, sa manière de travailler la communication, le type d'écriture à travers laquelle elle se déploie et sa *praxis*.

Premiere partie : Concept



L. Camnitzer, *Horizon*, gravure sur papier, 63.4 x 61.2 cm, Museum of Modern Art, New York (www.moma.org)

Présentation

Les concepts sont des choses tellement vivantes, c'est vraiment des trucs qui ont quatre pattes, ça bouge [...] Les concepts, c'est tellement vivant que ce n'est pas sans rapport avec ce qui pourtant paraît le plus loin du concept, à savoir le cri. D'une certaine manière, le philosophe [...] c'est quelqu'un qui crie²⁵.

²⁵ G. Deleuze, *Leibniz*, Cours à Vincennes, 5/04/1980 (<https://www.webdeleuze.com/textes/48>).



L. Camnitzer, *Portrait of the artist*, installation, dimensions variables, 1991/2010 in
Luis Camnitzer, Daros-Hatje Cantz, 2010.

Un crayon pend d'un fil accroché à un clou sur le mur blanc. Un ventilateur sur pied tourne en envoyant son air sur le mur et en faisant bouger le crayon. Le crayon trace ainsi aléatoirement des lignes sur le mur mais toujours à l'intérieur d'une région aux limites précises. Cette région est déterminée par l'interaction des trois éléments qui composent l'œuvre (crayon, fil, ventilateur) et en particulier de certaines de leur qualités spécifiques : la longueur du fil et du crayon, la puissance du ventilateur, le poids du crayon. Cette œuvre de Luis Camnitzer s'intitule *Portrait of the artist* (Portrait de l'artiste).

Le titre nous donne un indice important pour interpréter l'œuvre : on nous dit explicitement qu'il s'agit d'une représentation (portrait) de l'artiste. S'agit-il donc d'un autoportrait? S'il en est ainsi, pourquoi Camnitzer ne l'a pas appelé

self- portrait?

Plusieurs artistes ont fait des portraits dont eux-mêmes sont le modèle mais sans choisir le titre *autoportrait* : *Portrait de l'artiste en jeune homme* (James Joyce), *Portrait de l'artiste sans barbe* (Vincent Van Gogh), *L'artiste devant sa toile* (Pablo Picasso) *Effigies Nicolai Poussini Andelyensis Pictoris* (Portrait du peintre Nicolas Poussin des Andelys). S'agit-il d'un simple choix stylistique ou y a-t-il une signification plus profonde? Il n'y a évidemment pas une interprétation univoque ; néanmoins, si ce choix a une signification, il doit être dû à une sorte de dédoublement : l'artiste n'est pas en train de représenter l'être humain singulier qu'il est mais essaye de représenter quelque chose d'autre à travers son image. Du portrait de Poussin, par exemple, on a souvent dit qu'il s'agissait d'une allégorie de la peinture même. Dans le cas du portrait de l'artiste de Camnitzer, ce dédoublement semble plus net car il n'y a aucune ressemblance observable entre le portrait et Camnitzer. Du reste, ce n'est pas lui qui fait le dessin mais le dispositif qu'il a construit et par conséquent ce n'est pas lui qui complète le portrait. De ce point de vue, le préfix *auto* n'aurait donc pas de sens.

D'autre part, puisqu'ici le dessin n'imité les traits d'aucun modèle, il n'y a pas besoin que son allégorie s'exprime à travers l'image du modèle. Ici le dessin ne relève pas d'une logique mimétique. La démarche figurative qui est évoquée par le nom *portrait* se résout plutôt comme présence : la chose n'est pas représentée mais plutôt présentée... au moins en partie ; on nous présente une actualisation possible de la chose. La chose serait la figuration, une figuration donc qui n'est pas *mimesis* mais devenir. Or, l'auteur du dessin sur le mur est le crayon, ou mieux l'ensemble fil-crayon. Il subit l'influence d'un contexte extérieur à lui, l'air qui est constamment impulsé par le ventilateur. L'air, quant à lui, est aussi en devenir. Il peut changer de densité et de température en relation avec le climat de la ville et de l'activité de ses habitants, notamment les visiteurs de l'exposition. Par conséquent, ce contexte se glisse en quelque sorte dans l'œuvre finale bien que celle-ci dépende aussi de l'activité engendrée par

l'artiste qui est aussi imprévisible que le changement du contexte ou que le résultat final.

Mais au-delà de ces spéculations, une question importante peut surgir dans notre esprit : en quoi cette œuvre est-elle une œuvre conceptualiste?

Bien que le texte qui l'accompagne (son titre) soit très important, elle ne présente pas d'autres textes comme beaucoup des œuvres conceptuelles que l'on nous a habitués à regarder. D'autre part, la dématérialisation, l'un des traits que l'on signale souvent comme une caractéristique fondamentale de l'art conceptuel, est relative dans cette œuvre : il est vrai que sur le mur le fin trait du crayon est seulement accompagné du crayon lui-même et d'un fil quasi invisible. Néanmoins la présence du ventilateur à côté est imposante et presque ironique.

Mais outre ces considérations très généralisantes, où est le concept dans cette œuvre? Comment pouvons nous l'identifier, s'il y en a un? S'agit-il du même concept que celui que l'on trouve en philosophie? ou lorsque l'artiste dit que son œuvre est conceptualiste s'agit-il d'une simple façon de parler? une manière d'indiquer par exemple un intérêt plus grand pour les *idées* que l'œuvre contient que pour sa réalisation finale?

Paradoxalement, la question du concept ne semblerait pas avoir été au centre de la définition et compréhension du conceptualisme artistique en Amérique latine.

L'on signale souvent comme caractéristiques qui nous permettent de reconnaître une œuvre conceptualiste, la dématérialisation, la présence de langage, la priorité des idées sur la facture finale de l'œuvre. L'adjectif conceptuel indiquerait tout simplement une pratique artistique ancrée dans le « champ des idées » plutôt que dans celui des « artisanats²⁶ ». À la différence du paradigme dit moderniste qui définissait l'art à partir de caractéristiques

²⁶ Camnitzer, *Didáctica...*, *op. cit.*, p. 13.

physiques de l'œuvre liées notamment au médium, le conceptualisme se concentrerait sur son aspect *mental*.

Bien que cette façon vague de penser le conceptuel pourrait avoir l'avantage de ne pas donner d'avance une définition unique du terme « concept », elle peut aussi poser plusieurs problèmes lorsqu'il s'agit de comprendre le conceptualisme : tout d'abord il y a le risque de réduire le conceptualisme à une sorte de style artistique dont l'important serait certaines caractéristiques, qu'avec Camnitzer nous appellerons formelles (la dématérialisation, la présence de langage, la priorité de l'idée) et non le concept singulier qui se déploie dans l'œuvre et qui fait que, par exemple, dans un cas particulier, la meilleure présentation d'une œuvre (la meilleure réponse au problème qu'elle pose) soit l'idée (dans le sens du projet mental qui précéderait l'exécution de l'œuvre) et non l'une des exécutions particulières de cette idée (voir le troisième chapitre de cette première partie).

Ensuite il y a le risque d'effacer la spécificité du conceptualisme par rapport à d'autres recherches artistiques très différentes. Par exemple, lorsque nous disons que le conceptualisme relève de la volonté de passer des « artisanats » au « champ des idées » ou bien de donner plus d'importance au mental qu'au *physique*, nous pourrions le rapprocher des recherches comme celles de Leon Battista Alberti ou Leonard de Vinci, qui voulaient faire de la peinture un art libéral (mental, intellectuel) plutôt qu'un art mécanique (manuel, relié à la matière et à l'aspect physique des choses) ; nous verrons que ce rapprochement n'est pas le plus pertinent pour comprendre le conceptualisme théorisé par Camnitzer.

En outre, cette façon vague de traiter le concept laisse dans l'ombre le caractère problématique de la question du concept, riche en réponses variées et même contradictoires, de la critique qu'Aristote fait des idées de Platon, jusqu'à des conceptualisations aussi divergentes que celle d'Ayer et celle de Deleuze et Guattari. Il est donc important de se rendre compte que le conceptualisme latino-américain est une nouvelle réponse à cette question et de mettre en évidence

cette nouvelle réponse.

Finalement, nous courrons le risque de ne pas tenir compte de la relation entre le concept et la matérialité qui accompagne son déploiement.

Cette première partie se centre donc sur la question du concept à partir de son développement chez Luis Camnitzer. En traçant une histoire/théorisation du conceptualisme centrée dans l'Amérique latine, Camnitzer construit aussi une conceptualisation du concept très différente de celle qui inspira des artistes comme Kosuth.

Camnitzer nous dit d'abord que « conceptualiser la réalité ne signifie pas la réduire à quelque chose que l'esprit peut enregistrer en langage écrit au lieu de le saisir à travers la peinture²⁷. » La question du concept ne réside donc pas dans la recherche du moyen à travers lequel l'esprit pourrait mieux se représenter la réalité, la saisir. Au contraire, selon Camnitzer pour conceptualiser la réalité il faut

[...] refuser les définitions bornées de la réalité qui la conçoivent comme une totalité, de façon telle que la figuration puisse devenir performance, la performance puisse être interprétée comme information et l'information puisse prendre le lieu de la réalité²⁸.

Grosso modo, nous pouvons interpréter cette phrase de la façon suivante (voir la section 3 de la première partie pour une interprétation plus détaillée) : conceptualiser la réalité veut dire introduire du nouveau en elle ; en effet, en concevant la réalité comme ouverture, comme un ensemble de devenirs singuliers, la figuration du réel n'a plus comme but de produire la représentation la plus exacte et véridique de la réalité mais, les productions de l'intellect, les concepts, se présentent comme des processus singuliers qui s'insèrent dans les

²⁷ « *Conceptualizar la realidad no significa reducirla a algo que la mente pueda registrar en lenguaje escrito en vez de asirlo a través de la pintura.* » Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit., p. 230 (notre traduction).

²⁸ « [...] *rechazar las definiciones limitadas de la realidad como un todo, de modo que la figuración pueda hacerse performance, la performance pueda ser planteada como información, y la información pueda tomar el lugar de la realidad.* » *Ibidem* (notre traduction).

devenirs du réel (des performances), et à travers lesquels l'intellect se met donc en relation avec le réel ; selon la façon dont cette relation se déploie (c'est la question de l'information, qui implique une relation fluide entre le processus et son contexte), ces nouveaux processus peuvent avoir une portée plus ou moins importante, c'est-à-dire engendrer des transformations plus ou moins appréciables dans le réel (« prendre le lieu de la réalité »).

Cette façon *poïétique* de conceptualiser le concept, n'est pas seulement très différente de celle du positivisme logique qui pense le concept comme la signification des termes linguistiques et plus précisément des propositions, dont la signification sont les faits : conceptualiser la réalité voudrait dire dans ce cas, saisir la structure logique du monde à travers le langage. Avec sa conceptualisation du concept, Camnitzer s'éloigne aussi d'une longue tradition qui, malgré toutes ses différences internes, centre la définition du concept dans l'objectif de construire des représentations mentales du réel, d'en saisir *l'essence*, de le connaître (scientifiquement ou philosophiquement).

Lorsque nous étudions la question du concept en nous centrant sur la problématique de son aspect *poïétique*, une liste de noms, qui croise autant l'art que la philosophie, remonte à la surface. Nous pouvons y trouver des noms comme celui de Plotin avec sa beauté intelligible, Zuccari avec son *disegno interno*, Gracián avec ses *conceptos* ou Deleuze et Guattari qui nous disent que le concept proprement philosophique est plutôt *poïétique* et que sa spécificité est de dégager l'événement (et non, donc, de saisir un réel déjà effectué ou possible, c'est-à-dire, une nouvelle actualisation du réel déjà effectué). En parcourant cette liste beaucoup d'éléments surgissent qui nous servent à comprendre mieux l'image de la pensée sous-jacente aux théorisations de Luis Camnitzer.

Ce parcours à travers le concept du point de vue *poïétique* est important aussi pour mettre en relation la question du concept avec l'une des thématiques principales chez Camnitzer : la question coloniale.

Dans ce cas, il s'agit de la relation entre le concept et une *deuxième colonisation* qui a impliqué « l'utopie moderniste » (comme Camnitzer

l'appelle) en Amérique latine. En cherchant à se moderniser, à se mettre au jour avec la nouvelle Europe qui surgissait d'un ensemble de processus politiques et culturels (la décadence des puissances ibériques et la montée de nouvelles puissances comme la France et l'Angleterre, les mouvements de démocratisations, les Lumières, les succès de l'entreprise scientifique...), la naissante Amérique latine (comme il arrive aussi à l'Europe du sud) cherche à abandonner ou à mettre en un deuxième plan les formes de conceptualisation générées dans la Renaissance et le baroque (dans cette première modernité dans laquelle l'Espagne faisait fonction de centre du système Europe/Amérique). Nous assistons donc à une reconfiguration du mental qui coïncide avec la naissance de l'esthétique. À partir de là, des façons de penser au concept comme celles de Gracián vont être classées du côté de l'esthétique plutôt que du côté du proprement conceptuel. Du point de vue de la première modernité, cela introduit un découpage dans le mental qui n'existait pas auparavant, en redimensionnant l'intellect et en lui amputant ce que Gracián appelait l'*ingenio*.

Il devient donc nécessaire de se poser à nouveau la question centrale du conceptualisme artistique : le conceptualisme refuse-t-il de considérer l'art comme une pratique purement esthétique ou refuse-t-il plutôt ce découpage du mental? (Le conceptualisme latino-américain semble mettre en acte la deuxième option.)

I. L'horizon de pensée

Lorsqu'un penseur déploie sa pensée, un horizon²⁹ de pensée accompagne ce déploiement. Cet horizon, que le penseur habite, est un ensemble, même contradictoire, de distributions du mental. (Exemples : ce genre de formations mentales est inférieur à cet autre, les productions de telle discipline n'impliquent pas de la connaissance, cette façon de penser n'est pas rationnelle, etc...). En déployant sa pensée, le penseur peut être en train d'abandonner ou de mettre en question cet horizon mais il y revient constamment. Il y est obligé car les matériaux qu'il utilise pour déployer sa pensée tirent leurs sens premiers de cet horizon. Il peut y avoir dans cet horizon quelque chose de l'espace que le penseur habite en tant qu'être humain (par exemple la mentalité du peuple qui l'a accueilli à sa naissance ou plus tard), mais un penseur peut migrer et continuer à habiter le même horizon de pensée (ce qui ne l'empêche pas de le transformer) ou bien il peut ne jamais sortir de sa ville natale et se proposer l'exercice de déployer sa pensée à l'intérieur d'un horizon de pensée étranger.

²⁹ En espagnol, un *horizonte* (horizon) est un ensemble de possibilités, de perspectives qu'un sujet ou qu'une matière présente. Dans des disciplines comme l'anthropologie ou l'histoire on utilise les termes *horizonte cultural* et *horizonte histórico* pour désigner des ensembles qui s'étendent sur plusieurs zones culturelles ou sur plusieurs périodes historiques. Il nous semble que la métaphore visuelle de l'horizon rend ces sens du mot espagnol *horizonte*, c'est pourquoi nous avons décidé de la garder en français. Nous pouvons voir, par exemple, cette métaphore à l'œuvre chez deux auteurs de langue française dont la conception du concept peut nous être utile pour lire le conceptualisme : « les concepts sont des événements, mais le plan [d'immanence] est l'horizon des événements » Deleuze, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie?*, *op. cit.*, p. 39. Nous ne voulons pas impliquer avec cet exemple que l'horizon de pensée que nous cherchons corresponde à un plan d'immanence comme Deleuze et Guattari le conçoivent. De même, il est nécessaire de distinguer l'horizon tel qu'il est employé dans ce texte de l'usage que l'on peut faire de ce terme en phénoménologie ou en herméneutique.

Dans son livre *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Luis Camnitzer se propose de rendre compte du conceptualisme latino-américain. L'une de ses préoccupations principales est de montrer comment certaines conditions culturelles et politiques propres aux contextes latino-américains ont influencé l'émergence et la nécessité d'expérimentations artistiques conceptualistes qui se traduisent en même temps en stratégies politiques (ce qui explique en partie le titre du livre : *didactique de la libération*. Nous reviendrons sur ce point). Cette opération a deux implications fondamentales : revoir la notion d'Art conceptuel/conceptualisme et retracer une pratique de conceptualisation de la réalité propre à l'art (parmi d'autres possibles) en Amérique latine. Ce chapitre est consacré à la deuxième implication qui nous semble cruciale. En effet, c'est seulement en se fabricant des outils pour conceptualiser la réalité que l'artiste peut entrer dans des domaines comme la politique et garder une relative autonomie par rapport aux discours et aux idéologies qui traversent ces champs. Autrement, l'œuvre d'art risquerait de se transformer en une illustration ou en une mise en pratique d'autres pratiques (les pratiques théoriques) en sacrifiant la portée théorique contenue dans les pratiques artistiques (portée qui est postulée dans le projet même d'un art de concepts).

Camnitzer nous donne certains éléments de cette pratique de conceptualisation de la réalité, mais il ne nous offre pas une caractérisation discursive exhaustive étant donné que son effort principal était de revoir la notion de conceptualisme par rapport à un certain « *mainstream* » artistique et moins directement de revoir la notion de conceptualisation par rapport à un possible *mainstream* philosophique ou théorétique. Ainsi, un horizon de pensée qui ne se présente pas de façon explicite accompagne la réflexion de Camnitzer. Le premier mouvement sera donc de tenter de relever les traits principaux de cet horizon afin d'éviter que les vides laissés par Camnitzer soient remplis par un horizon de pensée hégémonique.

Comme nous l'avons dit précédemment, l'horizon de pensée peut avoir à

voir avec un espace habité par le penseur. L'espace habité par Camnitzer est l'Amérique latine. Peu importe qu'il travaille et vive à New York. Son Amérique latine n'est pas par conséquent un espace géographique :

L'Amérique latine est un conglomérat des nations et des cultures nouées par un peu de religion et de langue, pour la plupart le catholicisme et l'espagnol. Mais elle est aussi une entité nouée par une culture de résistance contre les cultures des envahisseurs et avec une nostalgie utopique d'une unification continentale. J'irais même jusqu'à l'extrême en affirmant que le concept d'Amérique latine est en lui-même une construction utopique. [...] L'on pourrait même dire que l'Amérique latine est une œuvre conceptualiste. [...] Emmêlée avec l'utopie moderniste, elle est une œuvre créée sous des conditions assez négatives³⁰.

L'Amérique latine de Camnitzer est donc plutôt un espace politique défini par un projet émancipateur qui est constamment traversé par une tension entre deux axes : d'un côté la colonie et de l'autre l'utopie. Il ne faudrait pas penser cette tension comme une opposition. En effet la colonie répondait à une utopie d'émancipation d'orientation chrétienne. D'autre part, l'utopie « moderniste », qui a remplacé la colonie, a impliqué d'un certain point de vue une deuxième colonisation :

[...] la majeure partie des nations du continent refusait d'incorporer les langues amérindiennes dans l'enseignement scolaire et obligeait les populations natives à lire et écrire en espagnol, les soumettant ainsi à une

³⁰ « *América Latina es un conglomerado de naciones y culturas anudadas con algo de religión y de idioma, en su mayoría el catolicismo y el español. Pero también es una entidad anudada por una cultura de resistencia en contra de culturas invasoras, y por una añoranza utópica de una unificación continental. Iria incluso al extremo de afirmar que el concepto de América Latina es una construcción utópica. [...] uno podría incluso decir que América Latina es una obra conceptualista [...]. Enredada con la utopía modernista, es una obra creada bajo condiciones bastante negativas.* » Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit., p. 32 (notre traduction).

double colonisation³¹.

Cette nouvelle colonisation post-coloniale ne se limitait pas à la langue. Les populations non européennes n'ont pas eu leur mot à dire dans la création des nouvelles nations latino-américaines. Les états naissants ont voulu construire leurs citoyens en suivant les nouveaux modèles européens. Pourtant, selon ces modèles, les citoyens étaient censés sortir de leur état de minorité en ayant le courage de se servir de leur propre entendement³². On a cherché à forger cet entendement, même si théoriquement il était universel, en se servant des procédures nées à l'intérieur d'un horizon culturel particulier, européen, (non universel mais plutôt en mondialisation), recréant ainsi l'opposition coloniale entre les différentes origines des populations latino-américaines (qui en réalité ne sont pas toutes latines).

Les populations d'origine européenne (ou les populations déjà européennes) ont été aussi colonisées. L'Europe-autre qui s'était développée dans les colonies ibériques fut soumise à une opération de nivellement (modernisation) avec l'Europe qui était née des Lumières. En voulant se débarrasser de son passé colonial, la naissante Amérique latine perpétuait la structure coloniale : elle reconnaissait une source culturelle principale dans le nouvel ordre politique de l'hémisphère occidental et elle s'en rendait dépendante. Cette dépendance se place d'abord, comme dans la période coloniale, dans un plan *ontologique* : l'Amérique latine a l'ambition d'être comme cette source mais son principal obstacle serait justement son propre être³³. La structure coloniale n'a donc plus besoin d'être imposée de l'extérieur.

³¹ « [...] *la mayoría de las naciones del continente se rehusaban a incorporar las lenguas amerindias a la enseñanza en la escuelas y forzaban a las poblaciones nativas a leer y escribir en español, sometiéndolas a una doble colonización.* » *Ibidem* (notre traduction).

³² voir E. Kant, Réponse à la question : *Qu'est-ce que les Lumières ?* in *La Philosophie de l'histoire*, Paris, Aubier, 1947.

³³ Le nouveau citoyen tolérant et éclairé que l'on voulait devenir semblait avoir une existence plus concrète, si on lui opposait son négatif en chair et en os : un dogmatique, ignorant typique de l'ancien régime. À ce propos Montesquieu, Voltaire et d'autres auteurs des

Ce nivellement introduit aussi un nouveau découpage du mental (que nous appellerons le découpage néomodern³⁴ du mental), un mouvement de reconfiguration de la pensée qui définit d'une nouvelle façon ce qui est rationnel et ce qui ne l'est pas, ce qui relève des hommes libres et ce qui relève des barbares. Dans le monde colonial ibérique, la frontière séparant la civilisation de la barbarie (le découpage primodern du mental) correspondait avec la séparation entre ce qui relevait de l'Europe et le reste. Dans la deuxième modernité, en revanche, avec la décadence des puissances ibériques et la montée des nouvelles puissances comme la France et l'Angleterre, l'Ibérique et ses formes de déploiement de la raison ne sont plus représentatifs de la civilisation. L'Amérique latine devra donc soumettre les façons de conceptualiser héritées de la période coloniale ibérique au tribunal de la nouvelle raison européenne.

Dans la période coloniale, au-delà de la philosophie scolastique dominante, une philosophie autre se développait autour de ce que l'on appellera *conceptisme*. Un philosophe comme Baltasar Gracián (1601-1658) par exemple, en se servant surtout des formes littéraires et discursives de l'époque, étudiait ce que les *conceptos* (ou *conceitos* en portugais) étaient et la façon dont on les

Lumières se sont servis des peuples ibériques. Ils les peignaient paresseux, esclaves des passions, fanatiques, attachés à la religion et à l'inquisition et incapables de science (voir C. Matthey, « L'Ombre et les Lumières, Une vision française de l'Espagne au 18e siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 40, 2008 p. 413-430). Montesquieu va même jusqu'à faire remonter l'origine de l'inquisition aux lois des Wisigoths qui dominèrent la péninsule ibérique de 416 à 719 (voir *L'Esprit des lois*). Il s'ensuit donc que l'Amérique latine va être vue, même par elle-même, comme doublement barbare étant donné qu'elle était le résultat du métissage de deux peuples barbares : les Amérindiens et les Ibériques.

³⁴ Nous utiliserons l'expression *première modernité* pour parler de la modernité qui se développe à partir de l'arrivée de Colomb générant le système inter-régional Europe/Amérique. Ce système se structure premièrement autour des puissances ibériques mais leur décadence entraîne le déplacement du centre à d'autres pays européens. Une *deuxième modernité* se développera donc autour de ces nouveaux centres et son événement fondamental sera les révolutions démocratiques de l'hémisphère occidental (latino-américaines comprises). Toutefois ces révolutions n'arriveront pas à changer la structure profonde du système Europe/Amérique (sans doute parce qu'elles sont restées principalement liées à des horizons nationaux) et au contraire la démocratie libérale sera utilisée comme pivot principal de la mondialisation de cette structure qui a ses origines dans le monde colonial. (voir E. Dussel, *Ética de la Liberación en la Edad de la Globalización y de la Exclusión*, Madrid, Trotta, 2000.) Par commodité nous allons appeler *primodern* ce qui relève de la première modernité et *néomodern* ce qui relève de la seconde.

fabriquait et déployait donc sa philosophie conceptiste. Comme nous le verrons mieux, pour le conceptisme, le concept est une opération plutôt autoréférentielle. La qualité d'un concept ne relève pas de la façon dont il représente un élément donné de la réalité ou coïncide avec lui mais de la façon dont il introduit des relations inédites et intéressantes entre différents objets mentaux, matériels, possibles ou fictifs. Plus que construire des représentations intellectuelles de la réalité, la philosophie conceptiste voulait transformer les relations entre l'intellect et la réalité. Cette recherche est sans doute sa principale différence avec la philosophie de matrice scolastique, souvent appelée dialectique à l'époque, qui cherchait plutôt à garantir la correspondance entre la pensée et la réalité, comme la définition de la vérité de Thomas d'Aquin le résume : *veritas est adaequatio rei et intellectus* (« la vérité est l'adéquation entre la chose et le concept »).

De nos jours, en revanche, les *conceptos* du conceptisme ne sont plus vus comme des productions de l'intellect. Ils sont classés plutôt dans un champ qui a été créé dans la deuxième modernité : l'esthétique.

Contrepoint 1 : la naissance de l'esthétique

L'esthétique naît au XVIII^{ème} siècle comme résultat des préoccupations internes à la théorie de la connaissance. Baumgarten construit l'objet de la nouvelle discipline en se basant sur la gradation des représentations que Wolff avait systématisée d'après Leibniz et plus spécifiquement sur les représentations « claires et confuses » (selon cette gradation, l'on qualifierait de claire une représentation ou perception qui permet d'identifier le contenu représenté ou perçu. Cette représentation serait confuse si elle ne nous permettait pas d'isoler les composantes qui forment son contenu et elle serait distincte si elle nous permettait d'isoler un certain nombre de composantes). Pour Wolff, les représentations claires et confuses étaient l'objet des facultés inférieures de la connaissance (*sensus, fantasia, memoria, facultas fingendi...*), en

opposition aux représentations claires et distinctes qui seraient l'objet des facultés supérieures de la connaissance (*ratio, intellectus*). L'esthétique s'occuperait donc des facultés inférieures de la connaissance (« gnoséologie inférieure », l'appelle Baumgarten).

Avec Kant, le jugement de goût semblerait s'émanciper de la question de la connaissance, néanmoins c'est elle qui définit le problème. Kant considère que le jugement de goût est sans concept justement parce qu'il n'apporte aucune connaissance de son objet. L'intellect met en mouvement ses catégories comme si le jugement exprimait une connaissance sur l'objet mais le contenu du jugement ne se trouve pas dans l'objet car sa vraie source est le sujet. Le jugement du goût kantien est donc proche de l'*analogon rationis* de Baumgarten : le jugement permet d'identifier son objet (par exemple, lors qu'on dit que les fleurs sont belles, on implique l'objet *fleur*) mais il ne nous dit rien sur les composantes de cet objet (la beauté n'est pas une composante de la fleur mais elle est éprouvée par le sujet qui contemple la fleur). Le jugement de goût a par conséquent quelque chose des connaissances claires et confuses de Leibniz mais pour Kant il n'est pas une connaissance (de l'objet en question, il dit juste « objet » tandis que le contenu est dans le sujet). Il aspire toutefois à l'universalité et il est soumis aux catégories de l'intellect (bien qu'il ne soit pas produit par celui-ci).

Si avec Baumgarten et Wolff se configuraient une séparation et une hiérarchisation entre une forme de connaissance rationnelle (distincte et supérieure) et une forme de connaissance sensible (confuse et inférieure), avec Kant la séparation est plus nette : connaissance rationnelle d'un côté, expérience esthétique de l'autre.

On est face à une superposition de plusieurs ordres dont la clé est la question de la connaissance : distinction-confusion, raison-sensibilité, supérieur-inférieur...

La création de l'esthétique a donc comme corrélat une façon particulière de penser les concepts, reliée à l'entreprise de la connaissance, entreprise qui vit un important développement dans la deuxième modernité, notamment sous la forme des *sciences de la nature*. Du seul fait que les concepts sont vus comme productions de cet entreprise, la construction conceptuelle est conditionnée par une règle qui la transcende, car elle doit justement trouver la façon de s'accorder à ce qu'elle veut connaître.

Pour Kant, par exemple, qui aspire à être le Newton de la métaphysique, connaître est se représenter un objet donné à travers des concepts (*begriffe*). Or, les concepts ne sont pas le résultat d'un intellect qui reçoit, depuis l'extérieur, passivement, les représentations. L'intellect les fabrique à partir des perceptions en suivant une structure subjective unique et universelle. À la condition empirique que l'on a évoquée précédemment s'ajoute par conséquent une autre condition transcendante, la subjectivité. Plus que d'une condition nouvelle, il s'agit de la prise de conscience d'une chose qui était déjà là : lorsqu'Aristote dit que les pensées sont des représentations des choses (*pathemata tes psyches ton pragmaton homoiomata*³⁵), cette affirmation renvoie à un modèle de la pensée qui requiert un type de subjectivité particulière comme base de la pensée.

Bien que l'on ne puisse pas réduire les conceptions du concept qui viendront après Kant à sa conception du concept ou aux besoins de l'entreprise scientifique, ce découpage que la création de l'esthétique applique aux productions de l'esprit s'étend au-delà de ce genre de

³⁵ L'expression *Pathemata tes psyches* prise au mot aurait pu faire penser aux passions de l'âme comme la rage ou la tendresse. Toutefois dans *De l'interprétation* Aristote identifie les *noemata* (pensées) et les *pathemata tes psyches*. L'idée qui semble être à la base de cette identification est que les pensées sont le résultat de l'action de la réalité sur l'esprit. L'esprit est affecté par les choses et le résultat de ces « affections » (*pathemata*) sont les représentations de ces choses mêmes.

conception du concept. Par exemple, Deleuze et Guattari développent, comme nous le verrons, une conception du concept très différente de celle de Kant et critiquent la réduction du concept à une question épistémologique, mais ils proposent une séparation entre une pensée esthétique et une pensée conceptuelle et s'en servent pour distinguer l'art et la philosophie (l'art pense par sensations et la philosophie pense par concepts³⁶).

D'autre part, lorsque l'art se déclare conceptualiste et non esthétique, sans pour cela cesser d'être art, peut-il se fonder sur une conception du concept comme celle de Kant? Une conception du concept qui renverrait dans l'esthétique toute production intellectuelle qui ne relève pas d'une concordance entre la pensée et le connaissable?



Le découpage néomoderne esthétique/conceptuel provoqua un bouleversement sémantique paradoxal du terme *concept* dans l'ensemble Europe/Amériques. Tandis qu'en espagnol, en italien ou en portugais, le mot concept (espagnol : *concepto*, italien : *concetto*, portugais : *conceito*) avait fini par indiquer des constructions de l'intellect qui ne se fondaient pas sur des règles transcendantales à la construction même, comme la correspondance entre la pensée et la réalité³⁷, à partir de la deuxième modernité, le mot concept indiquera souvent le contraire et exclura de sa signification le *concept* primoderne (notamment les *conceptos* ou *concetti* du conceptisme).

La question des différents sens du mot *concetto* est souvent traitée comme un cas d'homonymie. Le signifiant *concetto* ferait référence à deux termes bien différents:

³⁶ Voir Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*

³⁷ Pour un philosophe conceptiste espagnol comme Baltasar Gracián, par exemple, le concept est « un acte de l'intellect » qui découvre ou construit des relations entre objets (mentaux ou matériels) et qui ne relève pas de la rhétorique. (Voir B. Gracián, *Traité politiques, esthétiques, éthiques*, Paris, Seuil, 2005.)

Le mot italien [*concetto*], comme son équivalent espagnol [*concepto*], désigne aussi bien le « concept poétique » que le « concept philosophique » : aussi bien, diraient les Anglais, le *conceit* que le *concept*. En français, le traducteur est condamné à l’embarras : car contrairement à la tradition italienne, qui pendant des siècles a évité de dissocier philosophie et rhétorique, la nôtre fait du « concept » un acte du seul intellect. D’où l’impossibilité, dans la plupart des cas, de traduire par « concept » le *concetto* tesaurien³⁸.

Néanmoins la transformation que le terme *concept* subit à partir de la deuxième modernité ne semble pas se réduire à une simple question d’homonymie. Le rapport de la pensée à elle-même se bouleverse aussi. Pour des hommes primodernes comme Zuccari ou Gracián, l’intellect pouvait être le siège de représentations intellectuelles du réel, d’opérations liées à la connaissance et à la compréhension de la réalité aussi bien que de constructions plutôt auto-référentielles, de nouveaux mondes que l’intellect introduit dans notre monde comme nous dit Zuccari (ce qui pour le conceptisme était plus précisément le *concepto* ou *concetto*). Par contre, pour un spécialiste contemporain de la Renaissance comme Yves Hersant, cette deuxième opération créatrice de l’intellect semble être exclue de l’intellect lorsqu’il nous dit que la tradition française fait du concept « un acte du seul intellect » tandis que l’italienne ne dissocie pas la philosophie de la rhétorique. Mais Gracián est catégorique sur ce point : le *concepto* est une opération de l’intellect qui ne relève pas de la rhétorique, bien que pour l’exprimer l’on puisse se servir des figures de la rhétorique de la même façon que la « dialectique » s’en sert pour exprimer ses « jugements » (nous dirions aujourd’hui plutôt « de la même façon que la philosophie s’en sert pour exprimer ses concepts » nous plaçant dans un horizon lexical qui a déjà été traversé par la reconfiguration néomodernité du mental).

³⁸ Hersant, Yves, *La métaphore baroque. D’Aristote à Tesaurus*, Paris, Seuil. 2001.

L'on a souvent dit que la période appelée ici Deuxième Modernité serait caractérisée par un primat de la raison en tant que principe fondamental d'organisation de la société, de déploiement de la pensée, de développement des savoirs... Pour certains, les bases de cette quête de rationalisation du monde se trouveraient déjà dans la Renaissance. Mais, si nous regardons les éléments de discontinuité entre la Première et la Deuxième Modernité, nous pouvons décrire le processus aussi comme un processus de reconfiguration du mental et par conséquent de la raison aussi (et pas seulement d'approfondissement du processus de rationalisation). Des termes comme *intellect*, *concept*, *ingenium*, *disegno* et d'autres, ont des significations différentes pendant la Renaissance et pendant les Lumières et dessinent donc des cartes différentes du mental. Dans cette reconfiguration du mental l'invention de l'esthétique joue sans doute un rôle important en absorbant par exemple le conceptuel primoderne qui ne peut plus faire partie du conceptuel néomoderne (comme le cas des *conceptos* conceptistes).

Face à cette reconfiguration du mental qui traverse la Modernité, nous pourrions nous demander en quoi peut donc consister un art de concepts. S'oppose-t-il à ce que l'art soit classé dans le côté esthétique des productions humains? Ou s'oppose-t-il plutôt au découpage du mental esthétique/conceptuel qui se développe à partir de la deuxième modernité?

Les pratiques artistiques que Camnitzer nous présente comme art conceptualiste latino-américain³⁹ semblent relever de la deuxième possibilité. Ainsi, Camnitzer nous dit que « le conceptualisme latino-américain inclut des qualités sensorielles normalement interdites dans le canon conceptualiste des

³⁹ Comme on l'a dit plus haut, Camnitzer est intéressé par l'observation de la manière dont les conditions culturelles et politiques des contextes latino-américains ont influencé le conceptualisme. Lorsqu'il dit "Art conceptualiste latino-américain", il ne se réfère donc pas à l'art conceptualiste fait en Amérique latine ou à l'art conceptualiste fait par des latino-américains, mais à l'art qui répond aux contextes latino-américains. J'utiliserai donc l'expression art conceptualiste latino-américain dans le sens où Camnitzer l'entend, sachant que cette expression pourrait s'interpréter autrement.

centres culturels de l'Amérique du nord et de l'Europe⁴⁰. » Ou bien, que « c'est l'influence et la présence de la poésie qui fait que le conceptualisme latino-américain est un hybride impur qui, sans scrupules, inclut des éléments narratifs dans ses différentes formes ; ce que les conceptualistes du *mainstream* n'accepteraient pas⁴¹. » Le conceptualisme latino-américain peut être poétique (et même, comme l'on verra dans la troisième partie de cette thèse, il continue en quelque sorte les recherches de la poésie latino-américaine par d'autres moyens) et peut s'intéresser aux qualités plastiques des matières employées sans pour autant relever de l'esthétique (mais du conceptuel justement). Le conceptualisme latino-américain peut être politique aussi, caractéristique qui est centrale chez Camnitzer, sans perdre son *autonomie* (il ne s'agit pas par conséquent d'une autonomie qui relève de l'esthétique. Nous en reparlerons⁴²).

Cela implique que pour comprendre ce que le *concept* veut dire chez les conceptualistes latino-américains, nous ne pouvons pas nous appuyer sur des conceptions du concept qui le comprennent comme un processus relevant de la cognition, une question du domaine de l'épistémologie, une formation mentale ayant pour but la référence à (ou la représentation de) un objet, un phénomène, un fait. Autrement nous reviendrions au découpage esthétique/conceptuel. Nous ne pouvons donc pas nous appuyer sur le concept de « concept » d'Ayer, comme l'a fait Kosuth pour développer son art de concepts.

Nous avons besoin de construire une conceptualisation du concept assez large qui explique par exemple pourquoi des productions comme les *conceptos* de Gracián, que l'on classifie (d'une façon anachronique d'ailleurs) dans le

⁴⁰ « [...] *el conceptualisme latinoamericano incluye cualidades sensoriales normalmente prohibidas en el canon conceptualista de los centros culturales de América del Norte y Europa.* » Camnitzer, *Didáctica...*, *op. cit.* p. 17 (notre traduction).

⁴¹ « *Es la influencia y la presencia de la poesía la que hace que el conceptualismo latinoamericano sea un híbrido impuro que sin escrúpulos incluye narrativas en sus diferentes formas; algo que los conceptualistas del mainstream no aceptarían.* » Ivi, p. 165 (notre traduction).

⁴² Il est important de dire aussi que s'opposer au découpage néomoderne esthétique/conceptuel, n'implique pas de s'opposer à la distinction entre un travail prioritairement conceptuel et un travail prioritairement formel. Nous verrons, à la fin de ce chapitre, comment s'opère cette distinction chez Camnitzer.

domaine de l'esthétique, sont des concepts.

D'un point de vue *a priori*, si les concepts sont les constructions de l'intellect, nous pouvons distinguer deux types de constructions conceptuelles par rapport à leur règles de formation : un premier type consisterait à donner à la construction des règles de formation qui la transcendent. Nous pouvons lui conférer par exemple un but comme celui de saisir, représenter ou se référer à la réalité. Dans ce cas une construction bien formée serait celle qui saisit, représente ou se réfère avec succès à la réalité (évidemment cela peut s'interpréter de plusieurs manières) et cela implique que la construction se laisse guider par des règles déduites de ce but. Nous appellerons les concepts que nous obtenons en donnant des règles transcendantales à la construction conceptuelle, des concepts hétéronomes. Les concepts comme les définissent Kant, ou Ayer sont des concepts hétéronomes. Mais il sont aussi des concepts hétéronomes d'un type particulier que nous appellerons *réaliste*. La philosophie s'est souvent intéressée à ce type de concept dont le but est de saisir, en quelque sorte, le réel, de s'y référer avec les termes de l'intellect, d'en produire des représentations intellectuelles (ce qui peut se traduire dans le but de saisir, de représenter l'essentiel du réel). C'est ce souci du réel qui justifie l'introduction de différentes règles transcendantales dans la construction conceptuelle, même celles qui ne regardent pas directement la réalité mais le sujet ou le langage. Toutefois la philosophie s'est aussi intéressée à des concepts hétéronomes non réalistes, comme dans la question de la beauté intelligible chez Plotin, dont nous parlerons dans la section suivante.

Nous pouvons penser aussi à des concepts autonomes. Dans ce cas la construction conceptuelle n'est pas guidée par des règles transcendantales mais elle déploie ses propres règles de formation au fur et à mesure qu'elle se construit. Une construction mal formée serait tout simplement une construction qui empêche de continuer à construire, qui bloque la pensée ou la limite. Les concepts comme les conceptualisent Gracián, Camnitzer ou Deleuze et Guattari sont plutôt de ce deuxième type. Mais nous les appelons concepts *poïétiques*

aussi car ils introduisent du nouveau dans le réel (plus précisément, comme nous avons dit dans notre introduction nous appelons *poïétiques* les concepts qui introduisent du radicalement nouveau dans le réel ; à proprement parler le concept conceptiste, tel que Gracián le définit, n'est pas forcément *poïétique* bien qu'il ouvre la possibilité à la *poïesis* comme nous l'avons définie - la création radicale).

Néanmoins, lorsque nous nous rapprochons de l'ensemble des discours qui font partie du conceptualisme latino-américain un important paradoxe semble apparaître : le conceptualisme pourrait naître d'un rejet du conceptuel en art (et pas simplement d'un rejet de l'étiquette *art conceptuel*, nous avons vu qu'à cet égard Camnitzer considère nécessaire de faire une distinction entre le conceptualisme et l'art conceptuel). C'est le cas lorsque nous étudions les relations entre le mouvement néo-concret (auquel appartenent notamment les artistes Lygia Clark et Helio Oiticica) et le conceptualisme. Dans différents moments Ferreira Gullar, poète et théoricien du mouvement néo-concret, affirme vouloir s'éloigner du conceptuel et défend une autonomie de l'art qui semble se fonder sur des caractéristiques *esthétiques* de l'œuvre d'art. Toutefois pour Camnitzer le mouvement néo-concret a un double rapport avec le conceptualisme : d'une part, des artistes comme Lygia Clark (qui signe avec Gullar et d'autres artistes le *Manifeste néo-concret* publié en 1959) et Helio Oiticica auraient développé eux-mêmes une œuvre conceptualiste, peut-être même déjà dans leur période encore néo-concrète. D'autre part, le travail poétique de Gullar serait l'un des ponts qui unissent la poésie latino-américaine et le conceptualisme et ses théories (notamment la théorie du non-objet) auraient influencé le conceptualisme latino-américain (dans la troisième partie de cet écrit nous traitons de l'influence de la poésie concrète et néo-concrète sur le conceptualisme latino-américain).

Contrepoint 2 : le non-objet

Dans *Ferreira Gullar par lui-même* nous pouvons lire :

J'ai fini par désintégrer le discours et par réduire les mots à d'obscurs mélanges de phonèmes et de cris, essayant ainsi de trouver un langage moins abstrait, non conceptuel⁴³ et non manipulé, aussi proche que possible de l'expérience sensorielle du monde⁴⁴.

Et dans *Manifeste du néo-concrétisme* :

Le rationalisme dérobe à l'art de toute son autonomie, en remplaçant les qualités irremplaçables de l'œuvre d'art par des notions d'objectivité scientifique. Ainsi, les concepts de forme, d'espace, de temps, de structure - lesquels, dans le langage des arts sont liés à une signification existentielle, émotive et affective - se confondent pour lui avec l'application théorique qu'en fait la science⁴⁵.

On pourrait donc se s'interroger sur la pertinence d'inclure des artistes néo-concrets parmi les conceptualistes ou de proposer Ferreira Gullar comme l'un des pères du conceptualisme. À moins que ce rejet

⁴³ Du conceptuel toutefois on pourrait dire une chose diamétralement opposée : « Les concepts sont des choses tellement vivantes, c'est vraiment des trucs qui ont quatre pattes, ça bouge [...] Les concepts, c'est tellement vivant que ce n'est pas sans rapport avec ce qui pourtant paraît le plus loin du concept, à savoir le cri. D'une certaine manière, le philosophe [...] c'est quelqu'un qui crie. » Deleuze, *Leibniz, op. cit.*

⁴⁴ « *Terminé por desintegrar el discurso y reducir las palabras a oscuros aglomerados de fonemas y rugidos en la tentativa de encontrar un lenguaje menos abstracto, no conceptual, no manipulado y lo más próximo posible a la experiencia sensorial del mundo.* » F. Gullar, « *Ferreira Gullar por él mismo* », *Alforja* n. 40, Culiacán, Universidad autónoma de Sinaloa, 2007, p.8 (notre traduction).

⁴⁵ F. Gullar *et al.*, « Manifeste du néo-concrétisme » in *Art d'Amérique latine : 1911-1968*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1992, p. 371.

du conceptuel et ce recul dans *l'esthétique* (« existentielle, émotive et affective ») ne fût le commencement d'une nouvelle vision du concept, différente de celle qui s'impose dans la deuxième modernité. En effet, en même temps que Gullar s'oppose au rationalisme et à la scientification de l'art, il ouvre un nouveau rapport avec la pensée à travers sa théorie du non-objet :

Le non-objet n'est pas une représentation mais une présence concrète qui se perçoit sur l'espace réel du monde et pas sur l'espace métaphorique de l'expression abstraite⁴⁶.

« Présence » indique donc une façon de concevoir l'œuvre d'art qui vise à se détacher radicalement du modèle de la représentation en se démarquant pourtant de l'abstraction moderniste (plus spécifiquement, Gullar parle d'art non-figuratif « géométrique » : néoplasticisme, constructivisme, suprématisme, école d'Ulm, art concret). L'œuvre ne représente pas les objets du monde ou les faits historiques ou sociaux mais elle ne représente pas non plus une structure invisible qui soutiendrait ce monde, ni une narration qui expliquerait les faits historiques, ni une idéologie qui justifierait les luttes sociales ; elle n'est pas l'illustration d'un discours qui serait sa raison d'être ni l'effet d'une pensée qui la précède.

Pour réussir dans cette quête, il est nécessaire que l'œuvre établisse une relation particulière avec la pensée : l'œuvre d'art ne peut que devenir pensée. Autrement, elle risquerait toujours d'être l'expression d'une pensée ou d'un discours. Mais cela ne veut pas dire que l'œuvre finisse par se fondre dans la pensée et par ne plus exister

⁴⁶ « *El no-objeto no es una representación, sino una presencia concreta que se percibe sobre el espacio real del mundo y no sobre el espacio metafórico de la expresión abstracta.* » Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit., p. 183 (notre traduction).

comme être matériel sensible; l'œuvre d'art devenant pensée, la pensée devient œuvre d'art. La pensée devient une bête à moitié vivante qui nous interpelle dans la rue ou une cape sans forme définie qui désorganise notre corporalité.⁴⁷ La pensée devient un processus sans fin déterminée qui saute de sujet en sujet (ce n'est pas l'artiste qui pense l'œuvre, il l'accompagne, il pense avec elle). Cette pensée/devenir s'insère dans d'autres processus qui sont en train de devenir autour d'elle. C'est ainsi qu'elle pense son dehors, même si, ce faisant, elle devient un peu son dehors.

Cette image de la réalité comme multiplicité des processus en devenir dans laquelle l'œuvre s'insère (et pense) est nécessaire car autrement, si la réalité était par exemple le monde structuré par le regard d'une culture (sans vouloir dire qu'un tel processus ne fasse pas partie de la réalité) on y retrouverait les structures, narrations, idéologies, discours évoqués plus haut qui accapareraient le sens de l'œuvre.

Du côté de la philosophie, cette sortie du modèle de la représentation vers un pluralisme des processus en devenir, des singularités, des événements serait le passage à une événementialité de la pensée. Or, si l'on suit Deleuze le concept est un événement qui dit l'événement⁴⁸, ou bien : « Le concept est le contour, la configuration, la constellation d'un événement à venir. [...] Dégager toujours un événement des choses et des êtres, c'est la tâche de la philosophie quand elle crée des concepts »⁴⁹, ou encore : « le concept

⁴⁷ Nous nous référons aux *bichos* (littéralement, bêtes) de Ligya Clark et aux *parangolés* de Helio Oiticica. Dans la troisième partie de cette recherche nous parlerons de nouveau du mouvement néo concret et de la façon dont le non-objet se développe chez des artistes comme Clark et Oiticica. Pour l'instant notre intérêt est de mettre en évidence le caractère paradoxal de la relation entre le conceptualisme et le néo-concretisme et d'indiquer une première direction pour répondre à la question du concept chez les conceptualistes latino-américains.

⁴⁸ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que... , op. cit.*, p. 26.

⁴⁹ *Ivi*, p. 36.

est un système des singularités prélevé sur un flux de pensée. »⁵⁰

Ce serait donc cette connexion entre concept et événement qui permettrait de présenter des artistes comme Clark ou Oiticica en tant que conceptualistes. Néanmoins, bien que Deleuze et Guattari décrivent l'art comme une discipline qui relève de l'événement, comme la philosophie, ils excluent que la première puisse avoir comme but le concept (voir contrepoint 4).

D'autre part, le concept, en se développant dans le champ artistique, entretient un rapport différent avec le discours de celui qu'il entretient lorsqu'il se déploie dans le champ philosophique traditionnel. Le conceptualisme latino-américain fait souvent recours à la discursivité mais il n'en fait pas le centre de sa pratique : texte, écriture, parole, constructions discursives plus ou moins complexes, font partie de ses outils parmi beaucoup d'autres possibles. Même lorsqu'un conceptualiste écrit un texte qui s'inscrit dans le registre d'un texte théorique ou philosophique traditionnel, cette écriture fait partie d'une pratique plus large dans laquelle la relation traditionnelle entre pensée, parole, et écriture (l'écriture représente la parole, la parole représente la pensée) a explosé.

Ainsi par exemple Gullar écrit un texte dans le registre théorique (en présupposant donc la suite de représentations qu'on vient d'évoquer) pour exposer la façon dont les néo-concrets tentent de faire sortir l'écriture et la pensée du modèle de la représentation. Ce moment discursif, qui semble dominé par l'économie de la représentation, devient infinitésimal à l'intérieur de la conceptualité artistique : le devenir de la pensée/œuvre traîne le discours dans ses mouvements en dé-concertant ses mécanismes internes. Donc, lorsque Gullar écrit « J'ai fini par désintégrer le discours et par réduire les

⁵⁰ Deleuze, *Leibniz...*, *op. cit.*

mots à d'obscurs mélanges de phonèmes et cris », on se demande à quel registre appartient cette phrase. On se demande si elle aussi est un obscur mélange de phonèmes et de cris. Et on la voit immergée dans l'ensemble des productions néo-concrètes, des plus *claires* aux plus *obscures*, tellement petite à l'intérieur de cet univers, mais avec l'arrogance d'affirmer l'obscurité de tout ce qui l'entoure, qu'on voit obscurité et clarté oscillant partout dans cet univers et on se demande si la question de ce qui est clair et de ce qui est obscur est pertinente⁵¹.

Le concept philosophique, lui, semble accorder, dans sa construction, un lieu central au discours et à ses mécanismes internes. Même lorsque la philosophie, comme chez Deleuze, distingue le concept et le discours et vise à libérer sa pratique du besoin de représentation (« Le livre, agencement avec le dehors, contre le livre-image du monde⁵². »), elle reste attachée à des pratiques discursives spécifiques. Elle écrit notamment des livres, même s'ils sont des livres/agencement-avec-le-dehors. Et lorsqu'on lit la phrase « Le livre, agencement avec le dehors, contre le livre-image du monde », on se demande si toutes les productions de la philosophie ne sont pas avant tout des agencements-avec-le-dehors dont certaines prétendent représenter le monde et d'autres avouent que, même lorsqu'ils nous offrent ce qui semblerait être des images de la réalité - l'inconscient est un rhizome, la terre est un corps sans organes, etc⁵³... - ils sont

⁵¹ L'art, en tant qu'univers créé par des êtres humains, est clair. Il n'est pas par conséquent immédiatement clair ou clair par intuition. Il est clair plutôt comme l'univers d'une langue. Il est donc intelligible comme n'importe quelle langue même s'il peut sembler obscur comme le japonais le semblerait à un francophone. Et pour qu'une langue étrangère nous devienne intelligible il est nécessaire de rentrer dans son univers, il est nécessaire de prendre le temps de se familiariser avec elle (mais en même temps cela est aussi suffisant).

Nous ne faisons pas cette comparaison entre l'art et les langues pour impliquer que l'art est une forme de langue ou un langage mais pour indiquer que l'intelligence qui opère dans la langue est la même que celle qui opère dans l'art et dans toute pratique ou discipline humaine.

⁵² Deleuze Gilles, Guattari Felix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 34.

⁵³ voir Deleuze, Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*

aussi des corps qui se mêlent à nos corps en opérant sur eux des transformations incorporelles⁵⁴.

De telles *images*, au lieu de nous indiquer l'*être* de leur référents, construisent petit à petit, chez nous, une attitude envers ces référents - une manière de penser, mais cela veut dire aussi une manière de *estar*⁵⁵. Le concept émerge donc comme un processus déclenché par les mouvements du discours mais il ne se trouve pas dans le discours, ni n'est non plus son effet. Cela implique deux choses : d'un côté, une fois que le concept est mûr, il est autonome par rapport au discours qui a alimenté sa formation et donc aussi par rapport aux mécanismes de représentation internes au discours. De l'autre côté, on peut penser que le concept puisse se former autrement que par le discours car il résulte de l'action du discours et pas de sa logique interne.

L'une des thèses originales de Camnitzer est que le philosophe vénézuélien Simón Rodríguez et l'un des précurseurs du conceptualisme latino-américain. Connecter l'œuvre de Simón Rodríguez avec celles des conceptualistes nous mène à penser qu'on peut voir le conceptualisme comme une pratique philosophique qui a fini par s'éloigner de la centralité des pratiques discursives sans les abandonner pourtant complètement (Nous ne voulons pas dire qu'on puisse ainsi expliquer le conceptualisme. Nous voulons dire qu'il peut être intéressant pour la philosophie de penser l'art conceptualiste de cette façon et d'en tirer les conclusions). Qu'arrive-t-il au concept

⁵⁴ « D'après un premier axe, horizontal, un agencement comporte deux segments, l'un de contenu, l'autre d'expression. D'une part il est agencement machinique de corps, d'actions et de passions, mélange des corps réagissant les uns sur les autres ; d'autre part, agencement collectif d'énonciation, d'actes et d'énoncés, transformations incorporelles s'attribuant aux corps. » *Ivi.*, p. 112.

⁵⁵ C'est difficile de traduire en français ce verbe qu'on utilise en espagnol en général pour parler d'une condition située dans le temps ou dans l'espace. On dit : *estar enfermo* (être malade) ou *estar en París* (être à Paris) mais on dit *ser colombiano* (être colombien) ou *ser profesor* (être professeur). Peut-être dans ce cas pourrait-on le traduire par « habiter ».

lorsque la discursivité n'est qu'une petite partie de l'ensemble des pratiques sur lequel il s'appuie pour se déployer? Se transforme-t-il jusqu'au point de ne plus se reconnaître ? Ou plutôt conquiert-il ainsi de nouvelles possibilités pour la pensée?

—o—

Dans le cas de la relation entre Gullar et le conceptualisme, l'apparent paradoxe de son rejet du conceptuel semble donc se résoudre en opérant une sorte de traduction : lorsque Gullar parle de conceptuel il se réfèrerait à ce qu'ici on a appelé concept hétéronome et en particulier au concept réaliste auquel la philosophie s'est beaucoup intéressée le long de toute son histoire et qui, probablement à cause du succès de l'entreprise scientifique dans la deuxième modernité, a été souvent considéré comme paradigmatique dans le XXème siècle. En revanche, avec le *non-objet*, les artistes néo-concrets chercheraient donc à développer ce que l'on a appelé ici un concept *poïétique*.

C'est comme si, sur le plan discursif, les artistes néo-concrets habitaient une configuration du mental plutôt héritière de la reconfiguration néomodernité, tandis que l'ensemble de leur production se situerait dans un horizon plus large où d'autres configurations du mental, comme les primodernes, sont aussi valides.

Nous pouvons comprendre cette situation si nous pensons à la façon dont les périphéries vivent la modernité. Tandis que le centre coïncide avec le devenir de la modernité elle-même (et en ce sens il n'est pas un lieu géographique, il se déplace avec ce devenir), la périphérie est toujours en train de se moderniser, de se mettre en résonance, pour ainsi dire, avec le centre. Cela fait de la modernité périphérique un ensemble de processus, même contradictoires, qui se superposent. Une sorte de palimpseste où les couches coexistent et se confondent et non un ensemble *cohérent* de couches dont la dernière serait l'évolution logique ou espérée de la précédente.

Si nous tenons compte de ce palimpseste, nous pouvons mieux comprendre une autre conception de « concept » que nous allons rencontrer en

examinant le conceptualisme latino-américain.

Pour certains artistes et théoriciens le conceptuel semblerait tout simplement désigner le fait de privilégier la pensée, le mental, les idées, le langage, etc. sur d'autres aspects possibles de la création artistique. Camnitzer dit, par exemple, que le conceptualisme naît lorsque les artistes se sont « petit à petit éloignés d'un art défini par les artisanats et sont petit à petit passés au champ des idées⁵⁶. » L'historienne de l'art argentine Ana Longoni affirme que le conceptualisme est un « art entendu comme un dispositif fonctionnant en tant qu'opération mentale, ce qui implique l'élimination de toute information visuelle et des conventions de la représentation⁵⁷. » L'historienne de l'art et commissaire portoricaine Mari Carmen Ramírez (qui a collaboré comme commissaire de la partie consacrée à l'Amérique latine dans l'exposition *Global Conceptualism* que nous avons évoquée dans notre introduction) nous dit par contre que :

En annulant le statut et importance de l'objet d'art autonome hérité de la Renaissance et en transférant la pratique artistique de l'esthétique au domaine plus élastique de la linguistique, le conceptualisme fraya la voie à des formes d'art radicalement nouvelles⁵⁸.

Dans ces définitions il n'est jamais question de ce que l'on entend par « concept ». « Conceptuel » serait tout simplement un synonyme de « mental » ou de « linguistique » et « concept » un synonyme d' « idée ». Or, rien n'est

⁵⁶ « [...] fuimos alejando de un arte definido por las artesanías y nos fuimos pasando al campo de las ideas. » Camnitzer, *Didáctica...*, *op. cit.*, p. 13 (notre traduction).

⁵⁷ « [...] arte entendido como dispositivo que funciona como operación mental, lo que implica la eliminación de toda información visual y de las convenciones de representación. » A. Longoni, « Conceptualismo » in *Territorio teatral*, No. 1, mai 2007, Buenos Aires (<http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/01.html> notre traduction).

⁵⁸ « By cancelling the status and preciousness of the autonomous art object inherited from the Renaissance, and transferring artistic practice from aesthetics to the more elastic realm of linguistics, conceptualism paved the way for radically new forms of art. » M. C. Ramírez, « Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980 », in L. Camnitzer, J. Farver, R. Weiss, *Global conceptualism...*, *op. cit.* p. 53 (notre traduction).

moins sûr.

Quant à Camnitzer, il nous donne d'autres indices à travers lesquels on peut préciser mieux ce qu'il entend par concept. Néanmoins, nous voudrions nous arrêter un moment sur ce type de conception du conceptuel qui, d'un point de vue théorico-discursif semble imprécise et confuse.

Du point de vue des conceptualisations du concept réaliste, ce que l'on pourrait appeler une *idée* artistique, une construction⁵⁹ mentale produite dans le domaine de l'art, n'implique pas nécessairement le conceptuel si elle ne respecte pas certaines règles de construction. Pour Kant, par exemple, si certaines constructions mentales ne représentent pas, en termes de l'intellect, le connaissable, il n'y a pas de raison de les appeler des concepts. Ce faisant, nous serions en train de confondre l'intellect, qui est justement le siège des concepts, avec d'autres facultés comme l'imagination.

Mais du point de vue des conceptualisations du concept autonome aussi, appeler tout simplement concepts les constructions mentales artistiques ne semble pas aller de soi. Pour Deleuze et Guattari, par exemple, si nous confondions les constructions mentales de l'art et le concept, nous serions en train de confondre la pensée artistique et la pensée philosophique (selon ces auteurs, la philosophie pense par concepts tandis que l'art pense par sensations⁶⁰).

Toutefois cette impression d'imprécision et confusion que nous avons relevé dans les définitions du conceptualisme précédemment évoquées, peut être due à un décalage entre les horizons qui sous-tendent les différentes conceptualisations du concept et de la façon dont ces horizons interagissent.

Puisque, à partir de la deuxième modernité, nous assistons à une reconfiguration du mental, dont le découpage esthétique/conceptuel fait partie, il est probable que l'apparente imprécision et confusion théorique de ces

⁵⁹ Nous utilisons le terme construction qui nous semble cohérent avec le signifié normalement associé au terme « idée », même si, à l'origine, le terme « idée » indiquait un objet mental inné comme chez Platon.

⁶⁰ voir, Deleuze, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie, op. cit.*

définitions, soit le signe d'un autre horizon de pensée (ayant existé avant ou possible) déplacé par l'horizon néo-moderne. Autrement dit, les élaborations théoriques relevant d'autres configurations du mental, ainsi que leurs vocabulaires et leurs champs sémantiques seraient passés à un deuxième plan. Nous pouvons donc contempler l'hypothèse selon laquelle des conceptualisations du concept autonome comme celle de Gracián, ont pu continuer à se développer de façon, pour ainsi dire, silencieuse, surtout dans les champs de la poésie et des autres arts où elles se heurteraient moins avec le découpage néomoderne esthétique/conceptuel.

Le conceptualisme latino-américain semble vérifier cette hypothèse du point de vue de sa conceptualisation du concept, comme nous le verrons à la fin de ce chapitre avec Camnitzer.

En tous cas, en tentant de nous placer en dehors de la configuration néomoderne du mental, nous pouvons construire un cadre conceptuel qui nous aide à interpréter de façon plus riche ce conceptuel artistique qui, comme l'on a vu avec les néo-concrets, se présente comme un conceptuel autre (par rapport principalement à un concept hétéronome de type réaliste). Nous avons vu qu'à ses débuts, le champ de l'esthétique se définit par rapport à la problématique de la connaissance ; les productions humaines relevant de l'esthétique sont donc comprises à partir d'un manque : elles sont des cognitions qui manquent de distinction (elles sont confuses) ou bien elles manquent complètement du concept. Ainsi, l'invention de l'esthétique est accompagnée de l'introduction d'une coupure dans le mental qui va au-delà de l'opposition classique entre intelligible et sensible car les constructions mentales dont le but n'est pas de saisir le réel vont être exclues de l'activité de l'intellect pour être classées dans le champ de l'esthétique et, puisque l'art va être souvent pensé comme une activité esthétique, dans le champ des arts.

Nous pouvons donc réinterpréter la conception du conceptuel que nous avons qualifié, quelques lignes plus haut, d'imprécise et confuse.

En effet, en réclamant le nom *concept* pour les constructions mentales

artistiques, les artistes réintroduisent dans le terrain de l'intellect ces constructions mentales dont le but n'est pas de saisir le réel ; ils déploient donc l'activité de l'intellect principalement comme construction de concepts autonomes.

En réintroduisant leurs constructions mentales artistiques dans le champ du conceptuel, les conceptualistes récupéreraiient en quelque sorte le *conceptus* latin.

Contrepoint 3 : le conceptus

Concipere, verbe duquel *conceptus* est le participe, était un dérivé du verbe *capere*. Ce dernier voulait dire prendre, saisir, contenir. *Concipere* (*cum+capere*) indiquait donc prendre ensemble, amasser, contenir un ensemble. Or, des éléments qui se rassemblent génèrent une autre chose (justement cet ensemble). Ainsi *conceptus* pouvait indiquer ce qui se forme ou qui est formé. Dans la terre (germination), dans le ventre d'une femme (conception, fœtus), dans l'esprit (les pensées)...

Le terme *conceptus* n'impliquait donc pas nécessairement le concept réaliste, celui-ci étant un *conceptus* particulier de l'esprit parmi tous les autres (une construction particulière de l'esprit parmi toutes les autres).

Ainsi, Claude Panaccio écrit :

Conceptus désigne au sens propre le fœtus conçu dans le ventre de la mère, mais Macrobe (V^e siècle) l'utilise déjà au sens dérivé, pour dire que les intentions naissent d'un concept de l'esprit (*conceptus mentis*, in *Saturnales*, I.1817). Et surtout le grammairien Priscien (VI^e siècle) en un passage extrêmement influent au Moyen Âge, écrivait qu'en tant que partie du discours le mot moral [...]indique un concept de l'esprit (*mentis conceptum*), qu'il appelait aussi *cogitatio* (*Institutiones*

grammaticae, XI, 7). Mais cet usage était demeuré métaphorique et marginal. [...] C'est avec l'œuvre de Thomas d'Aquin, entre 1255 environ et 1274, que le substantif *conceptus* devient vraiment saillant dans le vocabulaire philosophique. À l'époque de Guillaume d'Ockham, un demi siècle plus tard, il sera tout à fait courant chez le théoricien de la connaissance⁶¹.

Or, « Le latin des écoles médiévales disposait de nombreux termes pour l'unité mentale de représentation intellectuelle⁶² », c'est-à-dire ce que nous avons appelé « concept réaliste ». L'un de ces termes est *intentio*, qui « signifie souvent l'unité de pensée en tant qu'elle est orienté vers quelque objet extérieur⁶³ ». En principe, les expressions *conceptus mentis* ou *mentis conceptum* veulent tout simplement dire que la chose dont on parle s'est formée dans l'esprit ; Macrobie affirme que l'*intentio* est une production de l'esprit (un *conceptus mentis*) mais on ne peut donc pas en déduire que toute production de l'esprit (tout *conceptus mentis*) est intentionnel. Toutefois le terme *conceptus*

[...] présentait une double particularité sémantique spécialement attrayante dans le contexte [de la théorie de la connaissance] : d'une part, il dénotait au sens littéral, le produit -ou parfois le processus- de la gestation intérieure, et d'autre part, son étymologie (*con-capere* : prendre ensemble) évoquait d'elle-même l'unification d'une pluralité dans une appréhension commune. Or un problème majeur auquel faisaient face Thomas d'Aquin et ses contemporains en théorie de la connaissance était précisément d'aboutir l'une à l'autre la doctrine augustinienne du verbe mental, si importante en théologie et qui mettait l'accent sur l'engendrement par l'âme d'une pensée intérieure et prélinguistique, et la

⁶¹ C. Panaccio, « *Conceptus* » in B. Cassin (dir.) *Vocabulaire Européen des Philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil-Le Robert, 2004, p. 249.

⁶² *Ivi*, p. 348.

⁶³ *Ibidem*.

théorie aristotélicienne de l'abstraction, enseignée à la faculté des arts à partir du *De anima*, et qui devait rendre compte, quant à elle, de la formation des idées générales dans l'esprit⁶⁴.

Le terme *conceptus* prend par conséquent un nouveau sens indiquant non seulement la « gestation intérieure » mais aussi le résultat du processus d'abstraction des particularités individuelles du perçu, c'est-à-dire, un type de ce que nous avons appelé concept réaliste. Toutefois, le sens originel de *conceptus* (construction, formation, gestation intérieure...) continue d'inspirer les artistes et penseurs dans l'Europe latine pendant longtemps, partageant l'espace avec la vision aristotélicienne, ses reprises scolastiques et sa reconstruction kantienne. À propos du *concetto* italien, par exemple, Jean-François Groulier explique :

Le mot *concetto* ne présente pas de difficultés particulières dans le discours philosophique italien contemporain, dans la mesure où, de même que le mot concept en français, son sens est à présent fortement déterminé par l'apport massif des textes philosophiques allemands. En effet, le français et l'italien ont, depuis Kant, réélaboré leur définition du concept et du *concetto* en référence au *begriff*. Mais cette équivalence moderne risque de masquer le fait que, dans la tradition italienne de Dante à Croce, indissolublement philosophique et rhétorique, *concetto* renvoie aussi bien à l'invention ingénieuse à l'œuvre dans l'image et dans l'idée, qu'à l'opération de l'entendement impliquée des ce qu'on appelle le concept. C'est seulement depuis le XIX^e siècle que le terme renvoie presque exclusivement à des opérations de généralisation, d'abstraction telles que nous les comprenons aujourd'hui. De fait, ni Bruno, ni Campanella, ni Vico ne voient dans le *concetto* un acte qui

⁶⁴ *Ivi*, p. 349.

relèverait de l'intellect seul et de ses fonctions logiques et cognitives.⁶⁵

Bien que Groulier interprète la question du *conchetto* à partir de l'horizon néomoderne du mental (et de ce fait, il identifie l'intellect avec l'intellect spéculatif et, en conséquence, le concept avec le concept réaliste qui, comme le dit lui-même, s'est imposé progressivement à partir de Kant et de sa conception du *begriff*), il nous montre comment le sens originel du *conceptus* est resté vivant jusqu'au XIX^e siècle en Italie, notamment comme « invention ingénieuse ». Ce dernier sens du *conceptus* est central dans le conceptisme baroque qui fleurit dans une période où une grande partie de l'Italie, de l'Espagne, du Portugal et de ce que l'on appellera Amérique latine se trouvent sous le pouvoir de la monarchie espagnole. Selon le *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* la deuxième acception de *concepto* toujours en usage est : « Sentence, acuité, expression ingénieuse⁶⁶. » Ceci montre l'influence du baroque dans la langue espagnole.



En récupérant le sens originel du *conceptus*, les artistes conceptualistes latino-américains nous rappellent que le concept n'a pas à se limiter en principe à ce qui est déjà là : en définissant le concept par rapport au but de saisir le réel (qui peut certainement se décliner sous plusieurs formes, comme nous l'avons vu, de celles qui comprennent le concept comme l'expression des essences des choses jusqu'à celles qui le voient comme une réalité mentale qui désigne simplement les objets connaissables) nous courons le risque de limiter la pensée (au moins la pensée qui se déploie par concepts) à ce réel, justement. Nous ne pourrions penser le nouveau que comme une conséquence de ce réel qui est déjà là ou comme un possible déploiement de l'essence de ce réel.

⁶⁵ J. F. Groulier, « *Conchetto* » in B. Cassin (dir.) *Vocabulaire Européen des Philosophies...*, *op. cit.* p. 250.

⁶⁶ Real Academia Española, « *Concepto* », *Diccionario de la lengua española*. (<http://dle.rae.es/?id=A7Kk6Zz>).

Cela signifie-t-il que le conceptualisme abandonnerait le souci du réel que nous avons identifié dans le concept réaliste?

Au contraire, pour Camnitzer, être un artiste conceptualiste implique aussi la nécessité de se rapporter intellectuellement à la réalité, au contexte local où l'artiste agit.

En effet, le concept autonome n'exclut pas le rapport à la réalité mais ce rapport est plutôt d'interaction que de représentation, de description ou de référence. Le concept conceptualiste latino-américain s'insère dans les devenirs du réel de la même façon que le non-objet de Gullar.

Nous verrons donc que pour Camnitzer conceptualiser la réalité veut dire mettre en acte des processus qui vont prendre la place des processus qui sont déjà en acte, c'est-à-dire mettre en acte des processus qui vont transformer la réalité.

Ainsi, des artistes conceptualistes latino-américains peuvent déclarer que l'art doit « défier la société et obtenir des résultats similaires à ceux des actions politiques mais d'une manière plus durable et dans un niveau culturel plus profond⁶⁷. »

Contrepoint 4 : le conceptualisme, Deleuze et Guattari

Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* Deleuze et Guattari conçoivent la philosophie comme pratique de l'immanence : les constructions philosophiques ne doivent pas être soumises ni à une transcendance objective, ni subjective, ni intersubjective. Si « La philosophie [...]

⁶⁷ « [...] *desafiar a la sociedad y obtener resultados similares a los de las acciones políticas, pero de una manera más duradera y en un nivel cultural más profundo.* » Camnitzer, *Didáctica... op. cit.*, p.89 (notre traduction).

Il s'agit de l'une des conclusions de la « Première Rencontre d'Art d'Avant-garde » qui s'est tenue en Argentine en 1968. De cette rencontre surgira le célèbre projet « Tucumán Arde » que l'on cite souvent comme un exemple paradigmatique du conceptualisme latino-américain. Nous reviendrons sur ce projet à propos de la communication mineure.

consiste à *créer* des concepts⁶⁸ », qu'elle soit une pratique de l'immanence signifie donc que les concepts sont en quelque sorte autoréférentiels : ils ne renvoient pas à une réalité déjà actualisée ou possible, ni à une subjectivité donnée auparavant et même pas à un auteur, à un moi individuel, ni à un champ intersubjectif consensuel, un langage universel ou langue des langues.

Les concepts sont plutôt des devenirs virtuels : « Ce qu'on appelle virtuel n'est pas quelque chose qui manque de réalité, mais qui s'engage dans un processus d'actualisation en suivant le plan qui lui donne sa réalité propre. »⁶⁹ En ce sens (à cause de cette autonomie par rapport à la réalité) ils sont des événements qui font irruption dans le réel en interagissant avec ses devenirs. La philosophie ne consiste donc pas à produire des images du monde mais des agencements avec son dehors.

La conceptualisation philosophique du concept que Deleuze et Guattari élaborent est celle d'un concept autonome. Ils récupèrent, comme les conceptualistes, le *conceptus* : le concept est tout d'abord construction et cette construction suit ses mouvements internes et non des règles transcendantes reliées à la réalité ou à ses corrélats subjectifs ou intersubjectifs.

De ce point de vue, Deleuze et Guattari se placent en dehors du découpage néomoderne esthétique/conceptuel en repensant la question du concept à partir du concept autonome et non du concept réaliste.

La conceptualisation deleuzo-guattarienne du concept pourrait donc nous être d'utilité pour fonder une lecture philosophique du conceptualisme latino-américain. Toutefois nous pourrions rencontrer une importante difficulté : pour Deleuze et Guattari l'art ne produit pas des concepts mais des sensations, le concept étant exclusif de la pensée

⁶⁸ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, op. cit., p. 10.

⁶⁹ Deleuze Gilles, « L'immanence : une vie... » in *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003, p.363.

philosophique.

Cette dernière conclusion néanmoins ne semble pas se déduire de leur conceptualisation du concept mais plutôt d'une particulière configuration du mental qu'ils ont tracée. De ce point de vue la difficulté ne serait qu'apparente et l'on pourrait prendre le concept deleuzo-guattarien pour l'insérer dans un autre horizon et observer ses transformations.

Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* la pensée se présente sous trois formes :

[...] les trois grandes formes de la pensée, l'art, la science, la philosophie [...] les trois pensées se croisent, s'entrelacent, mais sans synthèse ni identification. La philosophie fait surgir des événements avec ses concepts, l'art dresse des monuments avec ses sensations, la science construit des états des choses avec ses fonctions⁷⁰.

Chacune de ces formes de la pensée est une façon d'« affronter le chaos », de « tirer un plan sur le chaos ».

Un riche tissu de correspondances peut s'établir entre les plans. Mais le réseau a ses points culminants, là où la sensation devient elle-même sensation de concept ou de fonction, le concept, concept de fonction ou de sensation, la fonction, fonction de sensation ou de concept. [...] il est vrai que ces points culminants comportent deux dangers extrêmes : ou bien nous reconduire à l'opinion dont nous voulions sortir, ou bien nous précipiter dans le chaos que nous voulions affronter⁷¹.

Toutefois, puisque cette configuration disciplinaire (philosophie-

⁷⁰ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit. p. 186-188.

⁷¹ *Ivi*, p. 188.

art-science) est une configuration disciplinaire particulière et historico-culturellement située, qui se forme en Occident pendant la modernité, nous pourrions nous demander si ces trois formes de la pensée sont absolues ou si elles ne sont pas plutôt trois formes de la pensée représentatives d'une période particulière d'une culture donnée. Nous pourrions nous demander par exemple si, quand la philosophie et la science n'étaient pas séparées, l'on pensait par concepts ou par fonctions, si, lorsque la grammaire et la rhétorique faisaient partie du *trivium*, la musique du *quadrivium* et la peinture et la sculpture des arts mécaniques, l'on pouvait parler d'une pensée par sensations, si, pour les aztèques, le *tlacuilo* (l'écrivain-peintre) pensait par concepts ou par sensations.

Il est possible que ces autres configurations ne relèvent pas d'une « synthèse » des pensées qui nous précipiterait dans le chaos ou l'opinion mais d'autres formes d'affronter les chaos, des formes non modernes ou non occidentales d'affronter le chaos. Il serait étonnant que seulement dans la modernité occidentale la pensée ait pu se réfléchir dans une forme disciplinaire qui lui corresponde et qui nous protégerait de l'opinion et du chaos tandis que toutes les autres périodes de l'Occident et tous les autres peuples auraient été soumis à l'obscurantisme de l'opinion et du chaos.

Deleuze et Guattari eux-mêmes semblent accepter la validité d'autres configurations disciplinaires lorsque dans l'introduction de *Qu'est-ce que la philosophie ?* ils écrivent que « la philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts⁷². » Il y aurait donc un art de la sensation et un art du concept. Or, quelles sont les limites de cet art du concept ? Coïncident-elles avec le déploiement historique de la philosophie qui s'est souvent liée à des activités discursives? Ou bien cette liaison, plus qu'une ligne de démarcation qui aiderait à l'art du

⁷² *Ivi*, p. 8.

concept à établir son étendue, peut-elle-être aussi une limitation à l'art du concept que la philosophie s'impose presque comme quelque chose qui va de soi ? Et si un art du concept non-discursif a dû se développer au-delà de la philosophie, n'est-ce pas probablement à cause de cette liaison historique entre philosophie et discours ?

Dans cette phrase de Deleuze et Guattari (« la philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts. »), l'art n'est pas à comprendre comme l'activité qui produit de sensations, mais comme l'activité qui consiste à créer en tant que tel, comme *poïesis* : « Les concepts ne nous attendent pas tout faits, comme des corps célestes. Il n'y a pas de ciel pour les concepts. Ils doivent être inventés, fabriqués ou plutôt créés⁷³. » Et la *poïesis* est un acte radical qui implique en quelque sorte une méfiance à l'égard de ce qui est déjà là, à l'égard du réel comme il s'est déjà effectué et des structures qui le sous-tendent. C'est pourquoi si les concepts sont à créer, ils sont événementiels : ils font irruption dans le réel et nous ne pouvons pas les renvoyer à ses structures.

Dans notre cas particulier, la *poïesis* de concepts impliquerait une méfiance à l'égard de l'effectuation historique de la création conceptuelle. Le conceptualisme latino-américain fait irruption avec ses œuvres dans cette effectuation historique pour poser la question d'une création conceptuelle où le discours n'est pas la matière principale à travers laquelle le concept se rend perceptible. Bien que le concept ne s'identifie pas avec cette matière, le fait qu'elle le rende perceptible n'est pas quelque chose de secondaire dans la création d'un concept. Le concept ne se présente pas comme une sorte d'étincelle à l'esprit qui trouverait après les moyens pour le communiquer (autrement nous n'aurions pas besoin de le construire). C'est sans doute pour cela que

⁷³ *Ivi*, p. 11.

l'on a souvent identifié la pensée et le langage. Mais cette identification enlève au concept son caractère événementiel soumettant la construction conceptuelle à des ordres langagiers qui la transcendent. Nous ne pourrions penser le nouveau que comme une reconfiguration du réel déjà projeté dans la matière langagière. Le concept ne serait en conséquence pas événementiel et ne ferait pas « surgir des événements ». La pratique de la *poïesis* conceptuelle nécessite donc d'une pratique de *poïesis* de la matière qui l'accompagne.

Cette pratique n'exclut pas le discours mais il n'est pas central. Il peut devenir nécessaire pour répondre à un problème particulier mais il ne sera pas utile dans d'autres conditions. La construction conceptuelle se continuera donc par d'autres moyens et ce que nous appelons œuvre, ne sera peut-être qu'une nouvelle brique dans la construction.

La lecture d'une œuvre conceptualiste implique donc souvent de tracer un plan à partir d'elle, comme si elle était un point dans le plan, où d'autres œuvres, textes, situations vont se loger. C'est pourquoi, dans le peu de lignes que Deleuze et Guattari consacrent à l'art conceptuel, ils n'arrivent pas à le saisir. Ils le lisent comme s'il s'agissait d'un produit de l'art de la sensation; ils cherchent d'abord à identifier un plan de composition dans lequel la sensation devrait se présenter pour arriver à la conclusion qu'il est neutralisé à tel point qu'il n'y a plus de sensation et que le concept est ramené à une « *doxa* du corps social ou de la grande métropole américaine » :

L'art conceptuel cherche une dématérialisation opposée [à celle de l'art abstrait], par généralisation, en instaurant un plan de composition suffisamment neutralisé (le catalogue qui réunit des œuvres non montrées, le sol recouvert par sa propre carte, les espaces désaffectés sans architecture, le plan « *flatbed* ») pour que tout y prenne une valeur de sensation reproductible à l'infini : les choses, les images ou clichés,

les propositions - une chose, sa photographie à la même échelle et dans le même lieu, sa définition tirée du dictionnaire. Il n'est pas sûr pourtant qu'on atteigne ainsi, dans ce dernier cas, la sensation ni le concept, parce que le plan de composition tend à se faire « informatif », et que la sensation dépend de la simple « opinion » d'un spectateur auquel il appartient éventuellement de « matérialiser » ou non, c'est-à-dire de décider si c'est de l'art ou pas. Tant de peine pour retrouver à l'infini les perceptions et affections ordinaires, et ramener le concept à une *doxa* du corps social ou de la grande métropole américaine⁷⁴.

Deleuze et Guattari traitent l'art conceptuel comme s'il s'agissait d'une sorte de style artistique. L'art conceptuel serait démarqué par un ensemble de procédures plastiques et chaque œuvre serait une variation de ces procédures générales. Ainsi, il n'y aurait pas une grande différence entre une œuvre de Morris (« le catalogue qui réunit des œuvres non montrées ») et une œuvre de Kosuth (« une chose, sa photographie à la même échelle et dans le même lieu, sa définition tirée du dictionnaire ») les deux réduisant le concept à la *doxa* de la ville américaine. Le tout serait juste « informatif » : un amas de données qui n'impliquent pas de véritable construction, c'est-à-dire ni sensation ni concept. Toutes les variations d'objets que Kosuth réalise dans ses proto-investigations n'impliquent aucune différence intelligible : une chaise serait la même chose qu'une photo ou un miroir...

Si les auteurs de *Qu'est-ce que la philosophie ?* avaient voulu voir le concept dans l'art conceptuel ils auraient dû commencer par établir le « plan d'immanence », comme ils l'appellent, où les concepts se logeraient, c'est-à-dire, ce plan qui dépasse l'œuvre individuelle et dont elle n'est qu'un point que l'on a évoqué auparavant. Si le plan de composition est neutralisé, c'est parce qu'il n'est plus le cadre de lecture

⁷⁴ Ivi, p. 187.

de l'œuvre.



II. Le poïétique du concept

Dans l'horizon de pensée latino-américain où le conceptualisme se développe, plusieurs couches sont superposées comme dans un palimpseste. L'une de ces couches relève de la première modernité où deux formes de conceptualisation se disputent l'espace : la philosophie scolastique ou néo-scolastique, qui était la pratique philosophique hégémonique liée au concept réaliste, et des formes de concept autonome plutôt liées au sens originel du *conceptus* comme le conceptisme. Le conceptualisme latino-américain semble reprendre ces dernières, il peut donc être important de leur consacrer quelques pages.

Depuis l'Antiquité, la possibilité d'une relation intellectuelle entre ce que nous appellerions aujourd'hui arts plastiques (plus exactement la peinture et la sculpture) et la réalité a été profondément traversée par l'interprétation de la *mimesis* comme imitation. Dans *La République*, Platon avait condamné *l'art mimétique (mimetike techné)* qui se déploie comme imitation du monde sensible en s'éloignant par conséquent du monde intelligible :

L'imitation est donc loin du vrai, et si elle façonne tous les objets, c'est, semble-t-il, parce qu'elle ne touche qu'à une petite partie de chacun, laquelle n'est d'ailleurs qu'une ombre. Le peintre, dirons-nous par exemple, nous représentera un cordonnier, un charpentier ou tout autre artisan sans avoir aucune connaissance de leur métier ; et cependant, s'il est bon peintre, ayant représenté un charpentier et le montrant de loin, il trompera les

enfants et les hommes privés de raison, parce qu'il aura donné à sa peinture l'apparence d'un charpentier véritable⁷⁵.

Cette condamnation laisse toutefois la place à la conception d'un art (d'un *mimetike techné*) qui se fonde sur l'intelligible. Pour Plotin, « les arts ne se bornent pas à imiter les objets qui s'offrent à nos regards, mais [...] ils remontent jusqu'aux raisons [idéales] dont dérive la nature des objets⁷⁶ ». C'est-à-dire que, le plus souvent, la *mimesis* présuppose déjà l'intelligible. Si l'on reprend l'exemple que Platon donne dans *La République*, cela voudrait dire que lorsque le peintre peint un lit, il ne se fait pas conduire par ce qu'il voit directement, mais il rapporte ce qu'il voit à la notion de lit. (En effet, lorsque l'on peint un lit, on reconnaît d'abord qu'il s'agit d'un lit ; autrement on peut, par exemple, ne reproduire que les zones de couleur que l'on voit en se proposant l'exercice de ne pas voir un lit, de ne voir aucun objet mais des sensations lumineuses. Dans ce cas toutefois l'exercice n'est pas celui de représenter un lit. Nous allons voir avec Juana Ruíz, que ce deuxième exercice, qui ne présuppose pas pourtant un concept de ce qui est représenté, peut avoir une portée conceptuelle en tant qu'ouverture de l'intellect au non-discursif).

Néanmoins, ce n'est pas cette *mimesis* de l'intelligible qui fait de l'art une activité intellectuelle pour Plotin, s'inscrivant dans une tradition ouverte par Cicéron, selon Panofsky :

L'Orateur de Cicéron [...] compare l'orateur parfait avec une « idée » que nous ne pouvons pas atteindre dans l'expérience mais seulement nous représenter dans notre esprit ; il la compare également avec l'objet de la représentation artistique qui, de la même façon que l'idée, ne peut être appréhendé par le regard en son entier perfection, mais existe plutôt comme simple image mentale dans l'intériorité de l'artiste. [...] Au travers de cette description que l'inspiration rhétorique nous donne de la

⁷⁵ Platon, *La République*, X, 598, Paris, Flammarion, 1966.

⁷⁶ Plotin, *Ennéades*, Paris, L.Hachette, 1857, Tome troisième, p. 109

création de l'art, la fonction du concept platonicienne d'Idée est en fait de démentir la conception platonicienne de l'art : ici l'artiste n'est plus l'imitateur du monde sensible dans ce qu'il a de trivial et de trompeur ; il n'est pas d'avantage face à une quelconque « essence » [*ousia*] métaphysique, un interprète assujéti à la rigidité des normes préexistantes mais dont les efforts sont finalement inutiles ; l'artiste, c'est au contraire celui dont l'esprit renferme un modèle prestigieux de beauté vers lequel il peut, en véritable créateur, tourner son regard intérieur [...]⁷⁷.

Cette réinterprétation de la doctrine platonicienne des idées aurait été inspirée par l'hylémorphisme d'Aristote :

Toute chose est le produit du support et de la forme », ce qui signifie que, dans tous les cas, le produit de la nature ou de la main de l'homme ne provient pas de ce qu'une Idée déterminée est imitée par une existence déterminée, mais de ce qu'une forme déterminée pénètre dans une matière déterminée [...] ; la seule différence qui sépare les œuvres d'art des productions de la nature vient de ce que leur forme, avant de pénétrer dans la matière, réside dans l'âme humaine.⁷⁸

À partir de cette sorte de synthèse entre Platon et Aristote, Plotin élaboré sa théorie de la « beauté intelligible » qui développe non seulement la thèse que l'artiste transforme la réalité avec ses œuvres, mais qui fonde aussi la pratique philosophique de Plotin. À proprement parler, la « beauté intelligible » de Plotin n'est pas un concept mais un archétype éternel, une idée dans le sens platonicien du terme, toutefois elle permet à l'intellect de l'artiste de transformer le perçu en se référant à cette idée. Ainsi Plotin reconnaît une composante *poïétique*⁷⁹ de l'art qui va au-delà de la *mimesis*

⁷⁷ Panofsky, *Idea*, *op. cit.*, p. 27-28.

⁷⁸ *Ivi*, p. 35.

⁷⁹ Bien que les œuvres produites par l'artiste à partir de la beauté intelligible ne soient pas à proprement parler *poïétiques*, dans le sens où nous avons défini la *poïesis* (puisque, même si elles s'émancipent de la réalité perçue, elles n'opèrent pas une *sortie de l'être* -voir l'introduction de cette thèse-, au contraire, la beauté intelligible est identifiée au « principe

de l'intelligible : « [les arts] créent beaucoup de choses par eux-mêmes, et [...] ils ajoutent ce qui manque à la perfection de l'objet, parce qu'ils possèdent en eux-mêmes la beauté⁸⁰. » Pour Plotin, cette composante *poïétique* est liée plus profondément à l'intellect qu'une *mimesis* de l'intelligible car l'artiste, en participant à la beauté, participe plus directement à l'intellect divin :

La raison de la beauté dans la nature est l'archétype de la beauté du corps ; elle a elle-même pour archétype la raison plus belle qui réside dans l'âme et dont elle provient. Cette dernière [...] [n'est pas] simplement une raison mais bien le principe créateur de la raison première, c'est-à-dire de la beauté de l'âme [...], c'est enfin l'Intellect [*Noûs*] qui est éternel et immuable⁸¹.

L'art peut donc avoir une portée intellectuelle, non pas lorsque l'artiste représente la réalité sensible même en la rapportant à un modèle rationnel qui la sous-tendrait, mais lorsque l'artiste crée en se référant à sa propre âme et l'intellect qui l'habite.

Chez Plotin, donc, la relation intellectuelle de l'art à la réalité ne se donne pas par *représentation* mais par *réélaboration* à travers les œuvres que l'artiste introduit dans le monde. En effet, l'œuvre que l'artiste crée est analogue au travail de métamorphose auquel le philosophe doit soumettre sa propre âme :

La statue matérielle se conforme peu à peu à la vision du sculpteur ; mais quand statue et sculpteur ne font qu'un, lorsqu'ils sont la même âme, la statue n'est bientôt plus que la vision elle-même, la beauté n'est plus qu'un état de simplicité totale, de lumière pure⁸².

créateur ») nous allons utiliser de toute façon l'expression « composante *poïétique* » car, comme nous allons le voir, l'intellect lui-même est *poïétique*, mais cet caractère peut se trouver subsumée par une construction conceptuelle hétéronome (dont la règle de formation se déduit de principes transcendentes à la construction) comme c'est le cas chez Plotin.

⁸⁰ Plotin, *Ennéades*, *op. cit.* Tome troisième, p. 108

⁸¹ *Ivi.* p. 112.

⁸² Hadot, Pierre, *Plotin ou la simplicité du regard*, Paris, Gallimard, Paris. 1997 p. 21.

L'art peut donc aider l'esprit de qui le contemple à s'élever vers l'intellect divin en le faisant participer à la beauté. Par conséquent, l'activité *poïétique* à travers laquelle l'artiste agit dans et sur le monde est destinée à s'annuler dans la contemplation qui, pour Plotin, est supérieure à l'action : « ce sont les hommes trop faibles pour la spéculation qui cherchent dans l'action une ombre de la spéculation et de la raison »⁸³ En quelque sorte, Plotin avait déjà découvert le thème de la *dématérialisation* de l'art (comme nous allons voir, la matérialité de l'œuvre reste quand-même importante pour le conceptualisme latino-américain ; selon Camnitzer, le concept de dématérialisation n'est pas le plus intéressant pour le penser).

Plotin ne confond pas l'intellect et ses possibles productions concrètes comme les représentations rationnelles, discursives ou mathématiques du monde (l'intellect n'est donc pas réduit à l'intellect spéculatif par exemple). Néanmoins Plotin introduit des instances transcendantes qui limitent l'intellect et qui, dans le cas de l'art, agissent justement à travers la conception plotinnienne de la beauté : la beauté a à voir avec l'unité et la simplicité qui s'opposent à la multiplicité et complexité du monde sensible (la *poïesis* conceptuelle est subsumée quand-même par des concepts hétéronomes).

Avec la Renaissance, la modernité s'ouvre en explorant une voie qui semblerait poursuivre celle de Plotin, c'est à dire la quête d'un art intellectuel. Toutefois la Renaissance, contrairement à Plotin, donnera un rôle très important à la représentation du réel dans cette quête. D'autre part, en ce qui concerne l'idée plotinienne selon laquelle l'art a sa source principale dans l'âme de l'artiste, la Renaissance la libérera en partie de sa fondation transcendante ; les formes spirituelles qui donnent origine à l'œuvre d'art commencent à être vues comme des *conceptus* : des constructions singulières de l'intelligence de l'artiste (non des archétypes éternels originaires du monde des idées).

⁸³ Plotin, *op. cit.*, Tome deuxième, p. 217.

Le premier aspect, la représentation intellectuelle, sera garanti par la présence des mathématiques. C'est pourquoi lorsqu'Alberti écrit son traité sur la peinture, il commence en introduisant les notions mathématiques qui vont fonder la représentation. Ayant identifié l'objet de l'art pictural avec le visible (« Quant aux choses qui ne se laissent pas appréhender par la vue, personne ne niera qu'elles ne concernent en rien le peintre ; car le peintre aspire à imiter celles-là seules qui peuvent se voir sous la lumière⁸⁴ »), le problème sera donc celui de trouver un modèle mathématique de la vision qui fondera la représentation. Dans ce but, Alberti codifie les lois de la perspective que Brunelleschi avait déjà construites et dont on croyait qu'elles représentaient fidèlement les lois de la vision.

Quant à l'aspect *poïétique* de l'art intellectuel dans la Renaissance, un concept qui joue un rôle central est celui de *disegno*. Dans *L'art d'édifier*, Alberti fonde la rationalité des arts justement sur le *disegno* en décrivant celui-ci comme le projet préalable à l'exécution d'une œuvre. Ce *disegno* a souvent un corrélat matériel, c'est-à-dire le dessin, qui, en italien, va être appelé aussi *disegno*. Mais bien qu'il soit possible de distinguer ces deux composantes du *disegno*, il ne faudrait pas les séparer : de la même façon que les concepts philosophiques ont besoin d'une matière orale ou graphique, d'une écriture, pour pouvoir se constituer, s'éclaircir, se déployer et toutefois ne se confondent pas avec cette matière, ainsi le *disegno* a besoin d'une écriture.

On peut soupçonner que les deux aspects de l'art intellectuel de la Renaissance vont se croiser du côté de la peinture car la perspective est une méthode de dessin dont les composantes matérielle et mentale sont agencées par un modèle mathématique de la vision qui est censé garantir la représentation intellectuelle de la nature et par conséquent sa connaissance. C'est surtout dans ce sens que des artistes comme Léonard de Vinci vont interpréter la scientificité de la peinture et à partir de cela, réclamer une dignité philosophique pour celle-

⁸⁴ L. B. Alberti, *La peinture*, Paris Seuil, Paris, 2004 p. 45.

ci.

Dans son traité de la peinture, de Vinci écrit :

Seule la peinture s'occupe de la surface des corps et sa perspective s'occupe de l'accroissement et décroissement des corps et de leurs couleurs [...] Par conséquent la peinture est philosophie car la philosophie traite du mouvement augmentatif et diminutif [...] On prouve que la peinture est philosophie car elle traite du mouvement des corps dans l'instantanéité de leurs actions et la philosophie elle aussi s'occupe du mouvement⁸⁵.

Le mouvement (entendu aussi comme changement) était le concept central de l'une des branches de la philosophie d'Aristote : la *physikà*. En effet pour Aristote « la nature [*physis*] est, dans les êtres, le principe du mouvement ou de repos⁸⁶. » Lorsque Léonard dit que la peinture est philosophie, il pense à la philosophie d'une manière particulière, tout d'abord comme *physikà* ou *philosophia naturalis*. Il critique donc la philosophie lorsqu'elle ne s'accorde pas au visible :

La peinture s'étend aux surfaces, couleurs et figures de tout ce qui est créé par la nature, et la philosophie pénètre à l'intérieur de ces corps, considérant en eux leur vertus propres ; mais elle n'a pas la récompense de cette vérité qu'atteint le peintre, qui saisit leur vérité première, car l'œil se trompe moins⁸⁷.

⁸⁵ « *La pittura sol si estende nella superficie de' corpi, e la sua prospettiva si estende nell'accrescimento e decrescimento de' corpi e de' lor colori [...]. Adunque la pittura è filosofia, perchè la filosofia tratta del moto aumentativo e diminutivo [...]. Si prova la pittura esser filosofia perchè essa tratta del moto de' corpi nella prontitudine delle loro azioni, e la filosofia ancora lei si estende nel moto.* » L. Da Vinci, *Trattato della pittura*, Roma, Unione Cooperativa Editrice, 1980, p. 6. (notre traduction, ce passage ne se trouve pas dans la version française traduite et commenté par André Chastel dont nous nous sommes servis pour les autres citations du traité de Leonard.)

⁸⁶ Aristote *Physique Livre II*, § 4, Paris, A. Durand, 1862.

⁸⁷ L. de Vinci, *Traité de la peinture, Textes traduits et commentés par André Chastel*. Calmann-Levy, 2003, p. 58.

C'est comme dire que la philosophie ferait mieux de s'appuyer sur la peinture (ou de se développer comme pratique picturale) pour se relier mieux à la nature car « seule [la peinture] peut imiter tous les produits visibles de la nature »⁸⁸, autrement la philosophie risque de s'éloigner de la vérité.

La déclaration léonardienne d'identité entre peinture et philosophie fait donc partie d'une démarche de représentation intellectuelle de la nature qui affecte tant la philosophie que la peinture. D'un côté, la philosophie prend principalement le sens d'enquête scientifique de la nature. De l'autre côté la peinture devient mathématique visuelle et observation précise des phénomènes visuels. La recherche picturale de de Vinci est donc plus intéressée par le concept réaliste que par le *conceptus*, plus intéressée par la construction de représentations intellectuelles de la réalité (et pour lui cela veut dire construire des représentations intellectuelles du visible) que par la construction en tant que telle.

À travers cette démarche, Léonard veut élever la peinture à un art libéral, à une activité intellectuelle supérieure nécessitant plus d'intelligence que les arts mécaniques. Mais la supériorité du concept réaliste sur le *conceptus* est, comme nous avons vu, l'un des éléments du découpage esthétique/conceptuel néo-moderne, selon lequel un art conceptuel serait un non-sens. Néanmoins la peinture de Léonard de Vinci semblerait montrer qu'il est possible de construire un art conceptuel à partir du concept réaliste. Malheureusement cette apparente compénétration entre peinture et *physikà* est le résultat d'une série de confusions théoriques.

La première est la confusion entre la peinture et le dessin dont on pourrait se servir en sciences. Cette confusion semble être volontaire ; pour de Vinci les mathématiques sont essentielles pour construire toute science (« Aucune

⁸⁸ *Ivi*, p. 74.

recherche humaine ne peut s'appeler véritablement scientifique, si elle n'est pas soumise aux démonstrations mathématiques⁸⁹. »), c'est pourquoi la perspective et la géométrie sont nécessaires pour le peintre s'il veut que son art soit considéré comme scientifique.

Mais cela voudrait dire que la peinture n'est pas scientifique par elle-même mais parce que l'on peut la mathématiser notamment à travers la perspective qui garantit la fidèle imitation de la nature. Néanmoins, Léonard ne veut pas accepter cette conclusion :

Le poète dit que sa science est *invenzione*⁹⁰ et mesure [...] et qu'elle se revêt de toutes les sciences. À cela, le peintre répond qu'il a les mêmes devoirs dans la science de la peinture, c'est-à-dire *invenzione* et mesure ; [...] mais qu'il ne se revêt pas d'autres sciences, au contraire, ce sont les autres sciences qui, en grande partie, se revêtent de la peinture comme l'astronomie qui ne fait rien sans perspective⁹¹.

La peinture donc serait scientifique parce que la science même est picturale. Les mathématiques, ou plutôt leur branche qui a eu le plus recours au visuel c'est-à-dire la géométrie, seraient en quelque sorte un genre de peinture. Selon Léonard, « pour la quantité continue (ou science de géométrie), on commence par la surface des corps et on trouve que celle-ci a son origine dans la ligne, limite de cette surface⁹². » Or, du point de vue strictement physique, une

⁸⁹ *Ivi*, p. 58.

⁹⁰ De Vinci à probablement emprunté ce mot à Alberti qui à son tour l'a emprunté à la rhétorique ancienne « où il désignait le choix de la matière à traiter et des arguments du discours : acte de découverte plus que d'invention ». Golsenne *et al.* « commentaire » dans Alberti, *Le peinture*, *op. cit.* 349.

⁹¹ « *Dice il poeta che la sua scienza è invenzione e misura [...] e che essa si veste poi di tutte le scienze. Al quale risponde il pittore avere i medesimi obblighi nella scienza della pittura, cioè invenzione e misura; [...] ma ch'ei non si veste tali tre scienze, anzi, che le altre in gran parte si vestono della pittura, come l'astrologia, che nulla fa senza la prospettiva [...]* » Da Vinci, *Trattato...* *op. cit.* p. 16. (notre traduction, ce passage ne se trouve pas dans la version française traduite et commenté par André Chastel).

⁹² De Vinci, *Traité...*, *op. cit.* p. 58.

ligne comme fin de la surface d'un corps est une expression qui a besoin d'être précisée (s'agit-il par exemple d'un changement abrupte d'orientation de la surface comme dans un parallélépipède?) ou qui pourrait rester sans signification (quelle ligne est la fin de la surface du corps humain ou d'un corps sphérique? dans ces cas, la fin de la surface semble plutôt être la surface elle-même). Pourtant, du point de vue visuel, cette fin est complètement évidente : elle est le contour de la figure que le corps observé projette sur la rétine de l'œil.

De Vinci non seulement renverse la description qu'Aristote fait des principes de la géométrie dans la logique (un point qui bouge dans l'espace génère une ligne et une ligne qui bouge dans l'espace génère une surface) mais il rattache l'origine de cette chaîne de décompositions (la surface se décompose en lignes, les lignes se décomposent en points) à une opération de dessin mental de la ligne générée lorsqu'un plan traverse la surface d'un corps.

La perspective serait, dans ce sens, une création de la peinture et pas une imposition externe à elle car la peinture, pourrait-on dire, habite dès le début la géométrie. Léonard peut par conséquent dire :

Il n'y a rien dans l'astronomie qui ne soit fonction des lignes visuelles et de la perspective, fille de la peinture ; car c'est la peinture qui, pour les besoins de son art, a créé la perspective, et il ne peut l'exercer sans les lignes où s'enferment toutes les figures variées des corps engendrés par la nature. Sans elles, l'art de la géométrie est aveugle [...]⁹³.

Cette peinture sans peinture (sans couleurs, sans matière, tout d'abord dessin) qui se répand à l'intérieur des sciences semblerait impliquer chez Léonard une vision élargie de la peinture ; paradoxalement, toutefois, il cherchait à imposer à partir d'elle une pratique historico-culturellement située (la peinture basée sur la perspective) comme la seule forme possible de développer une peinture intellectuelle. Évidemment, de Vinci sait que la peinture ne peut pas se réduire à

⁹³ *Ibidem.*

la perspective géométrique (la géométrie et l'arithmétique « ne s'étendent au'a la connaissance de la quantité continue et discontinue, mais ne s'occupent pas de la qualité, qui est la beauté des produits de la nature et l'ornement du monde⁹⁴. » La peinture « traite de toutes les quantités continues, des qualités des rapports d'ombre et lumière, et, avec la perspective, de la distance⁹⁵. ») mais la perspective est en tout cas la base qui structure la création du peintre. Du reste les aspects non quantitatifs de la peinture sont aussi soumis à la représentation intellectuelle du visible et Léonard utilise de toute façon un langage mathématique pour en parler (« proportions d'ombres et lumières ») ou les conçoit comme fonction d'une quantité telle que la distance (perspectives chromatique et atmosphérique).

Toutefois cette confusion volontaire entre le dessin scientifique et la peinture ne démontre pas que cette dernière soit scientifique mais plutôt le contraire. Car les sciences se construisent un monde graphique selon leur but particulier qui est la connaissance d'un objet spécifique . La peinture en revanche peut explorer ce monde graphique dans tous ses aspects gestuels, chromatiques, de matière, de support, dépassant souvent les définitions particulières de ce que la peinture est. Cette exploration picturale presque sans limites peut facilement apparaître superflue ou capricieuse aux yeux de la science lorsque la première ne se conforme pas au but cognitif de la deuxième, ce qui est souvent le cas.

En posant le concept réaliste comme le concept supérieur de l'intellect humain, Léonard montre que la peinture en général n'atteint pas cette *supériorité intellectuelle*.

Nous pouvons observer la deuxième confusion dans les premières phrases que j'ai citées de de Vinci dans cette section. Lorsque de Vinci argumente que la peinture est philosophie car les deux s'occupent du mouvement, il confond un

⁹⁴ *Ibidem* (traduction légèrement modifiée).

⁹⁵ *Ivi.*, p. 57-58.

fait perceptif (le changement de la taille de l'image qu'un corps projette sur notre rétine lorsqu'il s'éloigne ou se rapproche de notre œil) avec un fait physico-corporel de l'objet perçu (le changement effectif de la masse et de la taille notamment d'un corps vivant dans le temps). Cette confusion est un problème qui se répand en général dans toute la recherche de la représentation intellectuelle picturale de la nature à la Renaissance. La perspective est un modèle géométrique qui explique et permet de calculer la projection d'un objet tri-dimensionnel dans un espace bi-dimensionnel. Elle comporte donc effectivement de la connaissance d'un phénomène en relation avec la perception visuelle car la rétine dans nos yeux est un espace bi-dimensionnel. (Cela ne veut pas dire que nous voyions les choses exactement comme elles se projettent sur la rétine ; cette projection est tout simplement la première source de la vision qu'elle réorganise néanmoins tout de suite. La perspective ne comporte donc qu'une connaissance préliminaire de la vision.)

Mais lorsqu'on l'utilise pour produire une représentation visuelle d'un ou plusieurs objets de la nature, elle ne garantit pas la connaissance de ces objets. Elle garantit juste que l'on ne se trompe pas dans les proportions des objets représentés et dans les distances qui les séparent. Si nous nous servions de la gradation des représentations de Leibniz et Wolff pour qualifier les représentations générées par la perspective, elles ne seraient que des représentations claires et confuses qui nous permettent d'identifier les objets représentés mais pas de distinguer leurs composantes. Pour produire des représentations intellectuelles de la nature, il manque encore un niveau qui permette de tirer des conclusions sur la nature en générale et pour cela la perspective, même dans le sens élargi que Léonard lui confère (perspectives géométrique, chromatique et atmosphérique), est inefficace. Voulant atteindre le concept réaliste à travers la peinture, Alberti et de Vinci finissent par nous montrer que la peinture n'est que, dans le meilleur des cas, un instrument relativement utile d'une recherche scientifique extra-picturale. Paradoxalement, cette démarche picturale qui se veut scientifique contribue à placer l'art du côté

du non conceptuel et du non intellectuel beaucoup plus que ne le ferait une peinture intéressée par des explorations chromatiques et de la matière moins soumise à la représentation exacte du visible comme celle des peintres vénitiennes contemporains à Léonard.

Ces ambiguïtés de la théorie léonardienne de la peinture peuvent être dues au fait que son effort théorique se place entre deux découpages du mental différents qui cohabitent en lui en même temps. D'une part, de Vinci veut s'opposer au découpage du mental qui avait régné pendant le Moyen-Âge⁹⁶ et qui était encore influent. Celui-ci séparait les activités humaines en arts libéraux et arts mécaniques. D'autre part, de Vinci avance vers le découpage néo-moderne dans lequel l'intellect se façonne largement sur le modèle des sciences dites exactes.

Les arts libéraux étaient les activités considérées comme intellectuelles et dont la matière serait intangible : les arts de la parole (le *trivium* : grammaire, dialectique, rhétorique) et les arts du nombre (le *quadrivium* : arithmétique, géométrie, musique, astronomie). Les arts mécaniques étaient les activités manuelles associées donc à la fatigue corporelle ; on les appelle aussi arts serviles.

La discrimination entre arts libéraux et arts serviles est typique d'une mentalité intellectualiste qui met dans la connaissance et dans la contemplation le bien suprême, et elle exprime l'idéologie d'une société féodale (de même que chez les Grecs elle exprimait une idéologie oligarchique), aux yeux de laquelle le travail manuel était inévitablement inférieur. Cette détermination sociale de l'attitude théorique demeura si profondément gravée que même quand le conditionnement externe de la théorie cessa de jouer, la subdivision se maintint comme un préjugé difficile à éliminer, ainsi que cela ressort encore des polémiques du temps de la

⁹⁶ Il est néanmoins déjà théorisé dans la *Politique* d'Aristote. (Voir Aristote, « L'éducation dans l'État idéal. Les études libérales et les autres », *La politique*, Paris, Vrin, 1977, p. 553.)

Renaissance à propos de la dignité du travail du sculpteur⁹⁷.

De Vinci critique le découpage arts libéraux/arts mécaniques principalement de deux manières. La première est en rappelant qu'aucune activité, pour intellectuelle qu'elle se déclare, ne peut se passer d'une matérialité, c'est-à-dire d'une « partie mécanique », qui l'accompagne et sans laquelle elle ne pourrait exister ni perdurer dans le temps : « Toutes les sciences qui débouchent sur la parole ont aussi vite mort que vie, à l'exception de sa partie manuelle, c'est-à-dire l'écriture, qui est sa partie mécanique. »⁹⁸

Le conceptualisme reviendra sur cette matérialité du langage et ses implications sur la question du concept. D'une certaine façon la recherche de Léonard est la même que celle des certains conceptualistes : lorsque l'on reconnaît que cette matérialité est une composante importante du concept, de quelle façon le concept en dépend-il ? Mais tandis que le conceptualisme analysé par Camnitzer cherche à libérer la conceptualité d'une matérialité particulière (comme celle liée aux pratiques discursives), Léonard cherche à introduire une instance normative dans la conceptualité à partir de la matérialité :

On dit mécanique la discipline issue de l'expérience, scientifique celle qui a son commencement et son aboutissement dans l'esprit ; et semi-mécanique celle qui procède de la théorie pour aboutir à l'opération manuelle. Mais toutes les sciences me semblent vaines et pleines d'erreurs qui ne naissent pas dans l'expérience, mère de toute certitude, et n'aboutissent pas à une expérience manifeste ; autrement dit, dont l'origine ou le milieu ou la fin ne sont soumis à aucun de cinq sens. [...] Mais les

⁹⁷ U. Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, traduit de l'italien par Maurice Javion, Grasset, 1997 p. 191.

⁹⁸ « *Tutte le scienze che finiscono in parole hanno sì presto morte come vita, eccetto la sua parte manuale, cioè lo scrivere, ch'è parte meccanica.* » Da Vinci, *Trattato...*, op. cit. p. 6 (notre traduction, ce passage ne se trouve pas dans la version française traduite et commenté par André Chastel).

vraies sciences sont celles que l'expérience nous a communiqué par les sens, en fermant la bouche aux discuteurs [...] Et si tu dis que ces sciences vraies et évidentes font partie des (sciences) mécaniques parce qu'on ne peut pas les conduire à leur fin autrement que par des opérations manuelles, j'en dirai autant de tous les arts qui ont besoin de la main de scribe ; et l'écriture est du même genre que le dessin, qui est une partie de la peinture⁹⁹.

Puisque, pour de Vinci l'œil « est la principale voie par où le *comune senso*¹⁰⁰ peut considérer, amplement et magnifiquement, les œuvres infinies de la nature¹⁰¹ », la peinture est la science la plus vraie car elle est attachée au sens qui « se trompe le moins ». Les sciences attachées à l'écriture, par contre, ont une probabilité beaucoup plus grande de s'éloigner de la vérité car leur dessin ne représente pas directement les œuvres de la nature mais les « œuvres des hommes qui sont les paroles¹⁰² » (ce qui d'ailleurs les rend moins communicables que la peinture).

Léonard crée donc une hiérarchie nouvelle à l'intérieure des arts libéraux qui se fonde sur le « dessin » propre à chaque activité (sur la façon dont celui-ci la relie à la nature) et qui permet de repenser la division arts libéraux/arts mécaniques, en faisant rentrer la peinture dans les arts libéraux (même dans une position de supériorité) mais qui n'élimine pas cette division (la sculpture par exemple reste un art mécanique pour de Vinci). Cette hiérarchie lie étroitement mathématiques, vision, vérité et nature. La deuxième manière dont de Vinci critique le découpage arts libéraux/arts mécaniques est la conséquence de cette liaison.

⁹⁹ De Vinci, *Traité...*, *op. cit.* p. 57

¹⁰⁰ Chez de Vinci le *comune senso* indique une zone du cerveau où les perceptions sont jugées et où a lieu l'imagination (voir Da Vinci, *Trattato...*, *Op. cit.*, p.8 : « *Esempio tra la poesia e la pittura* »).

¹⁰¹ « *L'occhio, che si dice finestra dell'anima, è la principale via donde il comune senso può più copiosamente e magnificamente considerare le infinite opere di natura.* » *Ivi*, p. 10 (notre traduction, ce passage ne se trouve pas dans la version française traduite et commenté par André Chastel).

¹⁰² « *le opere degli uomini, che sono le parole* », *Ivi*, p. 5 (notre traduction).

En montrant que la vision et les mathématiques sont étroitement liées, Léonard veut montrer aussi que ce découpage du mental opère une séparation arbitraire à l'intérieure des mathématiques. La peinture devrait donc être, si l'on tire les conséquences de la pensée de de Vinci, à côté de la musique et de l'arithmétique, en rassemblant en son sein la géométrie et l'astronomie. Léonard a donc besoin du découpage arts libéraux/arts mécaniques pour accomplir son projet ; il ne peut pas sortir de ce découpage, il vise surtout à le reformer en pensant la pratique picturale comme activité intellectuelle mais surtout l'activité intellectuelle à partir de la peinture (activité intellectuelle qui, comme Eco nous le rappelle, se définissait comme connaissance et contemplation, c'est-à-dire ce que la philosophie grecque ancienne appela *theoretiké* et les latins traduisirent comme *speculatio*). Ainsi Léonard semble reprendre l'étymologie de termes comme *theoretiké* ou *speculatio* originaires liés à la vision.

Toutefois, dans cette tentative de repenser le théorique à partir du pictural, il y a une profonde circularité car la vision à laquelle de Vinci ou Alberti font appel est une vision auparavant pensée à partir des arts libéraux : cette vision a pour but connaissance et détermination de la vérité (c'est aussi dans ces termes qu'Aristote définit l'intelligence théorique), cette détermination de la vérité se fait à partir d'un discernement, une analyse (Aristote de nouveau ; l'analyse est la forme fondamentale de l'intelligence théorique) des éléments dont le visible est constitué (lignes, ombres, relations...); l'élément innovateur par rapport à la spéculation aristotélicienne est le rôle central donné aux mathématiques dans cette conception de la vision, élément qui néanmoins ne sort pas du cadre des arts libéraux.

La recherche de Léonard s'insère donc dans un mouvement plus général de reconfiguration du mental en Europe d'où émergera la configuration néo-moderne du mental plus comme réorganisation du découpage arts libéraux/arts mécaniques que comme son dépassement radical.

La liaison entre nature, vérité, vision et mathématiques qui traverse la recherche de de Vinci sera aussi essentielle pour la réussite d'une entreprise comme celle

de Johannes Kepler, c'est-à-dire pour la naissance de la physique moderne.

Contrepoint 5 : Science et peinture / événement, information et vie.

D'un point de vue scientifique, Léonard ne se trompait pas entièrement. Kepler a passé sa vie à chercher un modèle pour les orbites des planètes.

Pour y réussir il a dû devenir un astronome-peintre dans le sens léonardien et faire confiance aux yeux (plus exactement aux yeux de Tycho Brahe qui possédait les plus exactes observations de la planète Mars).

Après six ans de travail autour des observations de Brahe, Kepler peut dessiner avec précision toutes les orbites des planètes connus. De Vinci aurait peut-être été content de savoir que le tracé des orbites répond à une figure géométrique précise, l'ellipse, et que ce *disegno* (pas seulement le dessin de l'ellipse mais aussi l'opération mentale qu'il contient : l'équation de l'ellipse, la vitesse avec laquelle la planète dessine son ellipse) permettra à Newton d'en déduire mathématiquement la loi de la gravitation universelle.

La physique moderne semble se développer comme Léonard conçoit la science, la théorisation doit avancer par démonstrations mathématiques et être fondée sur la vision. Evidemment à l'intérieur de ce schéma général les choses peuvent changer.

D'une part, les physiciens peuvent se servir d'instruments très différents de l'œil humain pour *voir*. Un radiotélescope par exemple capte les ondes de radio provenant des astres et un microscope électronique se sert d'un faisceau d'électrons pour observer la surface d'objets mesurables en nanomètres. Ces instruments n'utilisent pas la lumière pour *voir* leur cibles ; ils maintiennent néanmoins dans leurs noms la racine *skopein* (voir) qui les caractérise comme des extensions de la vision humaine lui

permettant de voir ce qui pour elle serait invisible.

D'autre part, la création de la géométrie analytique et du calcul infinitésimal donnent à la géométrie des instruments puissants qui mettent pourtant en question la place de la pensée visuelle dans l'entreprise scientifique, remplaçant souvent la représentation graphique (la « *pittura* » pour le dire avec Léonard) des formes géométriques avec une représentation algébrique.

Ces changements ne mettent pas en question la nécessité de la vision (ou d'instruments qui l'élargissent au-delà de ses limites) ni de la production d'images dans la démarche de la science physique. Toutefois le visible n'est en général qu'un épiphénomène pour la science physique. Puisque le langage à travers lequel elle construit ses modèles de réalité est le langage des mathématiques, ses objets sont des objets tout d'abord mathématiques. Ils sont de simples quantités comme la masse, des vecteurs comme la force, la vitesse, l'accélération ou la quantité de mouvement, ou des fonctions comme les ondes.

Ces objets doivent, bien sûr, expliquer les phénomènes visibles. Mais peu importe s'ils sont visibles ou pas. La représentation du visible, même si elle est intellectuelle, n'est qu'un instrument de la science de la nature mais elle ne peut pas contenir la science. La physique moderne développe des postulés que Léonard, dans la recherche d'une science picturale de la nature, avait défendus ; néanmoins elle est en même temps la meilleure démonstration de l'impossibilité d'un projet de ce genre où la peinture ne peut que se désintégrer à l'intérieur de l'entreprise scientifique.

Comme le dit Daniel Arasse à propos de Léonard et de sa peinture scientifique : « il était difficile -et bientôt dépassé- de porter plus loin l'humanisme scientifique et artistique de la

Renaissance¹⁰³ »

Mais plutôt que de conclure, à partir de cette aventure artistico-scientifique de la Renaissance, que l'art n'a aucune portée scientifique, que les connaissances qu'il produit ne regardent que son champ disciplinaire et non la réalité en général (ce qui impliquerait de présupposer plusieurs choses comme le fait que le meilleur modèle de la connaissance serait les sciences physiques, que la peinture est une bonne métonymie de toute forme d'art, etc.), il est peut-être plus intéressant de réfléchir à la relation entre l'intellect et la réalité que cette aventure présupposait.

L'intellect est conçu dans cette aventure surtout comme une faculté au but cognitif dans laquelle la partie *poïétique* ne serait utile qu'en restant soumise à la partie mimétique (bien que cette dernière soit aussi une construction : le présupposé modèle mathématique de la nature).

On introduit ainsi une hiérarchie dans l'intelligence humaine qui fait de ses capacités cognitives les capacités supérieures en subordonnant à celles-ci sa puissance créatrice. On fait de la réalité, de ce qui est déjà là, l'instance régulatrice de la pensée. Penser le nouveau, concevoir une réalité autre, se réduirait à penser autrement ce qui est déjà là. Mais ce n'est que dans nos constructions mentales, nos concepts, que nous pouvons saisir ce qui est déjà là. Nous pouvons conférer à certains ensembles de nos concepts le statut de représentations fidèles de la réalité mais ils resteront toujours des concepts : des constructions de l'esprit humain.

La question qui se pose est donc de savoir jusqu'à quel point les conditions que l'on pose comme garantie de la véracité de nos constructions ne peuvent pas devenir des *a priori* non démontrés de

¹⁰³ Arasse Daniel, *L'homme en jeu, les génies de la Renaissance italienne*. Paris, Hazan, 2008 p. 43.

la pensée.

C'est pourquoi Giacomo Leopardi, un autre célèbre artiste/philosophe italien, préférait l'erreur à la vérité car l'erreur (le manque de correspondance entre la pensée et la réalité) n'enferme pas la pensée dans des limites rigides : n'interdit pas l'imagination¹⁰⁴.

La relation entre intellect et réalité a été souvent profondément traversée par le concept de nature. Celle-ci a été fréquemment conçue comme un principe invariable et éternel, transcendant à l'être humain et à la vie même. Mais la réalité s'adapte-t-elle à ce concept de nature?

Nous ne savons pas si notre réalité est éternelle ou si elle a eu un commencement. Les physiciens nous diraient peut-être qu'elle a commencé avec le Big-Bang. Avant le Big-Bang (et l'expression « avant » n'a donc pas beaucoup de sens mais elle nous aide à comprendre), ni le temps ni l'espace n'auraient existé et toute la matière aurait été entièrement contenue en un seul point (autre expression absurde donc car si l'espace n'existait pas comment comprendre que tout soit contenu en un point ?).

Le Big Bang serait donc l'événement créateur de notre réalité qui ne peut pas se déduire d'un fait précédent et instaure tous les faits qui suivront car il instaure même le temps et l'espace et les forces (électriques, gravitationnelles, nucléaires) qui constitueraient l'univers.

¹⁰⁴ Après avoir évoqué Colomb et ses voyages, dans son poème *A Angelo Mai*, Leopardi dit : « [...] Ah, mais, connu, le monde Ne s'accroît plus, il se resserre même, et plus vastes L'éther sonore, et l'alme terre, et l'océan, Paraissent à l'enfant qu'aux yeux du savant. Nos songes merveilleux, où sont-ils allés? [...] Ils se sont évanouis en un instant, Et le monde est figuré sur une brève carte ; Tout devient pareil, et en découvrant, Seul s'accroît le néant. À peine atteint, Le vrai t'interdit à nous, O chère imagination ; de toi s'écarte à jamais Notre esprit ». G. Leopardi, *Chants/Canti*, Paris Flammarion, 2005, p. 47. Ensuite Leopardi s'adresse à l'Arioste : « [...] Chanteur aimable des armes et des amours Qui, dans un âge moins triste que le nôtre, emplirent la vie d'heureuses erreurs ». *Ivi.*, p. 49.

Il est intéressant d'observer qu'un tel événement a souvent éveillé dans l'être humain l'idée d'une intelligence divine pour l'expliquer. Il s'agit d'un indice de la difficulté de l'être humain à concevoir l'événement mais aussi de la relation, comme nous le verrons, qu'il y a entre événement et intelligence.

Après cet événement fondateur qu'est le Big-Bang, l'événementialité, si l'on suit la narration de la physique, semblerait disparaître de l'univers. Des faits démesurés et spectaculaires pour l'échelle humaine arrivent partout : des planètes se forment, des étoiles explosent, des galaxies entrent en collision avec d'autres en transformant la disposition de leurs étoiles. Mais tous ces faits peuvent être reconduits à des lois physiques déterminées. Tout s'enchaîne en des séries de causes et d'effets qui renvoient à l'événement fondateur. Jusqu'à ce qu'un nouvel événement aussi fondateur que le premier arrive : dans l'univers surgi du Big-Bang les atomes se recombinaient constamment en formant des molécules nouvelles.

Cela n'échappe pas aux strictes lois de la nature physique. Néanmoins, parmi les infinies combinaisons d'atomes qui peuvent se déployer, il y a la possibilité que l'une de ces combinaisons se configure de façon à être capable de générer des copies d'elle-même. Bien que la probabilité en soit faible, cette possibilité existe sans violer les lois de la physique. Mais elle exprime un aspect non-physique de la matière, l'information : une molécule peut être en même temps une configuration d'atomes et une description de cette configuration. Nous avons tous des molécules comme cela dans le noyau de nos cellules : l'ADN.

Qu'une molécule ait réussi à se reproduire n'est pas un fait qui se suit directement des conditions qui l'ont précédé car il n'a pas été causé par ces conditions (c'est pourquoi nous ne pouvons

pas le produire en laboratoire, mais tout simplement espérer qu'il se produise). Il est un événement qui introduit dans la réalité de nouvelles relations de cause à effet et donc de nouvelles chaînes causales : de nouvelles molécules vont se former, non seulement par la simple recombinaison des atomes, mais en suivant un modèle particulier, généré par une molécule qui a appris à se reproduire.

L'événementialité de la réalité s'arrêterait là, si les molécules génèrent toujours des copies exactes d'elles-mêmes. Toutefois la probabilité de cette possibilité est infime et les molécules se trompent, générant ainsi des molécules avec la capacité de se reproduire mais différentes des premières. Il s'agit d'accidents imprévisibles, d'événements, qui coupent les chaînes causales précédentes en en instaurant de nouvelles et en augmentant par conséquent l'information. Ce caractère accidentel intrinsèque au processus de copie a laissé ouverte la possibilité de structures plus complexes, ayant la capacité de se reproduire et de réagir à l'environnement : un nouvel événement se produit, la naissance d'un être vivant. Chaque nouvel accident de copie, chaque nouvel événement, peut impliquer la naissance d'un nouveau genre d'être vivant capable de choses nouvelles et par conséquent la création d'un nouveau volume dans la bibliothèque aléatoire de la vie. Nous pouvons penser l'ensemble des êtres vivants comme un grand cerveau en expansion constante qui pense en reproduisant ses éléments. Mais au cœur de cette capacité de cumuler et de transformer l'information, il y a l'événementialité.

Un événement d'un nouveau niveau se produit lorsque surgit un être vivant capable d'instaurer de nouvelles chaînes causales autrement qu'en se reproduisant et de cumuler et transformer de l'information ailleurs que dans son ADN. Alors, de nouveaux cerveaux se développent et se reproduisent à l'intérieur du grand

cerveau qu'est l'ensemble du vivant.

Les êtres vivants se reproduiront partout sur notre planète en générant donc cette réalité, entrelacement de vie, intelligence et événementialité, qui nous entoure et dont nous faisons partie.

La physique, par conséquent, n'arrive pas à décrire tous les aspects de la matière car elle oublie son événementialité intrinsèque. L'intelligence ne peut pas se réduire aux explications de la physique, non parce qu'elle est issue d'une substance différente à la matière mais parce que la physique ne peut pas être une description complète de la matière.

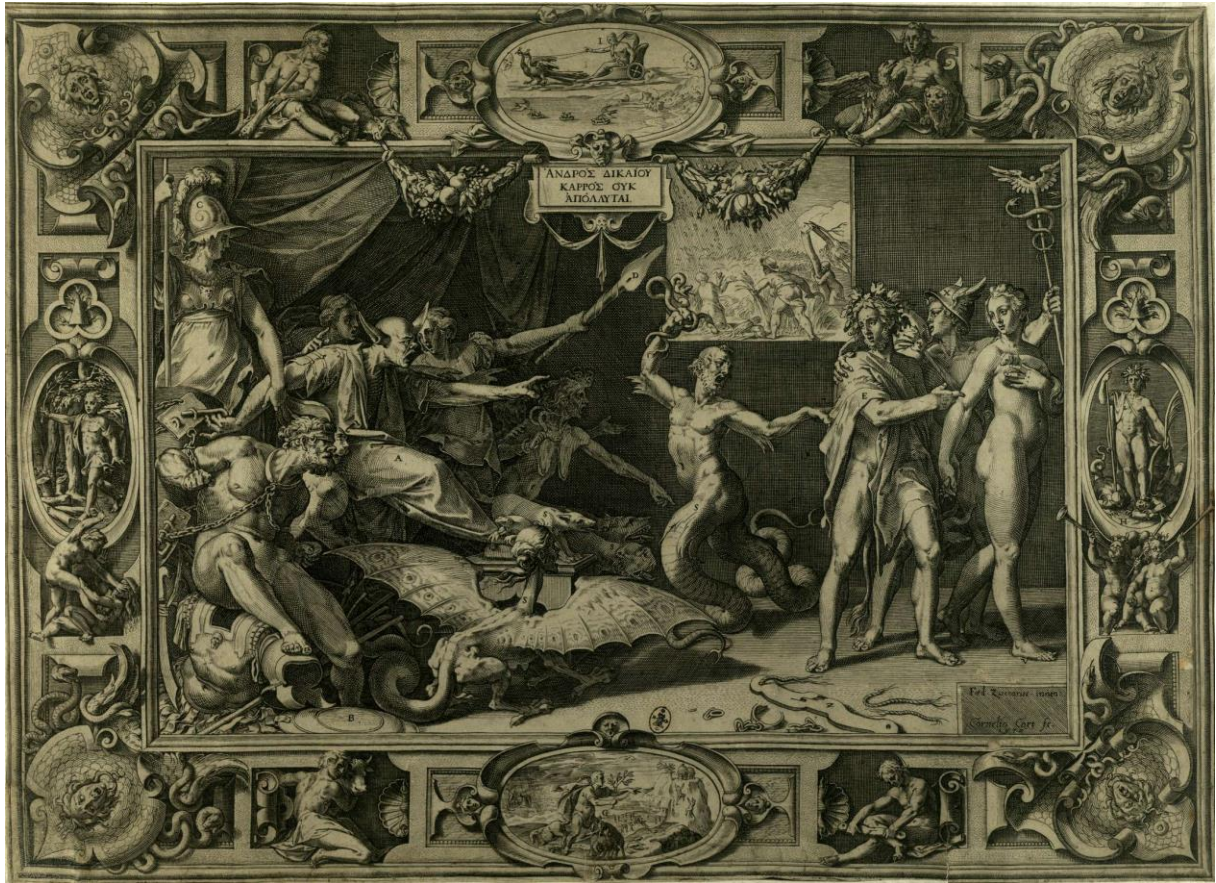


En avançant vers la configuration néo-moderne du mental, la représentation picturale de la nature n'abandonne pas vraiment le découpage arts libéraux/arts mécaniques mais contribue à l'exclusion de l'art de la sphère du conceptuel car elle pose comme construction supérieure de l'intellect le concept réaliste et en même temps elle montre, malgré elle, qu'elle n'est pas en mesure de l'atteindre.

La mise en crise du découpage arts libéraux/arts mécaniques demande un geste plus radical. Il est nécessaire d'affirmer l'égalité intellectuelle des pratiques humaines : toute pratique qu'un être humain développe est en principe une pratique intellectuelle (une façon d'affronter les chaos - voir contrepoint 4) et toute pratique se développe en déployant des agencements corporels et matériels. Ainsi, il n'y a pas *a priori* des activités intellectuelles et donc dignes des hommes libres, ni des activités mécaniques et donc réservées aux esclaves. Néanmoins un être humain peut rencontrer des obstacles (culturels, économiques, politiques, sociaux, etc.) qui l'empêchent d'appliquer son intelligence dans les activités qu'il réalise. (Certaines activités dans une société sont des pratiques de-intellectualisées -au moins dans l'imaginaire social- tandis qu'elles maintiennent leur caractère intellectuel dans d'autres. Le tissage, par

exemple, a souvent été conçu, dans nos sociétés occidentales, comme une activité tout d'abord manuelle et féminine, caractéristiques qu'en Occident on a souvent opposé à l'intellect. Chez le peuple *kogi*, par contre, le tissage de sacs, bien qu'il soit une activité réservée aux femmes (chacun doit en revanche coudre ses propres vêtements) est une activité intellectuelle dans laquelle les femmes expriment leur pensée à travers les dessins qu'elles composent en croisant des fils de différentes couleurs. Lorsque l'on se promène avec un sac *kogi*, c'est comme si l'on se promenait avec l'essai rédigé par une femme *Kogi*.) Toute pratique est donc intellectuelle si elle peut être pratiquée librement.

Cette mise en crise du découpage du mental arts libéraux/arts mécaniques implique que l'intellect ne soit pas identifié à l'intelligence nécessaire pour accomplir une activité intellectuelle particulière comme les activités scientifiques ou les activités philosophiques. Les constructions de l'intellect (les concepts) ne doivent pas par conséquent être soumises à une instance transcendante aux constructions mêmes (telles que la réalité ou le sujet) pour être considérées comme valables. L'intellect est donc tout d'abord un constructeur, une puissance *poïétique* qui crée de nouveaux rapports entre lui-même et la réalité. La science physique moderne est aussi la création d'un nouveau rapport entre l'intellect et la réalité bien qu'elle se présente plutôt comme une façon de représenter mathématiquement cette réalité et non pas d'interagir avec elle ou de la transformer (interaction et transformation feraient plutôt partie des applications de la science mais pas de la science pure). Mais lorsque l'on ne pose plus la connaissance, ou la représentation en général



F. Zuccari, *Calunnia di Apelle*, gravure, 55x40 cm, 1572 (www.lombardiabeniculturali.it).

comme modèles de l'intellect en général, les constructions de ce dernier sont tout d'abord des objets que l'intellect met dans la réalité et qui interagissent avec les objets qui y sont déjà. Bien que souvent la science et la pensée même se soient présentées comme une sorte de miroir qui réfléchit la réalité mais qui reste extérieur à elle, on ne peut pas nier que la science moderne a produit des transformations de la réalité à grande échelle, en commençant par une grosse transformation culturelle que l'on ne saurait pas classer dans les sciences appliquées mais qui a tout de même permis d'autres transformations majeures, d'ordre social, économique et environnemental, liées à ces sciences appliquées.

Saisir l'intellect comme une puissance *poïétique* est une condition nécessaire mais pas suffisante pour mettre en crise le découpage du mental arts libéraux/arts mécaniques. Il est toujours possible de dire que seule une certaine classe d'êtres humains peut atteindre complètement cette puissance ; la classe des hommes lettrés par exemple. C'est pourquoi l'idée de l'intellect comme

poïesis peut cohabiter avec le découpage arts libéraux/arts mécaniques pendant tout le Moyen-âge et la première modernité.

De ce point de vue Federico Zuccari est peut-être plus révolutionnaire que Léonard ou Alberti qui, plus que tenter de montrer la portée intellectuelle de la peinture, cherchent à construire « un instrument de distinction entre le peintre-artisan et le peintre-artiste¹⁰⁵. » C'est-à-dire à introduire le découpage arts libéraux/arts mécaniques à l'intérieur de la peinture. Zuccari, au contraire, fait l'opération inverse : il déclare que le *disegno* est « l'idée des peintres, sculpteurs et architectes » (il s'agit du titre de son célèbre livre publié en 1607), c'est-à-dire que le *disegno* est le nom que prennent, chez les peintres, sculpteurs et architectes, les constructions de l'intellect, les concepts.

Néanmoins le *disegno* n'est pas une forme particulière de construction de l'intellect parmi d'autres comme par exemple celles du philosophe :

Dans ce traité, je parle de ce concept interne que nous formons tous, sous le nom particulier de *disegno* et je n'utilise pas le terme *intention* comme le font les logiciens et les philosophes, ou *exemplaire* ou *idée*, que les théologiens ont l'habitude d'utiliser¹⁰⁶.

En effet, il définit le *disegno* comme « le concept et l'idée que n'importe qui forme pour connaître et agir/oeuvrer¹⁰⁷. » (Il s'agit plus précisément pour

¹⁰⁵ « Alberti invite le peintre à être aussi un lettré. Ce n'est donc pas la peinture qui permettra au peintre de s'élever intellectuellement et socialement, mais la pratique libérale de la peinture : le *De pictura* se veut, dans une perspective totalement novatrice, aussi un instrument de distinction entre le peintre-artisan et le peintre-artiste. » A. Dupuis-Raffaarin, « L. B. Alberti ou le double discours d'un humaniste sur l'art », *Camena* n° 6, 2009. Puisque Léonard se méfie de l'écriture il essaye de son côté de construire son « instrument de distinction » en se concentrant principalement sur les aspects mathématiques des arts libéraux.

¹⁰⁶ « *Ed io in questo Trattato ragiono di questo concetto interno formato da chissisia sotto nome particolare di Disegno ; e non uso il nome d' intenzione , come adoprano i logici , e filosofi , o di esemplare , o idea , com' usano i teologi* ». F. Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, Rome, M. Pagliarini, 1768 p. 7 (notre traduction).

¹⁰⁷ « [...] *il concetto e l' idea, che per conoscere , e operare forma chissisia.* » Zuccari, *L'idea...* Rome, M. Pagliarini. 1768 p. 7 (notre traduction).

Zuccari de la définition du *disegno interno* ; il forge aussi l'expression *disegno esterno* pour le dessin en tant que tel).

Sa conception du *disegno* ne se réduit donc pas au champ du strictement artistique, comme on le penserait aujourd'hui, ou au champ des arts mécaniques de son temps.

En quoi le *disegno* se différencie-t-il donc des autres *conceptus mentis* ? Quelle est sa particularité par rapport au concept réaliste, par exemple, ou à l'idée ? Le *disegno* n'a rien de particulier, Zuccari l'appelle ainsi car il est un peintre, nous dit-il, et qu'il s'adresse principalement aux peintres, sculpteurs et architectes. Néanmoins si nous lisons à nouveau sa définition, nous pouvons observer qu'il y a deux termes : connaître et *operare* (agir/œuvrer). Cela veut dire que tout concept que nous construisons en vue de la connaissance n'est que l'une des formes principales du *disegno* ou du concept dans un sens plus général que celui du concept réaliste. Par ailleurs il nous dit:

Dieu [...] en créant l'homme à son image et ressemblance [...] a voulu lui donner la faculté de former en son âme un *disegno interno* intellectuel afin qu'il connaisse toutes les créatures et forme en lui-même un nouveau Monde [...] et afin qu'en outre, par ce *disegno*, presque en imitant Dieu et en rivalisant avec la nature, il puisse produire infiniment de choses artificielles semblables aux naturelles et que, à travers la peinture et la sculpture, il nous fasse voir sur Terre de nouveaux paradis¹⁰⁸.

Bien évidemment Zuccari ne dépasse pas le terrain de la figuration : les notes dont le peintre et le sculpteur se servent pour composer leurs œuvres sont

Le texte italien dit *operare* qui peut se traduire par agir ou œuvrer selon le cas.

¹⁰⁸ « Iddio [...] creato l'uomo ad imagine e similitudine sua [...] volle anco darli facultà di formare in sé medesimo un *Disegno interno intellettivo* , acciocché col mezzodì questo conoscesse tutte le creature e formasse in sé stesso un nuovo Mondo [...] ed inoltre acciocché con questo *Disegno* , quasi imitando Dio , ed emulando la Natura , potesse produrre infinite cose artificiali simili alle naturali , e col mezzo della pittura , e della scultura , farci vedere in Terra nuovi Paradisi. » Ivi, . p. 17 (notre traduction).

les formes des choses du monde. Néanmoins le but de l'artiste n'est pas d'imiter ces formes, mais d'imiter Dieu qui est leur créateur. La *mimesis* est tout d'abord *poïesis* et l'intellect surtout un créateur comme chez Plotin (mais comme chez Plotin aussi, la capacité *poïétique* de l'intellect semble être soumise à une fondation divine ; nous continuons d'utiliser toutefois les termes *poïesis* et *poïétique* pour les raisons auparavant exposées -voir note 74).

Il est nécessaire de bien identifier le niveau où cette *poïesis* se situe. Elle n'est pas au niveau de la distinction entre un intellect connaisseur (ou spéculatif comme l'appelle Zuccari) et un intellect pratique (c'est l'expression que Zuccari utilise ; l'intellect pratique serait à la fois moral, regardant les actions, ou artificiel, regardant les œuvres) car il s'agit du même intellect appliqué à des tâches différentes. Elle précède cette distinction car elle permet et la connaissance et l'*opera* (l'œuvre/l'action). D'un côté l'intellect fabrique des *disegni* pour connaître (le concept réaliste) ; de l'autre côté, il fabrique des *disegni* pour *operare*. Dans les deux cas il s'agit de *poïesis*, dans les deux cas il s'agit de la même « *scintilla della divinità* » (étincelle de la divinité).

Zuccari qualifie le *disegno* ainsi (étincelle de la divinité) car « en formant ce *disegno interno* l'homme ressemble à Dieu qui produit en lui-même le concept interne »¹⁰⁹ et d'autre part car le *disegno* fait partie de la substance de Dieu.

Comme Plotin, Zuccari prend soin de ne pas identifier l'intellect avec l'un de ses déploiements particuliers comme le serait l'intellect spéculatif. Mais il essaye de se détacher du platonisme du Plotin : « Le corps coopère avec l'âme de telle façon que les plus nobles opérations de celle-ci , comme la compréhension, ont aussi besoin de lui. Ainsi, à travers les puissances sensibles, l'âme forme son *disegno* intérieur et ensuite comprend, juge, construit des discours et veut. Puis elle commande, bouge, gouverne [... L'âme] dans ses opérations intérieures, en particulier dans la compréhension, a besoin des objets

¹⁰⁹ « perche l'uomo nel formare questo interno Disegno si rassomiglia a Dio produttore in sé stesso il suo concetto interno ». *Ivi*, p. 19 (notre traduction).

des choses corporelles, c'est-à-dire des espèces spirituelles qui représentent les choses corporelles. Sans ces espèces, l'âme ne peut comprendre ni *operare*, et pour les saisir elle a besoin du corps et des puissances des sens intérieurs et extérieurs. »¹¹⁰

C'est parce que nous sommes des corps qui interagissent, à travers leurs sens, avec d'autres corps et des matières, que nous pouvons former dans notre âme le *disegno interno*. L'âme ne possède pas les *disegni* des choses, des actions et des œuvres parce qu'elle participe à la substance divine (et par exemple dans le cas des œuvres le *disegno* intérieur auquel l'artiste se réfère pour créer n'est pas le reflet de l'*arkhetupon* de la beauté comme chez Plotin) mais parce qu'elle les a bâties.

Bien que l'appel aux sens comme point de départ de l'intellection soit une reprise de la théorie de la connaissance d'Aristote, le point de vue du *disegno* déplace son axe central. Zuccari est très intéressé par la façon dont les constructions de l'intellect se forment et pas seulement par leur correspondance, ou pas, avec les choses extérieures.

Ainsi, il compare les constructions de l'intellect aux œuvres accomplies par les artistes. Le *disegno* intérieur, le concept, est le résultat d'un processus de fabrication intérieure analogue à l'action créative extérieure de l'artiste. Même la métaphore d'Aristote selon laquelle l'intellect serait au départ une tablette (*grammateion*) sans rien d'écrit dessus (la célèbre *tabula rasa*) est transformée par Zuccari en une toile préparée pour recevoir la peinture. Zuccari fait de la théorétique aristotélicienne une forme de *poïétique* qui a comme but spécifique la connaissance.

¹¹⁰ « [...] *concorre il corpo con l'anima in modo tale , che anco nelle più nobili operazioni dell'anima* » *come nell'intendere , è necessario il concorso del corpo ; e così col mezzo delle potenze sensitive , ella forma il suo Disegno interno , e poi intende , giudica , discorre , e vuole ; poi comanda, muove , governa [... L'anima] nell'operar suo interno , in particolare nell'intendere , ha bisogno degli oggetti delle cose corporei , cioè delle specie spirituali rappresentanti le cose corporali à che senza quelle ella non può capire , e operare , e quelle non può avere senza l'aiuto del corpo , e delle potenze dei sensi interni , ed esterni . » Ivi, p. 30-31 (notre traduction).*

Il n'essaye pas par conséquent d'élever la peinture, la sculpture et l'architecture au rang d'arts libéraux en les transformant grâce à des instruments mathématiques par exemple, ce qui impliquerait de reconnaître la validité du découpage du mental arts libéraux/arts mécaniques, et ne se contente pas non plus de remarquer que les arts libéraux ont aussi besoin d'un substrat mécanique, comme le fait de Vinci, mais il comprend que la distinction arts libéraux/arts mécaniques ne tient pas à une distinction entre ce qui relève de l'intellect et ce qui n'en relève pas, mais à des différences d'application du même intellect qui suit la même logique créatrice fondamentale lorsqu'il s'applique aux activités spéculatives que lorsqu'il s'applique à des activités pratiques ou *poïétiques*, comme la politique ou la peinture. La récupération des sens par Zuccari ne peut donc pas se comprendre entièrement à l'intérieur de la théorie de la connaissance d'Aristote, et ne naît pas non plus des mêmes motivations scientifiques que chez Léonard par exemple.

Bien qu'Aristote lui serve pour renvoyer le concept réaliste au concept *poïétique*, il y a aussi chez Zuccari l'idée, exprimée d'une façon pourtant plus timide, que la manière dont l'intellect humain fabrique ses concepts est au moins en partie fonction de la corporalité et que sans la trace « spirituelle » (son *disegno* intérieur) de cette dernière, l'intellect ne peut pas fonctionner.

Le corps chez Zuccari est néanmoins pensé à partir de l'intellect même : la Nature a voulu donner à l'être humain un corps plus noble qu'aux animaux,

[...] un corps animé par une forme aussi noble que sont l'âme et son intellect, un corps qui nourrisse l'âme et l'intellect dans le développement des sciences et de leur propre perfection, [par conséquent la Nature] ne devait pas former ce corps de nature ni de complexion féroce ou sauvage [...] mais de complexion délicate, gentille et en proportion avec cette digne forme¹¹¹.

¹¹¹ « un corpo, che fosse animato da una forma tanto nobile , come è l' anima intellettiva , e che anco a quella fosse stromento all' acquisto delle scienze , e proprie perfezioni , non doveva formare quello corpo di natura , e complessione così ferrigna , e salvatica [...] ma

Ce corps qui semble entièrement dépourvu du nécessaire pour survivre à sa naissance est plutôt comme la toile préparée et prête à recevoir la peinture. Mais l'auteur du tableau final est l'être humain lui-même qui peut disposer de la relative pauvreté de son corps pour l'enrichir avec tous les arts qu'il a créés.

De telle sorte que l'homme pourvoit à ses besoins avec l'art, ou mieux avec son propre être car il est l'inventeur des arts qui lui sont nécessaires [...] Voilà la façon dont les différents *disegni*, spéculatifs, pratiques et artificiels, se forment selon les besoins que l'homme a pour vivre, pour habiter, pour communiquer, pour conserver la paix et la santé¹¹².

L'être humain est de « *natura mezzana* » (nature intermédiaire),¹¹³ un peu animal et un peu ange et ses concepts relèvent de cette position à « l'horizon du monde »¹¹⁴ (entre le ciel et la terre) où il opère. Tout art, spéculatif ou pratique qu'il soit, renvoie à cet horizon du monde.

Cette idée d'une nature à moitié angélique et à moitié animale comme siège des constructions de l'intellect humain, n'est pas signée par Aristote, mais provient sans doute des néoplatoniciens comme Pic de la Mirandole pour qui l'être humain étant fils d'un *architectus Deus est plastes et fctor* (modeleur et façonneur) de soi-même :

Si nous ne t'avons donné [dit Dieu], Adam, ni une place déterminée, ni un aspect qui te soit propre, ni aucun don particulier, c'est afin que la place,

bensì di una complessione delicata , gentile , e proporzionata a quella forma tanto degna ». *Ivi*, p. 59 (notre traduction).

¹¹² « *Sicché a tutti i bisogni dell'uomo si provvede col mezzo dell'arte , anzi dell'istesso uomo , essendo egli l' inventore dell'arti a sé necessarie [...] Ecco come formandosi vari Disegni intellettivi , pratici , artificiali in ordine alla necessità , che ha l' uomo per vivere , per vestire , per abitare , per conversare , per conservarsi in pace , ed in sanità ».* *Ivi*, p. 61-62 (notre traduction).

¹¹³ *Ivi*, p. 30.

¹¹⁴ *Ibidem*.

l'aspect, les dons que toi-même aurais souhaités, tu les aies et les possèdes selon ton voeu, à ton idée. Pour les autres, leur nature définie est tenue en bride par des lois que nous avons prescrites : toi, aucune restriction ne te bride, c'est ton propre jugement, auquel je t'ai confié, qui te permettra de définir ta nature. Si je t'ai mis dans le monde en position intermédiaire, c'est pour que de là, tu examines plus à ton aise tout ce qui se trouve dans le monde alentour. Si nous ne t'avons fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, c'est afin que, doté pour ainsi dire du pouvoir arbitral et honorifique de te modeler et de te façonner toi-même, tu te donnes la forme qui aurait eu ta préférence¹¹⁵.

Avec l'être humain, la nature a voulu construire un être exceptionnel, dans le sens propre du terme car il fait exception aux règles de la nature qui valent pour les autres êtres de la création ; la nature de l'être humain par contre serait de définir sa propre nature.

Cette nature quasi auto-*poïétique* de l'être humain arrête en quelque sorte la circularité de la relation intellect-corps dont on a parlé précédemment (les opérations de l'intellect comme fonction de la corporalité qui est à son tour définie comme fonction de l'intellect) car et la corporalité et l'intellect sont fonction de cette nature plastique qui les traverse tous deux en les façonnant.

Il y a donc concept de ce que nous connaissons, comme il y en a de ce que nous œuvrons. Ou mieux : il y a concept de ce que nous connaissons car la connaissance est notre œuvre. Le concept est tout d'abord un *disegno*, une opération *poïétique* qui vise à engendrer de nouveaux mondes dans le monde. Zuccari ne tire pas explicitement la conclusion suivante mais elle s'ensuit logiquement : même la connaissance est une façon de mettre des nouveaux mondes dans le monde dont la règle de formation est que ces mondes ou constructions de l'intellect correspondent à la réalité (ou mieux, que l'on puisse

¹¹⁵ G. Pico della Mirandola, *De la dignité de l'homme (De hominis dignitate)*, Paris, L'éclat, 1993 p.7.

vérifier leur correspondance, ou pas, avec la réalité).

Il y a évidemment différentes interprétations de ce que cette « correspondance » veut dire (s'agit-il d'une sorte de ressemblance entre la construction et la réalité ? Mais dans quel niveau de la réalité et avec quel degré ? s'agit-il simplement de décrire la réalité ou plutôt de découvrir son fonctionnement ? Mais s'il s'agit de la décrire, alors quels traits prendre ? Et si nous répondons « les traits fondamentaux », cela n'implique-t-il pas de connaître ses principes, c'est-à-dire son fonctionnement ? Mais a-t-elle des principes ? fonctionne-t-elle ou plutôt existe-t-elle tout simplement ? etc...), néanmoins cette correspondance n'élimine pas la nouveauté de la construction par rapport à la réalité qu'elle représente. D'une part parce que nous ne pouvons pas fabriquer une construction qui corresponde point par point avec la réalité (il nous faudrait une autre réalité) mais surtout parce que si elle correspondait complètement avec la réalité elle serait probablement inutile au but même de connaître. Elle ressemblerait à la carte au 1/1 que Carroll décrit en Sylvie et Bruno.¹¹⁶ L'important dans la connaissance n'est pas seulement la façon dont elle correspond avec la réalité mais aussi la façon dont elle ne correspond pas, la nouveauté qu'elle introduit dans la réalité et par conséquent la façon dont elle change notre rapport à la réalité.

¹¹⁶ « -Voilà une chose que nous avons apprise de votre pays, dit Men Herr, faire des cartes. Mais nous l'avons poussée beaucoup plus loin que vous. A votre avis, quelle serait la plus grande échelle de carte utile ?

- Je dirais au cent millième, un centimètre au kilomètre.

- Seulement un centimètre ! S'exclama Hein Herr. Nous avons atteint cela très vite. Puis nous avons tenté dix mètres au kilomètre. Puis vint l'idée grandiose ! Nous avons réellement fabriqué une carte du pays, à l'échelle d'un kilomètre au kilomètre !

- Vous en êtes-vous beaucoup servi ? demandai-je.

- Elle n'a jamais encore été déroulée, dit Hein Herr ; les fermiers ont fait des objections ; ils ont dit que ça couvrirait tout le pays et que ça cacherait le soleil ! Aussi nous utilisons le pays lui-même comme sa propre carte, et je vous assure que ça marche aussi bien. » L. Carroll Lewis, *Sylvie et Bruno*, traduit de l'anglais par Fanny Deleuze, Paris, Seuil, 1970 p. 357-358.

Cette carte n'est pas simplement inutile dans le sens qu'elle est difficile à utiliser. Elle n'est pas non plus utile à la connaissance, elle est un modèle du pays que l'esprit ne peut pas appréhender.

La recherche d'un intellect conçu tout d'abord comme capacité *poïétique* passera du maniérisme (Zuccari) au baroque surtout avec le conceptisme. Nous avons vu que le conceptisme est un moment clé pour comprendre l'horizon de pensée latino-américain. C'est pourquoi je vais m'intéresser surtout au conceptisme espagnol et en particulier au philosophe conceptiste Baltazar Gracián.

Chez Gracián l'intellect du point de vue *poïétique* prend le nom d'*ingenio*. *Ingenio* en espagnol ou *ingegno* en italien dérivent directement du latin *ingenium*.

Le mot *ingenium*, employé dans le latin courant de l'Antiquité et dans le latin philosophique, jusqu'à l'époque moderne, est d'une grande richesse de sens. Parmi les langues romanes, seuls les mots *ingegno* en italien et *ingenio* en espagnol ont conservé l'essentiel de cette richesse. En français, les nombreux dérivés *d'ingenium* n'ont gardé que des rapports partiels et plus ou moins lointains avec leur source, et le terme *esprit*, souvent employé comme un équivalent, a des connotations très particulières. [...] *Ingenium* désigne d'abord les qualités innées d'une chose [...] *ingenium* exprime, lorsqu'il s'agit de l'homme, l'élément inné en lui de productivité, de créativité, de capacité de dépasser et de transformer le donné, qu'il s'agisse de la spéculation intellectuelle, de la création poétique et artistique, du discours persuasif, des innovations techniques, des pratiques sociales et politiques¹¹⁷.

Les termes *ingenium* et intellect sont étroitement liés depuis l'antiquité car l'on considérait que plus une activité était intellectuelle plus elle nécessitait *d'ingenium*. D'autre part la définition que nous venons de donner coïncide assez bien avec l'image d'un intellect en tant que capacité *poïétique* comme nous l'avons vu chez Zuccari : un élément de « productivité, de créativité » qui

¹¹⁷ A. Pons, « *Ingenium* » in Barbara Cassin (dir.) *Vocabulaire Européen des Philosophies*, *op. cit.*

dépasse et transforme le donné, même sa propre nature, en traversant pratiquement toutes les activités humaines, des spéculatives aux artistiques et pratiques. En outre, si l'*ingenium* se réfère aux qualités innées d'une chose, à sa nature, et nous suivons Pic et Zuccari dans l'idée que la nature de l'être humain consiste à façonner sa propre nature et donc d'être une exception à la nature même, de transformer constamment son rapport à la nature à travers sa manière d'œuvrer ou même d'habiter le monde, on peut conclure qu'*ingenium* et intellect s'identifient si ce dernier est pensé comme la capacité *poïétique* de l'être humain. Même en tant que terme, *ingenium* porte avec soi la trace du dernier raisonnement car au sens originaire (qualités innées de l'être humain) l'on a ajouté les autres sens qui expriment des capacités liées à la *poïesis*.

Nous avons vu que l'idée d'un intellect *poïétique* n'exclu pas l'intellect spéculatif car la connaissance et la compréhension en général sont des formes de la *poïesis*, elles commencent tout d'abord par la construction. L'intellect spéculatif, en revanche, doit soumettre sa propre *poïesis* à ses buts particuliers de compréhension et de connaissance. Cela veut dire par exemple que l'on arrête entièrement la *poïesis* de l'intellect lorsqu'il s'agit de certains niveaux de la construction considérés comme essentiels, générant des cadres généraux de pensée très résistants comme ceux que Thomas Kuhn a appelé en sciences *paradigmes* ou la méthode scientifique elle-même. Ces cadres donnent des règles à la construction et font de la *poïesis* quelque chose de désirable si elle est soumise à des conditions précises. Mais dans ces cas, la *poïesis* devient simple créativité, productivité, et le geste le plus radical de venir du non-être à l'être, de sortir de ce qui est déjà là pour le transformer, devient rare.

On doit donc conclure que si *ingenium* et intellect se sont distingués, cela veut dire d'un côté qu'il y a eu une forte identification entre l'intellect spéculatif et l'intellect en tant que tel, reléguant l'*ingenium* à une sorte de sphère d'appoint de l'activité intellectuelle.

De l'autre côté cette distinction a sans doute permis de justifier une conception aristocratique de la pensée, en accordant à tout être humain un

ingenium mais en réservant la plénitude intellectuelle à une classe qui aurait les instruments appropriés et qui, en plus, développerait mieux, grâce à cela, son *ingenium*. C'est le genre d'idéologie qui est à la base du découpage arts libéraux/arts mécaniques.

Gracián consacre tout un ouvrage à l'*ingenio* : *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648). L'*agudeza* est l'équivalent espagnol du latin *acumen*, c'est-à-dire la facilité à pénétrer dans la compréhension des choses, à les discerner, la pointe de l'esprit (plutôt que la pointe d'esprit) : ce qu'il y a de plus aigu dans l'esprit. Chez les Anciens, l'*acumen* est considéré comme la qualité principale de l'*ingenium*.¹¹⁸ Cependant, à l'époque de Gracián, *agudeza* a fini par indiquer aussi les produits de cette qualité lorsqu'elle s'applique à une matière particulière comme la langue.

Un exemple d'*agudeza* parmi la centaine que Gracián nous offre :

Au milieu est mon bonheur
Isabel
Mais si au cœur est la douceur
Aux deux extrêmes, le fiel¹¹⁹

L'auteur est inconnu et Gracián le commente de cette façon : « L'accuité [*agudeza*] est l'ambrosie de l'âme. Goutons-la dans ces vers par lesquels un poète voulut signifier qu'il convenait à son amour d'être aussi muet qu'il est aveugle [...] Le trait est ici fondé sur le nom d'Isabel dont les deux syllabes extrêmes I et EL font IEL [fiel], tandis que le milieu est SABE [avoir le goût de...] ¹²⁰. » En jouant sur le nom Isabel, le poète *découvre/invente* des signifiés qui y seraient celés : d'un côté ce nom est un homophone de l'expression *Y sabe*

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ « *En un medio está mi amor/Y sabe él/Que si en medio está el sabor/En los extremos la hiel* »

B. Gracián, « Arts et figures de l'esprit », *Traité politiques, esthétiques, étiques*, traduits de l'espagnol, introduits et annotés par Benito Pelegrín, Paris, Seuil, 2005, p. 440.

¹²⁰ *Ibidem*.

él (et il sait), de l'autre côté il contient un oxymoron (la saveur et le fiel). Ces deux signifiés celés dans le nom Isabel, relèveraient de la polysémie du verbe *Saber* en espagnol qui veut dire en même temps « savoir » et en même temps « avoir le gout de ». Or, on imagine que l'objet de l'amour du poète s'appelle Isabel (en espagnol, le premier vers ne dit pas bonheur mais amour) ; mais cet *amour* n'est pas seulement un sentiment éprouvé par le poète, il est une sorte de *conscience* qui contient un savoir (le deuxième vers est « *Y sale él* » : et il sait) : son *amour sait* (par expérience ? par intuition ? on peut déduire que justement le fait de se référer à une personne en particulier implique un savoir acquis dans la relation à cette personne) qu'il faut s'éloigner des extrêmes (où il y a l'amertume) et s'approcher du milieu (où il y a la saveur). Le poème fait probablement référence à la *mésotès* (le juste milieu) aristotélicienne, toutefois, ce qui est intéressant, est peut-être la relation que le poème établit entre un savoir et un sentiment tel que l'amour (l'amour ayant la capacité de savoir). L'oxymoron celé dans le nom Isabel et le recours à la polysémie du verbe *saber*, ne sont donc que des *outils* à travers lesquels l'*ingenio* bâti son *agudeza* mais ne sont pas les buts de celle-ci. D'autre part, cet exemple nous montre qu'il faut distinguer le concept et l'*agudeza* : l'*agudeza* ne fait qu'évoquer le concept mais elle ne l'exprime pas directement car celui-ci ne se forme que dans l'esprit du lecteur (d'une façon plus ou moins claire en dépendant de son effort). En fait, le conceptisme a comme principe la concision : « Lo bueno, si breve, dos veces bueno » (c'est qui est bon, est deux fois bon s'il est court) écrit justement Gracián dans *L'homme de cour*. Il s'agit de produire le plus de concept avec le minimum de *matière*. Le conceptiste ne cherche pas à convaincre le lecteur mais plutôt à déclencher le mouvement de sa pensée ; ainsi Gracián affirme « plus la vérité est difficile d'accès, plus elle est agréable, et la connaissance qui coûte s'estime davantage¹²¹. » Le concept n'est pas, par conséquent, le signifié des mots mais le processus qu'ils déclenchent dans l'esprit de qui les reçoit.

¹²¹ *Ivi*, p. 473.

L'*ingenio* se serve donc de son *agudeza* (qualité de l'*ingenio*) pour trouver une *agudeza* (le produit de la qualité homonyme) comme celle que nous venons d'évoquer. Mais comment l'*ingenio* se sert-il de son *agudeza* ? Quelles procédures utilise-t-il pour arriver au produit final ?

Pour Gracián, ces questions n'ont pas été posées auparavant : « Les Anciens ont trouvé une méthode au syllogisme, un art au trope, ils sont restés discrets sur l'acuité [...], la remettant à la seule prouesse exceptionnelle de l'esprit [*ingenio*]. »¹²² Or, si « la dialectique s'applique à la connexion de termes pour bien former un argument, un syllogisme, et la rhétorique à l'ornement du discours pour composer une fleur d'éloquence, c'est-à-dire un trope, une figure¹²³ », il nous manque donc un art (comme la rhétorique et la dialectique dans leur champs respectifs) qui puisse guider l'*ingenium* dans l'usage de l'*agudeza*. L'*agudeza*, et par conséquent le conceptisme, ne relèvent donc pas de la rhétorique ou d'un manque de distinction entre philosophie (dialectique) et rhétorique, comme on le dit souvent, mais d'un autre *art* (dans le sens ancien du terme, de nos jours nous dirions plutôt « discipline ») que Gracián aspire à fonder.

Un élément central de ce nouvel *art* est le *concept*. Le philosophe conceptiste définit le concept comme « un acte de l'entendement [un autre nom de l'intellect] qui exprime la correspondance qui se trouve entre les objets [...] Cette correspondance est générique à tous les concepts et embrasse tout *artificio*¹²⁴ de l'esprit [*ingenio*], car, même si ce dernier se manifeste souvent par

¹²² *Ivi*, p. 439.

¹²³ *Ivi*, p. 444.

¹²⁴ Le Dictionnaire de la *Real Academia de la Lengua* (DRAE) nous offre comme première acception du mot *artificio* : « Arte, primor, ingenio o habilidad con que está hecho algo. » (Art, qualité, *ingenio*, habilité, pour faire quelque chose). Selon le Trésor de la Langue Française (TLF) une acception similaire du mot « artifice » (« Art consommé, habileté dans l'exécution ») est ancienne, tandis que le Larousse propose comme première acception du même mot : « Moyen habile visant à cacher la vérité, à tromper sur la réalité ». Nous préférons donc garder le mot espagnol *artificio* que Gracián utilise évidemment dans le premier sens donné par le DRAE. Pour le DRAE voir : <http://dle.rae.es/?id=3rWVzPI> ; pour le TLF voir : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1487396640>; pour

contreposition et *dissonance*, ce n'est pas moins une *artificiosa* connexion des extrêmes¹²⁵. » Le concepts construits par le *conceptiste* ne sont donc pas des concepts réalistes ; le *conceptiste* n'est pas intéressé à représenter la réalité intelligible (pour cela il y a les « jugements de la dialectique ») mais à construire des nouveaux rapports entre les choses (des correspondances écrit Gracián ; on pourrait donc croire que si le *concepto* n'est pas intéressé à représenter les choses, il est intéressé à représenter les rapport qui existent déjà entre les choses, ce qui serait tout de même un type de concept réaliste. Toutefois Gracián affirme que cette correspondance est *artificiosa* c'est-à-dire qu'il s'agit justement d'une création de l'*ingenio*).

En effet, le philosophe vient de nous dire que « l'*ingenio* ne se contente pas de la vérité, seule, comme le jugement mais il aspire, de plus, à la beauté. »¹²⁶ Or, dans l'Espagne du XVIIème siècle, la définition scolastique de la vérité était toujours valable : *adeaquatio rei et intellectus* (correspondance entre le concept et la chose).

Comme chez Zuccari donc, l'intellect a deux aspects : d'un côté l'aspect *poïétique*, l'*ingenio*, intéressé par la *beauté*, c'est-à-dire par les relations que nous pouvons construire entre les objets (il ne s'agit pas alors d'une beauté *esthétique* mais plutôt conceptuel car elle est produite par l'intellect qui cherche les relations les plus intéressantes, les plus riches de contenu, entre les choses), cette construction étant le *concepto*, et de l'autre côté, l'aspect spéculatif, le jugement, intéressé par la correspondance entre le concept et la réalité, c'est-à-dire par ce que nous avons appelé concept réaliste (bien qu'à l'époque l'usage banal du mot concept en Espagne, en Italie ou au Portugal indiquait plutôt le concept conceptiste).

Comme chez Plotin, la beauté est le résultat d'une formation de notre esprit, le concept, que nous introduisons dans la réalité. Mais ici la beauté ne

le Larousse voir :

www.larousse.fr/dictionnaires/francais/artifice/5567#gcurkKiMWdCJpshB.99.

¹²⁵ *Ivi*, p. 445-446.

¹²⁶ *Ivi*, p. 319.

provient pas de la divinité, du moins pas directement ; elle surgit lorsque l'*ingenio* muni de son *agudeza* va à la rencontre de la matière, c'est-à-dire la langue (dans le cas de l'écrivain conceptiste) qui se présente plus ici dans son rôle de fondatrice de la réalité que dans celui d'instrument de représentation de cette dernière. Le concept conceptiste est donc un genre du concept *poïétique* : il n'est pas intéressé par ce qui est déjà là mais par l'introduction du nouveau dans ce qui est déjà là.

Peut-être est-ce dû au fait que dans ce traité, la beauté est explicitement convoquée comme but de l'*ingenio* et aussi à la grande quantité de textes de genres différents dont Gracián se sert pour déduire ses concepts, toujours est-il qu'*Agudeza y Arte de Ingenio* a souvent été considéré comme un traité de théorie de la littérature ou d'esthétique. Cela a mis dans l'ombre ses aspects plus précisément théorétiques : la réflexion sur la manière dont la pensée se forme, sur les relations qu'elle peut maintenir avec la réalité, sur les rapports qui s'établissent entre la pensée, la réalité et l'intersubjectivité (dans ce cas particulier, le langage). Cette dernière émerge de la réflexion conceptiste comme une structure qui n'est pas du tout le véhicule transparent de la pensée ou de la réalité mais qui transforme et la pensée et la réalité, et le penseur conceptiste peut se servir de cette situation pour transformer sa relation à la réalité et, comme *Agudeza y Arte de Ingenio* l'illustre, à sa pensée même.

Du reste, comme nous venons de l'affirmer, la beauté dont Gracián parle n'est pas une beauté *esthétique* mais conceptuelle. Faire glisser la pensée de Gracián dans le terrain esthétique n'est pas seulement anachronique : cela implique de lui imposer une configuration du mental à laquelle il n'appartient pas et de s'empêcher donc de comprendre sa pensée.

En outre *Agudeza y Arte de Ingenio* ne peut pas se détacher d'autres textes de Gracián comme *El discreto*, écrit en parallèle d'*Agudeza y Arte de Ingenio* et où il réfléchit sur l'*agudeza* dans l'action humaine.

Gracián, dans *El discreto* (1646), qui dépeint l' « homme de

discernement », souligne que l'ingenio appartient à « la sphère de l'entendement », et le définit précisément comme « la vaillance de l'entendement », son œuvre étant le concept, qui établit immédiatement une corrélation entre des phénomènes éloignés les uns des autres. Il permet ainsi à l'homme, en répandant une « lumière divine », de « déchiffrer le monde » qui demeurerait sans lui muet et inconnu¹²⁷.

L'intérêt de Gracián pour les textes conceptistes qu'il analyse en *Agudeza y Arte de Ingenio*, n'est pas seulement celui d'établir en quelque sorte les règles d'un style littéraire mais de dégager grâce à ces textes une théorie de la pensée et de l'action différentes de celles de la philosophie dominante, la scolastique. Déjà dans *Agudeza y Arte de Ingenio*, Gracián nous parle de l'*agudeza* d'action et nous donne comme exemple le célèbre « œuf de Colomb ». Mais quelques années après, Gracián écrira un traité de la prudence (*Oráculo manual y arte de prudencia*). En commentant l'influence des philosophes classiques, notamment Sénèque, dans ce traité du philosophe conceptiste, Jorge Ayala explique « qu'il cite et comment les textes en suivant ce qu'il a établi dans son traité d'*agudeza*. » Ainsi il met en relation les textes pour produire une réélaboration originale de la philosophie moral à partir de l'*ingenio* :

La personne, horizon idéal dans le processus d'auto-transformation qui va de l'homme-nature à la personne, ne se limite pas à la substance rationnelle d'Aristote, ni à la contestabilité intérieure postulée par les stoïciens, ni même à Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: contemplation des choses divines du christianisme. L'homme est un microcosme naturel voué à développer une merveille supérieure même à la merveille naturelle : la création d'un monde moral. Cette vocation implique la reconnaissance de son autonomie rationnelle comme point de départ de toute vie morale. [...] Ce sentiment de singularité et d'universalité le mène finalement à la découverte

¹²⁷ Pons, *op. cit.*

de sa propre dimension créatrice. La créativité est vécue comme le signe distinctif de son être en tant que personne. Il transforme tout en objet d'art : les lettres, les choses, la vie, l'homme lui-même¹²⁸.

Sous le nom d'*ingenio*, l'intellect *poïétique* est, en conséquence, au centre de l'anthropologie et de la philosophie moral gracianiennes.

Or, beaucoup des penseurs et des historiens de la littérature et de l'art ont montré l'importance du baroque en Amérique latine. Comme écrit, par exemple, Cristo Rafael Figueroa :

L'Amérique latine s'affirme à travers un *baroque* bien avant le baroque européen et a continué de le développer encore beaucoup de temps après. Une série de caractéristiques de l'art préhispanique coïncident avec le baroque entendu comme forme spirituelle et comme style historique : la rupture de l'équilibre, le rythme tendu, la quête de mouvement, la richesse de contrastes, l'intégration du monde dans des dimensions divines, etc¹²⁹.

Le baroque n'était donc pas tout simplement une forme culturelle imposée de l'extérieur par la domination coloniale dans l'espace qui deviendra

¹²⁸ « *La persona, horizonte ideal en el proceso autotransformador que va del hombre-naturaleza a la persona, no se limita a la sustancia racional de Aristóteles, a la impugnabilidad interior postulada por los estoicos, ni siquiera a la elevada vocación de contemplador de las cosas divinas del cristianismo. El hombre es un microcosmos natural llamado a desarrollar un prodigio aún mayor que el natural : la creación de un mundo moral. Esta vocación implica el reconocimiento de su autonomía racional, punto de partida para toda vida moral. [...] Este sentimiento de singularidad y de universalidad le lleva finalmente al descubrimiento de su propia dimensión creadora. La creatividad la vive como el signo distintivo del ser persona. Todo lo convierte en objeto de arte : las letras, las cosas, la vida, a sí mismo.* » J. M. Ayala, *La agudeza prudencial*. Criticón (Toulouse), 43, 1988, p. 11 (notre traduction).

¹²⁹ « *América Latina se afirma en un barroquismo desde antes del barroco europeo e incluso por mucho tiempo después. Una serie de características del arte prehispánico coinciden con el barroco entendido como espíritu y como estilo histórico: ruptura del equilibrio, ritmo tenso, afán de movimiento, abundancia de contrastes, integración del mundo a dimensiones divinas, etc.* » C. R. Figueroa, *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2008, p. 74 (notre traduction).

l'Amérique latine. En partageant déjà des caractéristiques avec le monde amérindien, le baroque européen aurait donc permis au *baroque* américain de s'exprimer à travers lui, en produisant ce qu'Octavio Paz appelait un baroque *criollo*¹³⁰ : synthèse du monde amérindien et du monde hispanique. Bien qu'il soit difficile de saisir comment les peuples amérindiens ont pu concevoir ce que nous entendons par concept, il nous semble que le concept conceptiste a dû jouer un rôle important dans la construction de cette *synthèse* ; en se définissant justement comme la relation qu'on peut trouver entre les choses, qu'elles soient hétérogènes ou même opposées, il est évident que le concept conceptiste ouvrait la porte à la synthèse que Paz théorisait, non seulement pour intégrer les éléments communs entre le monde amérindien et le baroque européen mais notamment pour faire interagir les éléments divergents (il y avait de toute façon une grande quantité) et produire de nouvelles formes artistiques et culturelles.

¹³⁰ Le terme *criollo* a plusieurs significés en espagnol mais dans ce cas Paz semble en mélanger deux (en correspondance à un certain usage très répandu) : le premier « métisse » et le deuxième « propre de l'Amérique latine ».

III. Une figuration autre

Nous pouvons penser le conceptualisme latino-américain comme une réactivation contemporaine du caractère *poïétique* du concept. Les situations sociales et politiques sont nouvelles, la référence à une transcendance divine n'est plus nécessaire pour expliquer les capacités créatrices de l'être humain, le mot *ingenio* n'est plus courant dans la langue artistique... Mais l'idée que le concept est tout d'abord construction, création, *poïesis* est encore en vigueur chez les conceptualistes, aussi bien que sa conséquence, c'est-à-dire que le mode fondamental à travers lequel le concept et la réalité se rapportent l'un à l'autre, c'est en transformant cette dernière, en introduisant du nouveau en elle.

Regardons donc comment ces idées s'articulent dans la pensée de Camnitzer. Conceptualiser la réalité, nous dit Camnitzer,

ne signifie pas la réduire à quelque chose que l'esprit peut enregistrer en langage écrit au lieu de le saisir à travers la peinture. [Conceptualiser la réalité] signifie refuser les définitions bornées de la réalité qui la conçoivent comme une totalité, de façon telle que la figuration puisse devenir performance, la performance puisse être interprétée comme information et l'information puisse prendre le lieu de la réalité¹³¹.

¹³¹ « *Conceptualizar la realidad no significa reducirla a algo que la mente pueda registrar en lenguaje escrito en vez de asirlo a través de la pintura. Significa rechazar las definiciones*

La phrase se trouve dans un chapitre intitulé *post-figuration* où Camnitzer se propose de tracer des relations entre la peinture, en particulier la peinture figurative, et le développement du conceptualisme latino-américain :

À cause de raisons historiques, la peinture a été le plus important point de référence pour l'art, même dans ces moments où l'on a déclaré que la peinture était morte. L'art conceptuel hégémonique fut influencé par les *White Paintings* (Peintures blanches) de Rauschenberg et par les *Black Paintings* (Peintures noires) de Frank Stella. En Amérique latine, l'influence de la peinture fut grande aussi, mais de façon différente car [...] la figuration n'a pas été repoussée¹³².

Or, l'une des choses qui caractérisent la figuration est la recherche d'un rapport direct avec la réalité. Même si ce rapport ne se cristallise pas dans le réalisme, il se présente souvent sous la forme de la représentation. Il s'agit d'un aspect qui, comme l'on a vu avec Gullar, touche même la peinture abstraite laquelle semblerait au départ se passer de la représentation mais qui, souvent, aspire à une représentation intellectuelle de la réalité qui cueille « l'être du monde¹³³. »

limitadas de la realidad como un todo, de modo que la figuración pueda hacerse performance, la performance pueda ser planteada como información, y la información pueda tomar el lugar de la realidad. » Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit. p. 230 (notre traduction).

¹³² « *Por razones históricas la pintura ha sido la referencia mayor para el arte, aun en aquellos momentos en que se declaró que la pintura había muerto. El arte conceptual hegemónico fue influenciado por los White Paintings (Pinturas blancas) de Rauschenberg, y por los Black Paintings (Pinturas negras) de Frank Stella. En América Latina, la influencia de la pintura también fue grande, pero de maneras distintas, dado que [...] no hubo un repudio a la figuración.* » Ivi, p. 218 (notre traduction).

¹³³ Il est nécessaire de dire que souvent « l'être du monde » cache une utopie et puis un paradoxe; comme si l'on disait: puisque le monde est comme cela, le monde devrait être de la même façon (mais quel besoin a-t-on de désirer le monde de la façon x si l'on vient de dire qu'il est déjà de la façon x ?). Si par exemple, l'on s'attache à l'idée que la réalité est profondément mathématique, l'on espère que la société s'organise elle aussi de façon mathématique. C'est le cas du concrétisme que Gullar dénonce : on voulait que le mécanisme, présenté comme le principe profond de la réalité, devienne la règle de la société. Le but spéculatif de cette peinture n'est donc que la rhétorique justificative du but de transformation de la réalité. Mais si cette peinture assumait pleinement ce dernier but, elle en

Mais la peinture figurative qui va influencer le conceptualisme n'est pas une figuration *représentationnelle* bien qu'elle cherche tout de même à maintenir un rapport direct avec la réalité. Ce rapport s'établit en concevant la peinture comme un processus en devenir qui s'insère dans le devenir de la réalité en augmentant par conséquent cette dernière et en générant de nouveaux devenirs en elle. On passe de la peinture-image du monde à la peinture-agencement avec le dehors (pour reprendre l'expression de Deleuze et Guattari).

Camnitzer procède de la façon suivante :

Tout d'abord, il nous dit que le maillon qui va connecter la peinture figurative et le conceptualisme n'est pas une question de style ou une question formelle mais une question anti-institutionnelle : une « grande partie de la peinture latino-américaine de la fin des années cinquante et du début des années soixante attaqua l'art dans ses manifestations institutionnelles. »¹³⁴ Mais chez Camnitzer, dire qu'une démarche artistique se résume à des questions formelles ou stylistiques et dire qu'une démarche artistique est devenue la représentation de l'institutionnalité artistique sont des jugements en relation étroite.

Pour Camnitzer, le terme

Conceptualisme désigne une stratégie de création pour laquelle ce qui est important est de proposer et de résoudre des problèmes et pour laquelle la forme n'est pas une ressource stylistique mais l'emballage [*envoltorio*] visuel (ou pas) d'une solution¹³⁵.

viendrait à critiquer les idées reçues de la réalité qui proviennent de discours extérieurs à elle. La logique de la représentation s'exerce donc surtout sur ce point : que cette peinture vise à reproduire les discours qui nous parlent de ce qui est déjà là.

¹³⁴ « [...] *gran parte de la pintura latinoamericana de fines de los años cincuenta y principios de los sesenta atacó el arte en sus manifestaciones institucionales.* », *Ibidem* (notre traduction).

¹³⁵ « *Conceptualismo se refiere a una estrategia de creación donde lo que importa es la proposición y solución de problemas y en donde la forma no es un recurso estilístico sino el envoltorio visualizable (o no) de una solución.* » Davis, « *Entrevista...* », *op. cit.* (notre traduction).

En espagnol, *envoltorio* se réfère tant à l’emballage qu’aux choses qu’il contient. La solution dont parle Camnitzer ne se donne donc pas directement à celui qui la perçoit et néanmoins, elle est là face à lui, il faut juste fouiller dans l’emballage. Bien qu’elle ne coïncide pas avec son concept, elle est sa trace, comme si l’intellect était un homme invisible qui se déplace sur la plage et que l’on reconstruisait ses mouvements en regardant le sable. Peut-être la trace nous intéresse-t-elle en tant que telle parce que dans l’ensemble elle fait un dessin réussi. Mais pour saisir son concept, il faut s’imaginer les problèmes que l’intellect a dû se poser pour laisser cette trace particulière et comment il a essayé de les résoudre.

Un problème différent serait celui de comment laisser des traces qui forment des dessins réussis. Lorsque nous parlons de la forme comme ressource stylistique, nous sommes plutôt concentrés sur ce dernier problème, c’est-à-dire comment donner à l’œuvre une forme réussie et pour ce faire, nous pouvons même suivre comme modèle d’autres traces que l’on considère comme des formes réussies. Mais en faisant cela, nous détachons la forme de l’expérience intellectuelle dont elle est la trace.

Didáctica de la liberación s’ouvre avec cette problématique traduite en récit mythique :

Comme je l’imagine, l’art commença avec une personne préhistorique qui fit quelque chose de tellement inattendu, inconnu et déconcertant que le langage de l’époque n’avait pas un mot adéquat pour le nommer. On a donc décidé de l’appeler **art** (si l’on parlait français). Dès lors les gens ont cherché à faire des choses qui s’adaptent à ce mot et pas à l’expérience initiale. On a continué à utiliser les mêmes techniques employées dans cette première œuvre au lieu de comprendre ce qui l’avait générée, condamnant l’histoire à inclure les échos appauvris d’une expérience irrécupérable¹³⁶.

¹³⁶ « De acuerdo a como lo imagino, el arte empezó con alguna persona prehistórica que hizo algo tan inesperado, desconocido y desconcertante que el lenguaje de la época no tenía una

Dans ce petit récit mythique, le terme *art* prend deux sens différents : il y a l'art conçu comme une expérience singulière et dont le résultat serait donc impossible à répéter et il y a l'art entendu comme définition institutionnalisée qui demanderait même à reproduire des résultats. Les deux sens d'art sont donc en totale opposition, s'excluant mutuellement. Plus tard Camnitzer nous dit :

Le centre, dans ce cas identifié avec New York qui avait pris la place précédemment occupée par Paris, créa le terme *art conceptuel* pour grouper les manifestations artistiques qui utilisaient le langage et les idées comme leurs matières premières principales. En parlant en termes d'histoire de l'art, ce fut ce pas qui transforma l'art conceptuel en un style formaliste puisque le contenu était exclu de la définition. Pendant ce temps, en périphérie, les questions stylistiques ne comptaient pas et par conséquent, l'on y produisit des stratégies conceptualistes qui soulignaient la communication¹³⁷.

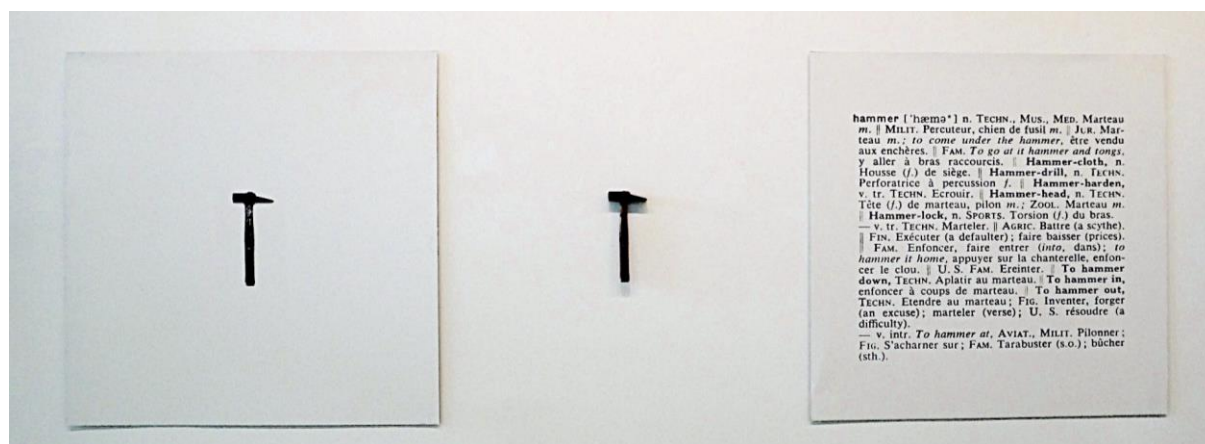
Ici, le formalisme est la conséquence de la définition institutionnalisée de l'art conceptuel qui, paradoxalement, exige l'*idée* mais exclut le contenu. Ce n'est pas que pour Camnitzer le conceptualisme ne puisse pas être une question de langage et des constructions mentales. Mais la question est que le contenu de l'œuvre, son concept, est l'expérience intellectuelle singulière et non l'*idée* ou l'expression langagière qui sont les traces du concept. Ici le terme *idée* n'est pas

*palabra apropiada para nombrarlo. Alguien decidió entonces que había que llamarlo arte (suponiendo que hablaba español) Desde entonces la gente trató de hacer cosas que se adaptaran a esa palabra y no a la experiencia inicial. Siguieron usando las mismas técnicas empleadas en esa primera obra en lugar de entender lo que la originó, condenando a la historia a la inclusión y goce de los ecos empobrecidos de una experiencia irre recuperable. » Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit., p. 13 (notre traduction).*

¹³⁷ « El centro, en este caso identificado como Nueva York que había tomado el lugar previamente ocupado por París, creo el término arte conceptual para agrupar a aquellas manifestaciones artísticas que usaban el lenguaje y las ideas como su materia prima principal. Hablando en términos de historia del arte, fue este paso el que convirtió al arte conceptual en un estilo formalista, ya que el contenido estaba excluido de la definición. Entretanto, a la periferia no le importaban las cuestiones estilísticas y, por lo tanto, produjo estrategias conceptualistas que subrayan la comunicación. » Ivi, p. 14 (notre traduction).

à entendre en un sens platonicien évidemment. L'idée en art conceptuel serait plutôt une évolution de l'idée dans le sens du projet qui précède l'exécution d'une œuvre sauf qu'en art conceptuel l'œuvre peut être déjà cette idée. Toutefois pour Camnitzer cette idée et les formules langagières qui parfois l'expriment font partie de la *forme*, elles ne sont pas le concept, elles sont simplement son *envoltorio*. En ce sens aussi, le conceptualisme ressemble au conceptisme : le maximum de contenu, de concept, dans le minimum de forme. L'idée n'est que la cristallisation, aux yeux de l'artiste, la meilleure, la plus efficace, d'un cheminement conceptuel qui la déborde.

Prenons comme exemple une œuvre qui pourrait coller avec la définition



J. Kosuth, *One and three hammers*, installation, 100x300 cm, 1965, Carré d'art, Nîmes (www.carreartmusee.com).

1065

institutionnelle d'art conceptuel :

Il faut commencer par préciser que cette image n'est pas la forme finale de l'œuvre. Elle est tout simplement l'une des ses exécutions particulières. La forme finale de la pièce est une idée que l'on pourrait décrire de la façon suivante : un marteau, n'importe lequel, sa photographie prise dans le lieu d'exposition de la pièce et le texte de la définition de marteau, agrandi, tiré d'un dictionnaire anglais, si la pièce est exposée dans un pays anglophone ou tiré d'un dictionnaire bilingue dans la langue du pays d'exposition si celui-ci n'est pas anglophone. On peut changer aussi l'objet ; au lieu du marteau on prend une chaise, un manteau, une plante, un triangle, une photographie, etc. On obtient

ainsi la série que Kosuth a intitulée *Proto-investigations*. Nous pouvons donc nous fabriquer un Kosuth chez nous : nous prenons l'horloge de la cuisine, nous décidons de l'installer dans le salon, nous prenons une photographie de l'horloge installée dans le salon que nous imprimons à la taille de l'horloge et nous imprimons à la même taille la définition du mot « horloge » tiré du Robert. Ou bien nous faisons de même avec notre dentifrice et nous obtenons même un Kosuth version pop.

Dans tous ces cas, bien que l'on change les conditions matérielles de l'œuvre, elle ne change pas. C'est pourquoi la *forme* finale de l'œuvre est son idée et non pas ses actualisations particulières. Nous pouvons alors penser que la spécificité de l'Art conceptuel, est de trouver une idée qui se maintient au-delà de ses conditions matérielles particulières. Mais Camnitzer nous dirait : attention, en définissant l'art conceptuel comme cela, vous risquez de le transformer en un style formaliste car vous oublierez ainsi le cheminement intellectuel qui a fait que l'idée particulière de Kosuth soit une bonne réponse à un problème particulier.

Cela serait très décevant car le geste de Kosuth voulait être, entre autres choses, une réponse au formalisme qui excluait de la définition d'art tout ce qui ne regardait pas les qualités matérielles de l'œuvre, c'est-à-dire tout ce qui ne regardait pas une certaine définition institutionnelle de l'art.

À la définition institutionnelle et donc formaliste de l'art conceptuel, Camnitzer oppose la démarche conceptualiste périphérique fondée selon lui sur la communication. Il faudrait ne pas identifier centre et périphérie avec une géographie précise. On peut faire du conceptualisme périphérique à New York et on peut faire de l'art conceptuel formaliste à Medellín. Et cela n'as pas à voir avec le fait que l'on soit né à New York ou à Medellín. Mais faire de l'art conceptuel formaliste à New York et le faire à Medellín, ce n'est pas pareil et faire du conceptualisme périphérique à New York n'est pas pareil que le faire à Medellín. Car il faut se rappeler que l'on pouvait trouver à New York l'un des centres de l'art contemporain mondial(isé), parce que l'on pouvait y trouver

aussi l'un des centres du pouvoir économique mondial(isé). Or, lorsque l'on fait de l'art formaliste, cette géopolitique peut importer peu car ce qui prend la première place est que l'œuvre s'adapte à la définition de l'art et cela même si l'on dit que toute œuvre d'art est une définition de ce que l'art est (Kosuth), car ainsi on exclut de la définition tout ce qui ne relève pas de la question de l'art en tant que telle. La communication, en revanche, implique la recherche d'une relation entre l'artiste et son contexte et cette géopolitique peut donc se glisser facilement dans l'œuvre, ce qui, du point de vue de la définition institutionnelle, ferait d'elle une mauvaise œuvre : on pourrait dire qu'elle se laisse porter par des questions marginales, périphériques, par rapport au problème central, c'est-à-dire celui de l'art en tant que tel. Néanmoins, du point de vue de la démarche périphérique, la définition institutionnelle a déjà décidé le problème avant même que l'expérience intellectuelle ne puisse commencer : en ce sens, la définition institutionnelle rate donc le concept, l'expérience intellectuelle singulière, virtuelle.

Anti-institutionnelle se confond en conséquence avec un intérêt prioritaire pour le contexte, c'est-à-dire, tout ce qui entoure la question artistique en tant que telle, sa périphérie. S'appropriier du contexte est important pour l'artiste périphérique à tel point que Camnitzer le signale comme la condition même de la liberté de création, et nous avons vu que sans liberté, il n'y a pas d'activité intellectuelle possible :

Le marché capitaliste nous apprend que si un objet peut être vendu comme de l'art, il est de l'art. Cette description, culturellement cynique, cache une réalité beaucoup plus profonde. Cette réalité est que le propriétaire du contexte ultime de l'œuvre d'art détermine son destin et sa fonction. La propriété du contexte, qui est l'une des formalisations du pouvoir, est un fait politique. Cette propriété est tellement forte que même les manifestations qui sont et qui contiennent des matériaux subversifs sont rapidement commercialisées. Cette commercialisation souligne le fait, souvent nié néanmoins, que la politique est une partie de la définition de l'art. Et comme

conséquence de la propriété du contexte et de cette négation, la division entre l'art et la politique en entités séparées est non seulement réactionnaire et une manière de limiter la liberté de l'artiste, mais aussi une erreur théorique. Ainsi, oui, tout l'art est politique, et non, tout l'art n'est pas ce que nous entendons par « art politique ».

Art politique signifie en quelque sorte que nous partageons le gâteau de la connaissance en morceaux de morceaux. Dans un numéro de la revue *Artforum*, l'artiste nord-américaine Andrea Fraser a affronté ces problèmes d'une façon que j'ai beaucoup aimée. Elle a défini l'art politique d'une manière similaire à ma propre définition de l'art en général : « Une réponse est que tout l'art est politique, le problème est que la majeure partie est réactionnaire, c'est-à-dire qu'il affirme avec passivité les relations de pouvoir sous lesquelles il a été produit [...] je définirais l'art politique comme l'art qui, consciemment, se propose d'intervenir dans les relations de pouvoir (au lieu de simplement réfléchir à elles) et cela veut nécessairement dire les relations des pouvoirs à l'intérieur desquelles l'art existe. Il y a une condition encore : cette intervention doit être le principe organisateur de l'œuvre d'art dans tous ces aspects, non seulement dans sa *forme* et son *contenu* mais aussi dans sa forme de production et de circulation »¹³⁸.

¹³⁸ « *El mercado capitalista nos enseña que si un objeto puede ser vendido como arte, es arte. Esta descripción, culturalmente cínica, oscurece una realidad mucho más profunda. Esta realidad es que el propietario del contexto último de la obra de arte determina su destino y su función. La propiedad del contexto, que es una de las formalizaciones del poder, es un hecho político. Esa propiedad es tan fuerte que incluso las manifestaciones que son y contienen material subversivos, son rápidamente comercializadas.*

Esta comercialización subraya el hecho, aunque muchas veces negado, que la política sea una parte de la definición del arte. Y es como consecuencia de la propiedad del contexto y de esta negación, que la separación de arte y política en entidades discretas, no solamente es reaccionaria y una manera de limitar la libertad del artista, sino que también es una falacia teórica. De manera que sí, todo arte es político, y no, no todo el arte es lo que entendemos como "arte político".

Arte político en cierta forma significa que subdividimos el pastel del conocimiento en tajadas de tajadas. En un número de la revista Artforum, la artista norteamericana Andrea Fraser enfrentó estos problemas en una forma que me gustó mucho. Definió al arte político de una manera similar a la que yo definiría a todo el arte:

"...Una respuesta es que todo arte es político, el problema es que la mayoría (del arte) es reaccionaria, es decir, pasivamente afirmativo de las relaciones del poder bajo las cuales fue producido...Yo definiría al arte político como el arte que conscientemente se propone

Après nous avoir dit qu'une « grande partie de la peinture latino-américaine de la fin des années cinquante et du début des années soixante attaqua l'art en ses manifestations institutionnelles¹³⁹ », Camnitzer affirme que parmi les peintres « rebelles » il y avait les néo-figuratifs, aussi appelés néo-expressionnistes. La néo-figuration

intervenir en las relaciones de poder (en lugar de solamente reflexionar sobre ellas), y esto significa necesariamente las relaciones de poder dentro de las cuales el arte existe. Y hay una condición más: Esta intervención tiene que ser el principio organizativo de la obra de arte en todos sus aspectos, no solamente en su "forma" y su "contenido", sino también en su forma de producción y de circulación.» » L. Camnitzer, « *La Enseñanza Del Arte Como Fraude* », *Educación arte/enseñar arte*, Cuadernos grises No. 4., Bogotá, Ediciones Uniandes, 2009 (notre traduction).

¹³⁹ « [...] gran parte de la pintura latinoamericana de fines de los años cincuenta y principios de los sesenta atacó el arte en sus manifestaciones institucionales. », Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit. p. 218 (notre traduction).



L. F. Noé, *Cuando calienta el sol aquí en la patria*, Technique mixte, 200 x 200 cm, 1963, Museum of Fine Arts, Houston (www.mfah.org).

se répandit sur tout le continent pendant la décennie 1960 [...], l'exemple le plus fort de figuration contestataire, si l'on considère son influence, fut le groupe argentin connu comme *Otra figuración* [figuration autre]. Il fut actif entre 1960 et 1963 [...] En des termes généraux, les artistes de « *Otra figuración* » demeurèrent à l'intérieur de ce que l'on reconnaît comme peinture mais en même temps, ils remirent en question les catégories de l'art. Ils transformèrent la peinture en métaphore au lieu d'une fin en soi. [...] [Luis Felipe] Noé était le membre du groupe qui se préoccupait le plus des spéculations théoriques. [...] Noé définit l'artiste, non pas tant comme un rebelle contre la société mais plutôt comme un constructeur de celle-ci, une

idée qui eut aussi de l'influence sur ma manière de penser. L'un de ses arguments est que «... lorsque l'on parle d'art social on dit plus qu'art pour le peuple ; on dit art d'excitation du peuple, d'agitation politique »¹⁴⁰.

La question qui relie le néo-expressionnisme au conceptualisme est donc la question de l'appropriation du contexte. Le néo-expressionnisme latino-américain avait interprété l'intérêt que la figuration a toujours eu pour la réalité comme un intérêt pour la transformer, faisant de cet intérêt la clé de la mise en question de l'institutionnalité artistique ; ainsi le conceptualisme hérite de la néo-figuration l'idée de l'artiste comme un constructeur de la société, quelqu'un qui, en s'appropriant son contexte, génère un mouvement collectif d'appropriation du contexte par le peuple. Camnitzer signale un autre élément du néo-expressionnisme qui relie le conceptualisme latino-américain à la néo-figuration

et qui est en relation avec l'appropriation du contexte : il s'agit de « la permission que l'expressionnisme concède à l'usage de matières hétérodoxes (et moins coûteuses), aussi bien que la possibilité d'utiliser les matériaux pour qu'ils s'expriment par eux-mêmes¹⁴¹ », et il ajoute : « puisque le conceptualisme en Amérique latine ne fut pas une catégorie formaliste mais plutôt une stratégie

¹⁴⁰ « [...] se extendió por todo el continente durante la década del sesenta. [...] El ejemplo más fuerte de figuración contestataria fue el grupo argentino conocido como "Otra figuración". Fue activo entre 1960 y 1963 [...] En términos generales los artistas de la "Otra figuración" permanecen dentro de lo que se reconoce como pintura pero, al mismo tiempo, cuestionaron las categorías del arte. Convirtieron a la pintura en metáfora en lugar de un fin en sí. [...] [Luis Felipe] Noé era el miembro del grupo que se preocupaba más por las especulaciones teóricas. [...] Noé define al artista no tanto como un rebelde en contra de la sociedad sino más bien como un constructor de la sociedad, una idea que también influyó en mi manera de pensar. Uno de sus argumentos es que « ... cuando se hable de arte social se dice algo más que arte para el pueblo; se dice arte de excitación del pueblo, de agitación política. » Ivi, p. 219-220 (notre traduction).

¹⁴¹ « [...] el permiso que el expresionismo da al uso de materiales heterodoxos (y menos costosos), como también con la posibilidad de usar a los materiales par que se expresen a sí mismos. » Ivi, p. 222 (notre traduction).

de communication, il se transforme en une sorte de méta-style¹⁴². » Le conceptualisme peut se servir des textes aussi bien que des images ou des matières. Il doit rester ouvert quant à sa forme car autrement l'expérience intellectuelle qui est sa source pourrait être bloquée. La proposition du problème qui est le moment initial de la conceptualisation selon Camnitzer serait déjà résolue en partie par avance. Il ne s'agit pas d'une partie négligeable : choisir si la conceptualisation de la réalité doit se faire à travers le langage plutôt qu'à travers les images ou les matières n'est pas une simple question de choisir un moyen qui nous satisfait pour transmettre nos concepts. Bien que les concepts ne s'identifient pas avec les matérialités qui permettent leur existence intersubjective, ces matérialités peuvent communiquer leur structure à la pensée. L'intellect n'est pas déterminé par ces structures mais elles ont de l'influence sur ses mouvements. Or, souvent, lorsque l'on parle de conceptualiser la réalité, on pense qu'il faut essayer d'être objectif, c'est-à-dire qu'il faut essayer d'accorder son intellect avec la réalité et transmettre ensuite le résultat de l'accord de la façon la plus fidèle possible à travers ces structures intersubjectives. Néanmoins certaines de ces structures sont plus présentes que d'autres dans notre vie quotidienne. Par exemple, puisque l'on se sert aussi souvent du langage, nous pouvons croire que la réalité est constituée de chaises, de tables, d'horloges, de marteaux, de plantes, de miroirs, de livres... C'est-à-dire, nous pouvons croire que la réalité est constituée par les objets que les mots désignent et que le langage se limite à exprimer des relations entre ces objets. Toutefois nous pouvons aussi découper la réalité autrement que par les objets que les mots nous indiquent. La construction d'images, par exemple, implique un découpage différent de la réalité.

¹⁴² « [...] como el conceptualismo en América Latina no fue una categoría formalista, sino más bien una estrategia de comunicación, se convirtió de una especie de meta-estilo. » Ivi, p. 221 (notre traduction).



L. Díaz, *La ronde*, performance, 2009

Prenons l'exemple de Platon, mais imaginons que le lit est le seul objet dans la chambre. Lorsque nous faisons le portrait du lit nous sommes obligés de peindre aussi ce qui l'entoure. Même si, du point de vue du langage, ce n'est que du vide il apparaîtra, que nous en soyons conscients ou pas, dans le tableau. La description langagière *une chambre dont le seul objet est un lit* ne nous dit rien de ce vide est pourtant elle s'accorde parfaitement avec la réalité. La réalité est pleine de ces vides sans nom mais si l'intellect se limite au langage, il peut rester aveugle à ces vides.






En travaillant à côté de l'artiste colombienne Lorena Díaz, nous avons pu observer de près comment l'habitude de construire des images avait changé sa façon de faire des concepts de la réalité. Nous entrons dans un métro et nous voyons des gens assis qui ont une conversation ou lisent un livre, d'autres sont debout et se tiennent près du poteau en écoutant de la musique ou tout simplement en regardant le vide. Díaz elle aussi regarde le vide. Le temps passe et les gens entrent et sortent du métro mais le vide maintient des formes assez constantes. Si dans la chambre avec le lit, nous avons pu penser que le vide était déterminé par le lit, dans le métro, le vide semble indépendant, en quelque sorte. Il est vrai que lorsque le métro n'est plus en service, le vide prend tout simplement la forme de l'espace intérieur du wagon mais le lendemain lorsqu'il reprend le service, le vide revient à la forme constante qui entoure les parcours des usagers du métro. C'est comme si le vide du métro était une sorte d'éponge avec des canaux précis que les êtres humains remplissent en permanence. Du reste, Díaz trouve que ces éponges agissent aussi ailleurs, par exemple dans certains jeux de l'enfance. Ce n'est donc pas par hasard qu'elle réalise en même temps la vidéo-performance *La Ronde*¹⁴³ et l'objet *Portrait à caresser*¹⁴⁴. Dans *La ronde*, plusieurs personnes se tiennent par la main et tournent ensemble en mêlant leur corps et en prononçant les mêmes expressions de politesse que nous pouvons entendre dans le métro parisien. Dans *Portrait à caresser* les conduits d'une éponge naturelle sont remplis avec des cheveux des personnes avec lesquelles Díaz a eu une conversation sur leur passé pendant qu'elle coupait leurs cheveux.

Camnitzer explore lui aussi la question du décalage entre le réel découpé par les images et le réel découpé par le langage dans des séries comme *Enveloppe* et *Dictionnaire* (1,2 et 3). Dans ces œuvres, la même image peut correspondre à des mots très différents :

¹⁴³ http://www.lorenadiaz.net/F_ronde.html.






¹⁴⁴ http://www.lorenadiaz.net/F_portrait.html.

1

-  • MESA, PLAZA, POZO, PRISMA, TECHO, UNIDAD, ZONA.
-  • BIOMBO, FRONTERA, HENDIDURA, PENDIENTE, SEGMENTO.
-  • CENTRO, CRUZ, EMBUDO, INTERSECCION, PUNTO, REJA, SOBRE.
-  • CAJON, CORREDOR, CIELORRASO, PANTALLA, PINTURA, VENTANA.
-  • ARMARIO, LIBRO, POSTIGOS, PUERTA, TECHO.





L. Camnitzer, *Dictionnaire 1*, gravure, 63x60.2 cm, 1969 in *Luis Camnitzer, op. cit.*

2

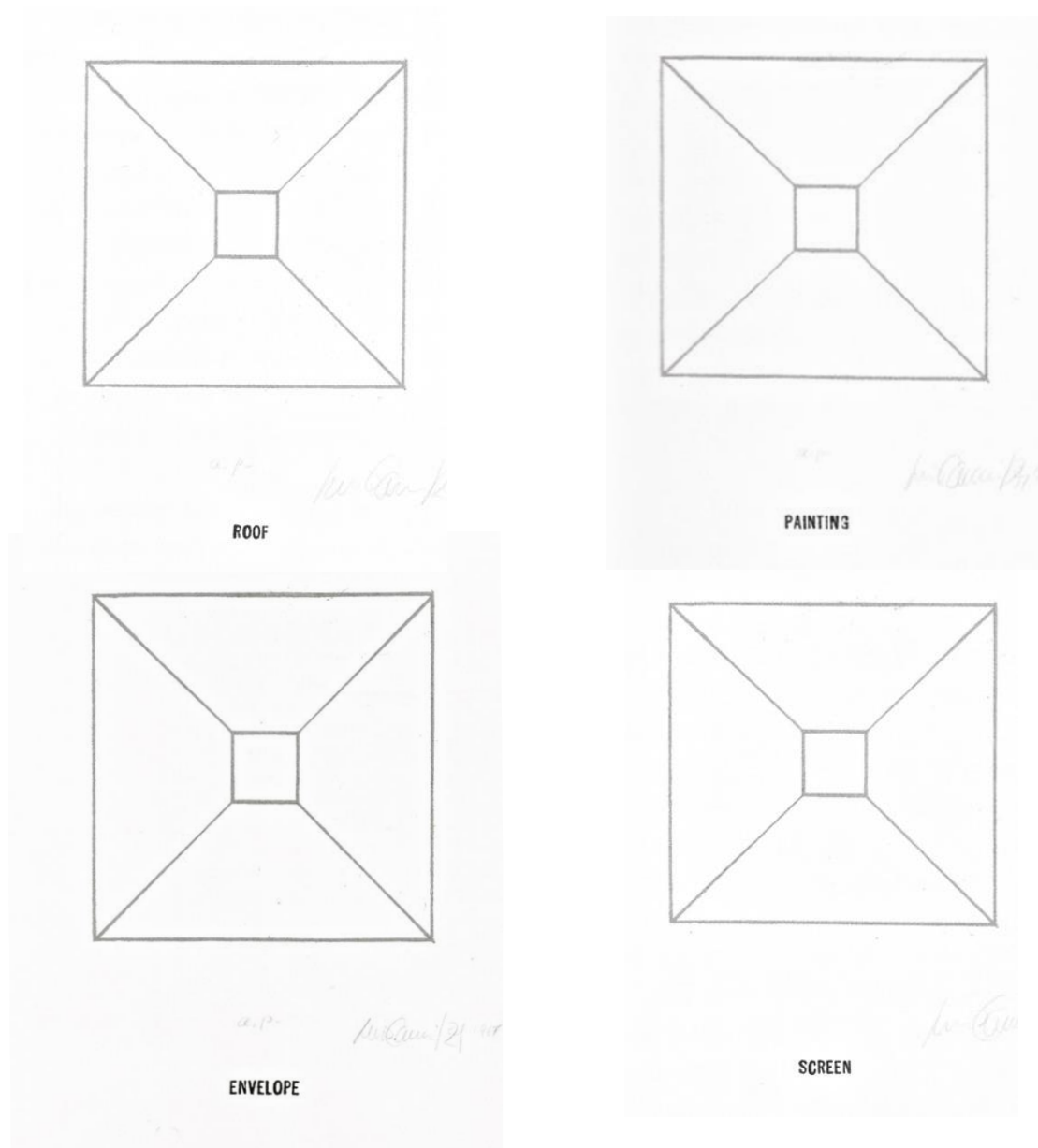
-  • GUILLOTINA, HORIZONTE, MAR, MURO.
-  • FOTOGRAFIA, MARCO, OCTOGONO, PAQUETE.
-  • CREMALLERA O ENGRANAJE, GRAFICA, ROMPECABEZA.
-  • CARPA, CARRETERA, ISOSCELES, PIRAMIDE.
-  • AGUJERO, BOTON, CENTRO, CIRCULO, CLAVO, DADO.

L. Camnitzer, *Dictionnaire 2*, gravure, 61x58.5 cm, 1970 in *Luis Camnitzer, op. cit.*

3

-  • CAÑO, CERO, CILINDRO, CIRCULO, CIRCUNFERENCIA, CUPULA, LETRA, PELOTA, REBANADA.
-  • DIBUJO, ECLIPSE, ESFERA, PALANGANA.
-  • CELULA, CONO, OMBLIGO, PERSPECTIVA, PILA.
-  • DESFAJAJE, OJO, MEGAFONO O EMBUDO.

L. Camnitzer, *Dictionnaire 3*, gravure, 64x62 cm, 1970 in *Luis Camnitzer, op. cit.*



L. Camnitzer, *Envelope* (serie de 10 gravures), tampon sur papier, 41x34,5 cm, 1967 in *Luis Camnitzer, op. cit.*

Lorsque Camnitzer nous dit : « Conceptualiser la réalité ne signifie pas la réduire à quelque chose que l'esprit peut enregistrer en langage écrit au lieu de le saisir à travers la peinture¹⁴⁵ », il n'est pas seulement en train de critiquer une définition du conceptualisme qui (en faisant de même avec le concept) le réduit à une question principalement langagière. Il nous invite aussi à tenir compte du

¹⁴⁵ « *Conceptualizar la realidad no significa reducirla a algo que la mente pueda registrar en lenguaje escrito en vez de asirlo a través de la pintura.* » Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit. p. 230 (notre traduction).

vide sans nom dans la réalité et donc de ne pas nous limiter à un seul découpage de celle-ci.

D'autre part, « utiliser les matériaux pour qu'ils s'expriment par eux-mêmes¹⁴⁶ » est aussi un pas vers l'appropriation du contexte. En effet, s'approprier le contexte ne veut pas dire imposer à la réalité sa propre interprétation des choses ou, comme nous venons de le voir, lui imposer un découpage unique, même s'il est largement répandu. S'approprier du contexte, c'est plutôt permettre que la réalité s'exprime dans l'œuvre et qu'elle trouve le découpage approprié d'elle-même. À la différence de Plotin, l'idée que l'artiste va introduire dans la réalité pour la transformer ne se forme pas exclusivement à l'intérieur de l'artiste. Déjà chez Alberti et Zuccari le *disegno*, bien qu'il ne se confonde pas avec le dessin, peut se former en interaction avec le dessin. Chez Gracián, le concept se forme en interaction avec la langue. Le nom Isabel en espagnol, par exemple, cèle, comme nous avons vu, un oxymore, une fiel savoureuse. Le concept que l'auteur inconnu a construit autour ne s'identifie pas avec cet oxymore ; néanmoins il s'est formé en interaction avec ce dernier. Dans le conceptualisme, le concept se forme en interaction avec la réalité. Nous avons vu que des peintres néo-expressionnistes latino-américains comme Noé interprétaient la figuration comme transformation de la réalité. Nous pouvons imaginer que certains sont sortis à la rencontre directe de la réalité en détachant la figuration de son support pictural (et c'est surtout au niveau du support que l'on peut parler de dématérialisation pour le conceptualisme en général car même dans le conceptualisme que Camnitzer appelle hégémonique, qui n'est pas touché par cette racine expressionniste, l'intérêt pour la matière est important notamment pour des matières nouvelles comme l'écriture, la voix, etc.) pour la transformer plutôt en attitude, une peinture-devenir qui s'insère dans le devenir de la réalité. C'est le cas d'Alberto Greco, un peintre argentin contemporain de la *Otra figuración* qui travaillait dans le même esprit sans faire

¹⁴⁶ « [...] usar a los materiales para que se expresen a sí mismos. » Ivi, p. 222 (notre traduction).



A. Greco, *Vivo-Dito vacío*, intervention urbaine, Madrid, 1963, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (www.cvaa.com.ar)

partie du groupe et dont Camnitzer parle dans le même chapitre, « post-figuration ». Greco déclarait avoir signé des murs, des rues et des toilettes pour les transformer en œuvre d'art déjà en 1954. En 1962 il commença ses *vivo dito* (doigt vivant) : il montrait du doigt les gens dans la rue en déclarant qu'ils étaient des œuvres d'art. Il décrivait le *vivo dito* de la façon suivante : « L'art vivant est l'aventure du réel. L'artiste enseignera à voir non avec le tableau mais avec le doigt. Il enseignera à voir de nouveau ce qui arrive dans la rue. »¹⁴⁷

Selon Camnitzer, le conceptualisme européen aurait reçu lui aussi

¹⁴⁷ « *El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle.* » *Ivi*, p 223 (notre traduction).

l'influence de la figuration à travers le « Nouveau Réalisme » jusqu'au point « qu'il n'y a pas une claire démarcation entre les deux courants artistiques. »¹⁴⁸ Le conceptualiste uruguayen rapporte la légende qui accompagne la photographie d'*Un homme dans l'espace* d'Yves Klein (la photographie du célèbre saut dans le vide) : « Je suis le peintre de l'espace. Je ne suis pas un peintre abstrait, mais au contraire un figuratif et un réaliste. Soyons honnête, pour peindre l'espace, je me dois de me rendre sur place, dans cet espace même. » Camnitzer ajoute :

D'une certaine façon [Klein] faisait un saut conceptuel de la représentation de la réalité à la réalité même. Dans beaucoup de ces manifestations, le conceptualisme européen semble se centrer autour d'un *trompe le cerveau* comme un pas en avant depuis le *trompe l'œil* précédent. Il est par conséquent ouvert à toute la *réalité* et pas seulement à sa dimension matérielle¹⁴⁹.

Les termes que l'on utilisait au début de cette partie (voir contrepoint 2) pour commenter la recherche des artistes néo-concrets pourraient très bien être utilisés pour caractériser cette *figuration autre* qui, en passant de la représentation à la performance, débouchera sur le conceptualisme. En particulier on expliquait qu'il était nécessaire de penser la réalité comme une multiplicité de processus en devenir dans laquelle l'œuvre, elle aussi conçue comme un processus en devenir (une pensée-devenir), s'insère. Pour le dire avec Camnitzer : il est nécessaire de « refuser les définitions bornées de la réalité qui la conçoivent comme une totalité, de façon telle que la figuration puisse devenir

¹⁴⁸ « [...] *que no hay una demarcación clara entre ambas corrientes artísticas.* » *Ivi*, p. 229 (notre traduction).

¹⁴⁹ « *En cierta forma [Klein] estaba dando un salto conceptual desde la representación de la realidad a la realidad misma. En muchas de estas manifestaciones el conceptualismo europeo parece centrarse en un trompe le cerveau (engañar al cerebro) como un paso adelante desde el trompe l'œil (engañar al ojo) previo. Está abierto, por lo tanto, a toda la "realidad", no sólo a su dimensión material.* » *Ibidem* (notre traduction).

performance¹⁵⁰. » Les néo-concrets ne provenaient pas de la figuration, toutefois ils voulaient mettre en question l'abstraction géométrique et retrouver un lien avec la réalité. Le conceptualisme a donc permis de résoudre en Amérique latine la polémique abstraction/figuration sans revenir au paradigme de la représentation. L'événementialité impliquée dans la démarche des artistes néo-concrets peut donc s'étendre à tout le conceptualisme.

Le dernier élément qui nous manque pour comprendre ce que Camnitzer entend par conceptualisation de la réalité est le sujet de l'information (« Conceptualiser la réalité ne signifie pas la réduire à quelque chose que l'esprit peut enregistrer en langage écrit au lieu de le saisir à travers la peinture. [Conceptualiser la réalité] signifie refuser les définitions bornées de la réalité qui la conçoivent comme une totalité, de façon telle que la figuration puisse devenir performance, la performance puisse être interprétée comme information et l'information puisse prendre le lieu de la réalité. »¹⁵¹).

Une thématique très importante chez Camnitzer qui peut nous permettre de saisir la question de l'information est celle de l'érosion de l'information : « Dans le processus de faire une œuvre d'art, il existe toujours une distance (une divergence même) entre la conception initiale et le produit final. [...] Cette distance est un premier pas dans le processus d'érosion. Lorsque l'œuvre est vue, lue ou consommée de quelque manière que ce soit, il y a une deuxième distance : celle qui se crée entre le créateur et le récepteur. Ceci est le deuxième pas dans l'érosion de l'information. »¹⁵²

¹⁵⁰ « [...] rechazar las definiciones limitadas de la realidad como un todo, de modo que la figuración pueda hacerse performance. » Ivi, p. 230 (notre traduction).

¹⁵¹ « Conceptualizar la realidad no significa reducirla a algo que la mente pueda registrar en lenguaje escrito en vez de asirlo a través de la pintura. Significa rechazar las definiciones limitadas de la realidad como un todo, de modo que la figuración pueda hacerse performance, la performance pueda ser planteada como información, y la información pueda tomar el lugar de la realidad. » Ibidem (notre traduction).

¹⁵² « En el proceso de hacer una obra de arte siempre existe una distancia (incluso una discrepancia) entre la concepción inicial y el producto final. [...] Esa distancia es un primer paso en el proceso de erosión. Cuando la obra es leída, vista, o consumida en alguna forma, hay una segunda distancia que es la que se crea entre el creador y el receptor. Este es el segundo paso en la erosión de la información. » Ivi,., p. 51 (notre traduction).

L'information est donc en quelque sorte le *disegno* de Camnitzer, le concept qui va *in-formar* (en espagnol *informar* veut dire informer et donner une forme) l'œuvre. Toutefois la question de l'érosion introduit une mobilité dans le concept qui n'existait pas chez Zuccari. À propos de l'érosion, Camnitzer rapporte les mots de l'artiste argentin David Lamelas :

Une fois que nous avons l'idée, le pas suivant est de considérer les moyens nécessaires pour sa matérialisation. Automatiquement l'on tend à négliger cette phase d'exécution qui existe entre l'idée et l'oeuvre finie. Tout le raisonnement subséquent s'adresse à occulter ce passage intermédiaire, obtenant ainsi une œuvre prête à la consommation [...]. L'oeuvre d'art qui en résulte est ainsi complète, statique et équivalente à elle-même, un objet artistique qui restera intacte pour toujours. C'est le cas invariablement même pour ces œuvres qui changent ou comprennent le mouvement car ce qui s'y déploie est le résultat d'une idée transformée en un fait concret¹⁵³.

Le conceptualisme, lui, ne cherche pas à occulter l'érosion de l'information mais à la minimiser en révélant

les pas intermédiaires, d'où ce qui s'appelle *art-processus* qui est l'une des manières d'éviter l'érosion. La quête réelle était de quelque chose qui pourrait s'appeler *de-médiatisation* : une façon de communiquer absolument tout, sans pertes, à l'observateur¹⁵⁴.

¹⁵³ « Una vez que tenemos la idea, el siguiente paso es considerar los medios requeridos para su materialización. Automáticamente, todo tiende a descuidar esta fase ejecutiva que existe entre la idea y la obra terminada. Todo el razonamiento subsiguiente está dirigido a ocultar este paso intermedio, logrando así producir una obra lista para el consumo [...]. La obra de arte resultante es así completada, estática y equivalente a sí misma -un objeto artístico que permanecerá intacto para siempre. Este es el caso invariablemente, incluso para aquellas obras que cambian o que incluyen el movimiento, puesto que lo que se despliega es el resultado de una idea transformada en un hecho concreto. » Ivi, p. 52 (notre traduction).

¹⁵⁴ « [...] los pasos intermedios, de ahí lo que se llama "arte-proceso", que es una de las formas de evitar la erosión. La búsqueda real era de algo que se podría llamar "desmediatización", una forma de comunicar absolutamente todo sin pérdidas, al observador. » Ibidem (notre traduction).

Dans le conceptualisme le concept n'est pas donné à l'avance comme chez Plotin, Alberti ou Zuccari. Il est en quelque sort éparpillé partout dans l'œuvre bien que, comme nous l'avons dit, il ne coïncide pas avec la matérialité de l'œuvre. Néanmoins, comme on l'a dit, cette matérialité donne aussi forme au concept, elle fait donc partie de l'information contenue dans l'œuvre. C'est pourquoi Camnitzer nous dit que « Dans la quête de réduire l'érosion de l'information (de-médiatisation), l'utilisation du contexte pour donner des significations (contextualisation) semble être un instrument beaucoup plus subtil que celui de réduire la matière (réduction)¹⁵⁵ » D'autre part il faut ajouter qu'« un bon problème artistique n'est pas épuisable, qu'une bonne solution a des réverbérations et qu'une bonne communication produit beaucoup plus d'évocations que l'information qu'elle transmet¹⁵⁶. » Un bon problème artistique, ce n'est pas celui qui implique sa solution définitive mais au contraire celui qui ouvre la possibilité d'une multiplicité de solutions. L'œuvre est donc conçue de telle façon que son information est un processus qui ne finit pas avec sa forme finale mais que le spectateur peut continuer ou qu'une nouvelle expérience intellectuelle peut réactiver.

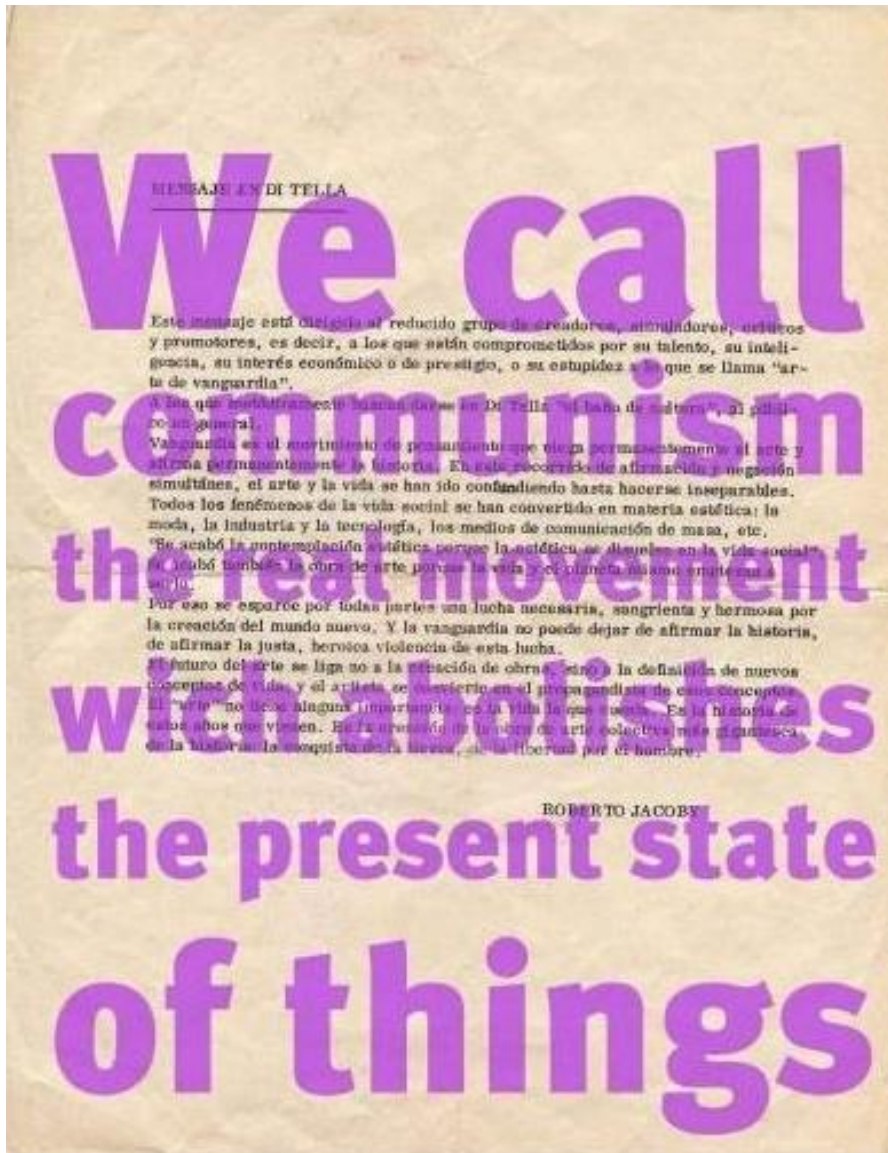
Conceptualiser la réalité du point de vue du conceptualisme veut en conséquence dire introduire dans la multiplicité de devenirs qu'est la réalité, un nouveau devenir (une pensée-devenir), un événement, sans matérialité définie *a priori*, qui va interagir avec les autres devenirs de la réalité en générant des « réverbérations » et des « évocations », c'est-à-dire de nouveaux devenirs, des événements, qui vont finir par remplacer la réalité précédente.

¹⁵⁵ « En la búsqueda de reducir la erosión de la información (desmediatización), la utilización del contexto para dar significaciones (contextualización) parece ser un instrumento mucho más sutil que el de reducir el material (reduccionismo). » Ivi, p.53 (notre traduction).

¹⁵⁶ « [...] un buen problema artístico no es agotable, que una buena solución tiene reverberaciones, y que una buena comunicación produce muchas más evocaciones que la información que transmite. » Camnitzer, « La Enseñanza... », *op. cit.* (notre traduction).

Deuxieme partie : Communication

Le future de l'art n'est pas lié à la production d'œuvres mais à la définition de nouveaux concepts de vie. Et l'artiste devient le propagandiste de ces concepts.



R. Jacoby, de la serie *1968: el culo te abrocho*, texto intervenido, 2008, Ramona (www.ramona.org.ar). La frase de Marx está grabada sobre un texto de Jacoby de 1968 (Mensaje en Di Tella).

Roberto Jacoby (Mensaje en Di Tella).

Presentation

MANIFIESTO DE LA HABANA (2008)

- 1) Creo que la cantidad de poder en el universo es finita.
- 2) Creo que esa cantidad finita de poder esta mal distribuida.
- 3) Creo que el poder tiene que ser redistribuido equitativamente.
- 4) Creo que la forma de redistribución del poder define una ética.
- 5) Creo que la redistribución ética del poder necesita una estrategia.
- 6) Creo que la estrategia para una redistribución ética del poder define una política.
- 7) Creo que el arte es un instrumento que sirve para implementar esa política.
- 8) Creo que el uso del arte para otros propósitos ayuda a una mala distribución del poder.
- 9) Creo que la mala distribución del poder es un desastre ecológico.
- 10) Creo que el arte mal usado es un desastre ecológico.
- 11) Creo que hay que pensar dos veces antes de hacer arte.

L. Camnitzer, *Manifiesto de la Habana*,

Manifeste de La Havane

- 1) Je crois que la quantité de pouvoir dans l'univers est finie.
- 2) Je crois que cette quantité de pouvoir est mal distribuée.
- 3) Je crois que le pouvoir doit être équitablement redistribué.
- 4) Je crois que la façon dont le pouvoir est redistribué définit une éthique.
- 5) Je crois que la redistribution éthique du pouvoir nécessite d'une stratégie.
- 6) Je crois que la stratégie pour une redistribution éthique du pouvoir définit une politique.
- 7) Je crois que l'art est un instrument qui sert à implémenter cette politique.
- 8) Je crois que l'utilisation de l'art pour d'autres buts contribue à une mauvaise distribution du pouvoir.
- 9) Je crois que la mauvaise distribution du pouvoir est un désastre écologique.
- 10) Je crois que l'art mal utilisé est un désastre écologique.
- 11) Je crois qu'il faut penser deux fois avant de faire de l'art.

Luis Camnitzer

L'image du conceptualiste, qui émerge du chapitre précédent, est celle d'un penseur qui n'est pas confiné dans un découpage particulier du sensible. Il peut se servir de signes verbaux (textes, phrases ou discours enregistrés, etc.) ou iconiques (images photographiques, vidéos, dessins, etc.) aussi bien que des

matières, visibles ou non¹⁵⁷.

Le conceptualiste peut donc décider que face au problème x , il vaut mieux la performance d'un théoricien tandis que le problème y nécessite plutôt la performance d'un sculpteur de l'éphémère. En tant que théoricien il écrira peut-être un article et le lira face à un auditoire ou le publiera dans une revue. En tant que sculpteur de l'éphémère, il construira peut-être des configurations de signes, verbaux ou iconiques, et de matières, qui se déploieront dans l'espace et dans le temps. Ainsi, Camnitzer écrit des livres comme *Didáctica de la Liberación* ou conçoit des installations comme *portrait of the artist*.

Un autre problème z exigera, en revanche, de remettre en cause la performance habituelle du théoricien, la façon par exemple dont celle-ci met en place certaines configurations particulières de corps et de matières qui maximalisent l'économie du discours et minimisent donc le bruit que ces corps et ces matières pourraient générer.

Le conceptualiste pourrait alors se servir de la performance du sculpteur de l'éphémère pour troubler la performance habituelle du théoricien en se demandant si même en déstabilisant l'économie du discours il y a encore de la théorie, si certaines déstabilisations peuvent ouvrir la porte à une théorisation autre ou pas...

Mais si le conceptualiste décide d'être aussi un théoricien ou de s'interroger sur les éléments qui fondent la théorie, ce ne sont pas principalement ces décisions qui le rapprochent du philosophe. Le conceptualiste est plutôt philosophe en ce qu'il construit des concepts, c'est-à-

¹⁵⁷ Bien sûr, une matière peut toujours renvoyer à autre chose qu'elle même, comme l'exemple classique de la fumée comme trace du feu; en ce sens les matières rentreraient dans l'univers des signes. Mais ce processus de signification n'implique pas une correspondance univoque comme cela arrive avec les signes verbaux ou iconiques et le plus souvent, quand il existe, il relève des processus singuliers. Le papier de verre, pour donner un exemple, est une matière très rugueuse, mais au-delà de cette rugosité, dont le papier de verre est une métonymie plutôt qu'un signe, ce qu'elle évoquera dépendra profondément du vécu de celui qui interagira avec elle.

dire, comme nous l'avons vu, des rapports événementiels entre l'intellect et son dehors, des devenirs virtuels qui s'insèrent dans la multiplicité de devenirs de la réalité pour la transformer ou pour révéler ses coins inexplorés, ses vides sans nom. Et pour créer ses concepts, le conceptualiste met en mouvement des agencements de signes (verbaux et iconiques) et de matières, au milieu de certains agencements de corps humains et non-humains.

Le conceptualiste est donc un philosophe autre. Même le philosophe-poète (Leopardi par exemple) se sert d'agencements de signes verbaux comme traces matérielles de ses concepts. Les concepts ne s'identifient pas avec ses traces matérielles, mais celles-ci sont en relation avec un agencement de concepts comme les crêtes d'un iceberg qui émergent de l'eau sont en relation avec l'iceberg entier. Des parties pour le tout. Nous ne pouvons même pas dire que ces traces sont la partie sensible des concepts car les intellects éprouvent les concepts (« les concepts philosophiques sont aussi des "sensibilia"¹⁵⁸. ») Ces traces sont plutôt la projection d'un agencement de concepts dans un plan intersubjectif ou plan de relations¹⁵⁹, la langue par exemple (ou le plan de relations lié aux images visuelles, ou le plan de relations lié à un entrelacement particulier entre la langue et les images visuelles, ou entre la langue et une matérialité particulière comme l'écriture, etc.). Mais cette projection engendre un réagencement de l'ensemble de concepts qui a été projeté.

En outre, bien qu'un agencement de concepts soit toujours singulier car il est un agencement de rapports singuliers entre un intellect et des devenirs singuliers de la réalité, cela ne veut pas dire qu'il ne soit pas traversé par des

¹⁵⁸ Deleuze, Guattari *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 10.

¹⁵⁹ Un plan de relations est un plan qui met en rapport des corps humains (et donc évidemment aussi leurs intellects). Le mot intersubjectif peut être déroutant parce qu'il semble présupposer le rapport entre sujets. L'on pourrait néanmoins le comprendre aussi à partir du préfixe inter, c'est-à-dire à partir de ce qui se passe entre les sujets, qui les dépasse, qui les ouvre à autrui, qui les transforme, qui les met en devenir. Dans ce sens l'intersubjectif pourrait être aussi trans-subjectif. Des recherches comme celles de Foucault ont montré comment les discours construisent le sujet, néanmoins des pratiques discursives comme celle que Deleuze et Guattari opèrent par exemple dans *Milles Plateaux*, cherchent à décentrer le sujet, à le mettre en devenir. Cette ambivalence du discours (qui est un agencement dans un plan de relations) est un exemple de l'ambivalence qui peut parcourir un plan de relations.

plans des relations. Il s'est construit dans un espace-temps particulier en relation avec des agencements de matières et de corps en devenir qui traversaient cet espace-temps, mais aussi en relation avec des agencements de signes verbaux, iconiques. Un agencement de concepts est donc traversé par plusieurs plans de relations et chaque plan de relations implique un découpage particulier du réel.

En construisant des multiplicités d'agencements des signes, des matières et des corps, l'*art* peut nous ouvrir à une pratique qui empêche l'uniformisation des plans de relations, c'est-à-dire une pratique qui empêche que différents plans de relations s'*emboitent* les uns dans les autres en générant des structures de relations rigides de niveau supérieur. Puisque chaque plan de relations découpe le réel d'une façon particulière, lorsque différents plans de relations sont subsumés par une structure de relations de niveau supérieur, le réel est réduit à un seul de ses infinis découpages potentiels¹⁶⁰.

Le conceptualisme cherche donc à déplier la capacité pour ainsi dire *trans-médiatique*¹⁶¹ de l'art qui, comme nous verrons dans le chapitre suivant avec l'œuvre de Simón Rodríguez, peut être aussi à la base d'une philosophie autre.

¹⁶⁰ De nos jours, les médias de communication de masse et d'autres interfaces de communication très répandues (les réseaux sociaux par exemple) fonctionnent en construisant de telles structures de relations de niveau supérieur. Dans ces médias, les relations qui peuvent exister entre discours, image, voix, etc. sont imposées à priori. L'on peut avoir l'impression que toute sorte d'informations peuvent circuler à travers ces médias et interfaces (des informations de droite ou de gauche, religieuses ou athées, culturelles ou économiques) mais elles sont délimitées à l'avance.

¹⁶¹ Chaque média (l'écriture, la peinture, le cinéma...) implique un plan des relations particulier, il concentre un ensemble de conditions à travers lequel le rapport entre les corps humains peut s'effectuer (bien qu'il ne détermine pas ce rapport). C'est en ce sens que j'emploie l'expression *trans-médiatique* en relation à une pratique qui empêche l'uniformisation des plans de relations. Tandis que l'une des caractéristiques de l'art moderne était d'explorer chaque média jusque dans ses dernières implications, l'art qui est venu après a le plus souvent essayé de dépasser chaque média, de croiser leurs *grammaires* particulières, de les mettre en crise. Comme disait Kosuth, l'art ne peut pas être une enquête, par exemple, sur la peinture, car alors il n'est pas une enquête sur l'art (mais sur la peinture justement, c'est-à-dire une forme particulière que l'art peut prendre). Camnitzer montre comment [voir la partie 2 de cet écrit] à travers le conceptualisme l'écriture devient peinture et en même temps la peinture est ainsi débordée, elle devient installation, performance. Le plan des relations impliqué n'est pas donné à l'avance il fait partie de la recherche, il est en devenir, virtuel.

Cette pratique fonderait une pratique de la communication *anti-hégémonique* à la différence de la communication *hégémonique* dont Deleuze nous parle :

En un premier sens, la communication est la transmission et la propagation d'une information. Or une information, c'est quoi ? Ce n'est pas très compliqué, tout le monde le sait : une information est un ensemble de mots d'ordre. Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes sensés devoir croire. En d'autres termes : informer c'est faire circuler un mot d'ordre. Les déclarations de police sont appelés à juste titre, des communiqués. On nous communique de l'information, on nous dit ce que nous sommes censés être en état ou devoir ou être tenus de croire. Même pas de croire, mais de faire comme si l'on croyait. On ne nous demande pas de croire mais de nous comporter comme si nous croyions. C'est cela l'information, la communication, et, indépendamment de ces mots d'ordre, et de la transmission de ces mots d'ordre, il n'y a pas de communication, il n'y a pas d'information. Ce qui revient à dire que l'information est exactement le système du contrôle¹⁶².

L'on comprend mieux donc la critique que Deleuze et Guattari faisaient à l'art conceptuel, lorsqu'ils disaient que le plan de composition de l'art conceptuel devient « informatif » et que le concept est ramené à « une *doxa* du corps social ou de la grande métropole américaine ». (Voir partie 1, contrepoint 4). Autrement dit, l'art conceptuel ne ferait que transmettre les « mots d'ordre » de la société étasunienne.

Le conceptualisme est-il un simple *transmetteur* de « mots d'ordre » ? Ne fait-il que confronter le *spectateur* à la *doxa* du corps social ?

Ces questions se posent face à l'œuvre de Camnitzer, d'autant plus qu'il décrit souvent le conceptualisme comme une pratique qui relève de la communication et qui en même temps se veut politique, s'opposant par exemple

¹⁶² Deleuze, « *Qu'est-ce que l'acte de création ?* » dans *Deux régimes...* *Op. cit.*, p. 298-299.

aux dictatures explicites (comme celle de l'Uruguay) ou implicites (comme celle de la Colombie¹⁶³) qui surgirent pendant la guerre froide en Amérique latine.

Or, lorsqu'on écoute Deleuze parlant ainsi de la communication, nous pourrions tout de suite penser qu'il doit exister la possibilité d'une communication autre, une communication qui ne transmette pas des « mots d'ordre » mais qui transmette quelque chose qui contredise ou dépasse ces « mots d'ordre », une contre-information. Néanmoins, plus loin Deleuze nous dit :

[...] disons au moins qu'il y a de la contre-information. Il y a des pays de dictature où, dans des conditions particulièrement dures et cruelles, il y a de la contre-information. Du temps d'Hitler, les juifs qui arrivaient d'Allemagne et qui étaient les premiers à nous apprendre qu'il y avait des camps d'extermination faisaient de la contre-information. Ce qu'il faut constater, c'est que la contre-information n'a jamais suffi à faire quoi que ce soit. Aucune contre-information n'a jamais gêné Hitler. Sauf dans un cas. Quel est le cas ? C'est là que c'est important. La seule réponse serait que la contre-information ne devient effectivement efficace que lorsqu'elle est - et elle l'est par nature - ou devient acte de résistance. Et l'acte de résistance n'est, lui, ni information ni contre-information. La contre-information n'est effective que lorsqu'elle devient un acte de résistance¹⁶⁴.

La question n'est donc pas d'opposer aux « mots d'ordre » une image autre du monde, une contre-information, mais de lui opposer un acte que Deleuze appelle acte de résistance.

¹⁶³ Entre 1958 et 1978 les deux partis colombiens majoritaires (*conservador* et *liberal*) mirent en place un pacte connu comme le *Fronte Nacional* pour mettre fin à la guerre civile qui, pendant plus de dix ans, avait opposé les forces conservatrices aux progressistes (dont le parti *liberal* était la force politique la plus populaire, mais pas la seule). En pratique, les deux partis se succédèrent en alternance au pouvoir en excluant d'autres formations politiques et même en déclarant anticonstitutionnels des partis comme le parti communiste colombien.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 300.

Ainsi Deleuze nous dit :

Quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication? Aucun. L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Là, oui. Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication à titre d'acte de résistance¹⁶⁵.

Et l'on pourrait dire quelque chose de semblable de la philosophie et du concept :

Et la philosophie ne trouve aucun refuge ultime dans la communication, qui ne travaille en puissance que des opinions pour créer du « consensus » et non du concept. [...] La philosophie ne contemple pas, ne réfléchit pas, ne communique pas, bien qu'elle ait à créer des concepts pour ces actions ou passions. La contemplation, la réflexion, la communication ne sont pas des disciplines, mais des machines à constituer des Universaux dans toutes les disciplines. [...] la philosophie ne s'honore pas [...] en se présentant comme une nouvelle Athènes et en se rabattant sur des Universaux de la communication qui fourniraient les règles d'une maîtrise imaginaire des marchés et des médias (idéalisme intersubjectif). Toute création est singulière, et le concept comme création proprement philosophique est toujours une singularité. Le premier principe de la philosophie est que les Universaux n'expliquent rien, ils doivent être eux-mêmes expliqués¹⁶⁶.

Au premier abord, nous pourrions donc déduire la chose suivante : en se déclarant avant tout communication, en voulant remplacer la production d'objets esthétiques par la mise en circulation d'information pure, le conceptualisme ne

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 12.

serait pas seulement en train de s'éloigner de ce qui est, pour Deleuze, principalement l'art, c'est-à-dire une forme d'art qui produit des sensations¹⁶⁷, mais il serait en train de s'éloigner, malgré ses propres intentions, de la possibilité de produire des concepts et en outre il se mettrait au service du contrôle.

S'agit-il de la bonne déduction ou sommes-nous en train de tirer trop rapidement des conclusions? La notion de communication qui est à la base de la pensée de Deleuze est-elle compatible avec la notion de la communication qui est à la base de celle d'un conceptualiste comme Camnitzer? Le conceptualiste se limite-t-il à opposer à l'information hégémonique une simple contre-information ou met-il en place aussi un acte, une performance, qu'il appelle, pour une certaine raison, de toute façon, information?

Nous avons vu à quel point la notion d'information chez Camnitzer est centrale. Ce terme déplace souvent dans son discours d'autres termes comme *idée, contenu, intention, sens*. En outre, il affirme à plusieurs reprises que le conceptualisme, surtout latino-américain, était éminemment une pratique de la communication. Plusieurs raisons motivent cette approche chez Camnitzer. D'une part, penser l'œuvre comme information permet de déplacer l'axe du travail artistique de la production d'objets avant tout *esthétiques* (centrés sur leurs caractéristiques matérielles, leurs aspects les plus *sensibles*) à des configurations s'adressant à l'esprit d'une façon plus générale sans tomber dans des dichotomies comme sensible/intelligible, contenu/forme, signifiant, signification, etc... En effet, du point de vue de l'information tout est important, le code, le canal, etc...; tout contribue à former l'information, tout est, de ce point de vue, contenu (en ce sens, des termes comme code et canal sont déroutants, surtout s'ils sont appliqués à l'art qui, en les prenant comme

¹⁶⁷ But, par ailleurs explicitement voulu par le conceptualisme avec sa recherche d'une dé-esthétisation de l'art qui, comme nous l'avons vu chez Camnitzer, peut se décliner comme le dépassement de la dichotomie esthétique/conceptuel.

matériaux, cherchera à les resculpter, les transformer comme n'importe quel autre matériau).

D'autre part le point de vue de l'information implique l'introduction d'un nouveau critère de construction qui est important dans la relation entre le conceptualisme et la politique :

La réflexion de Shannon m'intéresse (ou m'a intéressé dans les années 1970) parce que cela m'a aidé à trouver un certain ordre dans les questions artistiques qui étaient alors enveloppées dans l'obscurantisme (des choses comme l'inspiration et l'auto-indulgence). Les idées de redondance, d'érosion de l'information [voir dernière partie du chapitre précédent] et de bruit ont été très importantes [...]. Aujourd'hui je dirais que l'art cherche à mettre en question les ordres conventionnels en cherchant des ordres alternatifs et qu'en ce sens, l'art est une méthodologie parallèle à la logique et à la métaphysique, et établit un champ où l'on peut spéculer au-delà des relations de cause à effet. Il s'agit donc de formuler de nouveaux problèmes, de les résoudre et de les communiquer de la meilleure manière possible (sans érosions et sans bruits) pour que, dans la mesure du possible, ils aident le récepteur dans la formulation de nouveaux problèmes intéressants. Dans tout cela, il y a, implicitement, une éthique de redistribution du pouvoir¹⁶⁸ qui, idéalement, rend l'artiste, en tant que nous le concevons aujourd'hui, dispensable¹⁶⁹.

¹⁶⁸ L'original en espagnol dit "*empoderamiento*" qui est souvent traduit avec le terme anglais *empowerment*. Mais la traduction "redistribution du pouvoir" est plus précise et résonne bien avec d'autres textes de Camnitzer comme le Manifeste de La Havane qui se trouve en exergue de ce chapitre.

¹⁶⁹ « *El planteo de Shannon me interesa (o me interesó en los sesenta) porque me ayudó a encontrar un cierto orden en los asuntos del arte que estaban envueltos en el obscurantismo (cosas como inspiración y autoindulgencia). Las ideas de redundancia, erosión de información, y ruido fueron muy importantes. [...] Hoy diría que el arte trata de cuestionar los órdenes convencionales y buscar órdenes alternativos y que en ese sentido el arte es una metodología paralela a la lógica y a la metafísica, estableciendo un campo en donde se puede especular más allá de las relaciones de causa y efecto. Se trata entonces de formular problemas nuevos, de solucionarlos, y de comunicarlos de la mejor manera posible (sin erosiones y sin ruidos) para que en lo posible ayuden al receptor en la formulación de nuevos problemas interesantes. Implícito en esto hay una ética de empoderamiento que idealmente*

On peut distinguer deux parties dans cette déclaration de Camnitzer : dans la première partie le point de vue de l'information aide l'artiste à s'éloigner de ce que nous pourrions appeler une métaphysique du sujet. L'artiste est inséré dans un contexte, il produit de l'information pour des récepteurs qui y habitent ; ses idées ne lui appartiennent pas, tout simplement il transforme et met ensemble d'autres informations dont lui a été, à son tour, récepteur. Il n'est pas un génie exceptionnel et l'œuvre n'est pas son reflet. Le risque de cette approche serait donc de passer d'une transcendance subjective à une transcendance intersubjective. C'est sans doute de ce danger que Deleuze veut nous mettre en garde.

Dans la deuxième partie, nous pouvons voir que pour Camnitzer la communication ne fonctionne pas, contrairement à une conception habituelle, comme transmission optimisée d'un message. Ce que l'art communique est sa méthodologie *autre*, le chemin particulier de pensée qu'il déploie. Avec le terme « information », Camnitzer ne se réfère pas à la représentation d'un état du monde, à une image des choses, à un ensemble de données, mais à un faire enveloppé dans un *comment-faire*. Faire de l'art en le pensant comme communication voudrait donc dire communiquer l'acte de création artistique, ce qui pour Camnitzer a à voir avec la redistribution du pouvoir, comme il le dit dans le Manifeste de La Havane. Pour le dire avec la terminologie de Deleuze et Guattari, le point de vue de l'information n'implique pas chez Camnitzer l'œuvre comme image du monde, mais l'œuvre comme agencement avec son dehors.

Ce devenir-communication de l'art pourrait donc ouvrir la possibilité d'une portée politique du conceptualisme. Nous pouvons remarquer qu'il ne se fonde pas sur la simple contre-information, même si, comme nous le verrons, dans la pratique, le conceptualisme peut proposer de la contre-information mais

lleva a la dispensabilidad del artista tal como lo entendemos hoy. » Correspondance personnelle avec l'artiste en octobre 2012 (notre traduction).

en tant que partie d'un agencement plus large, à l'intérieur par exemple d'un dispositif de communication singulier.

La thématique de l'information ne traverse pas seulement l'œuvre plastico-théorique de Camnitzer ; d'autres artistes et théoriciens liés au conceptualisme s'y sont intéressés.

En ce sens, le théoricien Alex Alberro parle d'un « art des médias » en relation avec le conceptualisme en Amérique latine dans les années 1960. Selon Alberro,

il y avait une divergence significative entre les conceptualistes latino-américains et leurs homologues de l'Amérique du Nord, plus post-structuralistes. Tandis que les derniers postulaient que le langage jouait le rôle fondamental dans la construction de l'œuvre d'art [...], les conceptualistes latino-américains affirmaient que ce rôle était joué plutôt par les structures mythiques et englobantes de l'idéologie. À la base de cette vision, il y avait un mouvement social et politique qui luttait contre les pratiques hégémoniques dominantes en faisant appel aux sentiments anti-coloniaux et anti-impérialistes. Ce mouvement préconisait une perspective culturelle propre à l'Amérique latine qui romprait avec l'humanisme bourgeois qui était caractéristique du modernisme d'après-guerre européen et nord-américain. [...] C'est dans ce contexte qu'a surgi en Amérique Latine une pratique artistique qui ne se débarrassait pas seulement d'une œuvre d'art concrète comme objet d'interaction entre l'artiste et le public mais qui dissolvait aussi la fonction privilégiée de l'objet médiateur en la remplaçant par les forces dématérialisées [*disembodied*] des communications des médias de masse. Autrement dit, un changement fondamental s'est produit lorsque la position centrale d'un travail artistique matériel a été déplacé par un système abstrait d'information, de circulation et de distribution produits par différents médias¹⁷⁰.

¹⁷⁰ « [...] *there was a significant divergence between Latin American Conceptualists and their more post-structural counterparts in North America and Europe. Whereas the latter posited*

Même si l'intérêt pour l'information et la politique ne sont pas l'apanage du conceptualisme latino-américain (tel qu'en témoigne une exposition comme *Information* organisée par Kynaston McShine au MOMA de New York en 1970) la relation entre elles s'inscrivait donc, en partie, dans un mouvement culturel trans-national qui traversait les disciplines et l'action politique en posant la question de l'émancipation de l'Amérique latine. L'un des piliers de ce mouvement étaient les théories pédagogiques de Paulo Freire, très présentes chez Camnitzer. Le conceptualiste uruguayen établit un parallèle entre les idées de Freire sur l'éducation et le conceptualisme. Ainsi il cite Freire : « L'éducation est communication, elle est dialogue, dans la mesure où elle n'est pas un transfert de connaissances mais la rencontre de deux sujets interlocuteurs qui recherchent le sens des significations.¹⁷¹ » Et il traduit cette dernière phrase au champ de l'art : « L'art est communication mise en marche par des artistes et des spectateurs qui recherchent le sens des significations¹⁷². »

Le parallèle entre éducation et art se poursuit de la façon suivante :

*that language performed the fundamental role in the construction of the artwork [...], Latin American Conceptualists by contrast, predicated that extra-linguistic, all-encompassing mythical structures of ideology played that role. Underpinning this view was a social and political movement that sought to counter the dominant hegemonic practices by appealing to anti-colonial and anti-imperialist feelings. It advocated a unique Latin American cultural perspective that would break with the bourgeois humanism that characterized post-war European and North American Modernism. [...] It is in this context that an art practice emerged in Latin America that not only discarded the old model of a concrete artistic work as the object of interaction between the artist and the public, but also dissolved the privileged function of the mediatory object and replaced it by the disembodied forces of mass-media communications. In other words, a basic shift took place as the central position of a material work of art was displaced by an abstract system of information, circulation and distribution produced by different media. » A. Alberro, « A Media Art: Conceptualisme in Latin America in the 1960s » in M. Newman, J Bird (dir.), *Rewriting...*, op. cit., p. 140-141 (notre traduction).*

¹⁷¹ « La educación es comunicación, es diálogo, en la medida en que no es la transferencia del saber sino un encuentro de sujetos interlocutores, que buscan la significación de los significados. » P. Freire, *Extensión o Comunicación*, México, Siglo XXI 1973 p. 77 (notre traduction).

¹⁷² « El arte es comunicación puesta en marcha por artistas y espectadores en búsqueda del sentido de las significaciones. » Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit., p. 147 (notre traduction).

Dans les termes du jargon conceptualiste nous pouvons dire que dans le contexte de l'éducation latino-américaine, Julião et Freire ont construit une forme d'enseignement *déinstitutionnalisé*. Tous les deux replacent l'information dans son contexte et, à cause du manque de ressources, *dématérialisent* l'éducation. Tous les deux essaient d'établir une relation avec une conscience collective au lieu d'explorer les objectifs thérapeutiques que l'éducation progressiste essayait d'atteindre à l'intérieur des structures capitalistes. L'on peut donc dire qu'à cette époque des tendances contemporaines de l'art et de la pédagogie latino-américains semblaient dériver des mêmes racines communes et partageaient les mêmes objectifs. La croyance de Freire selon laquelle «la lecture du monde précède la lecture des mots» pourrait être prise comme un paradigme pour l'art conceptualiste aussi bien que pour le nouvel enseignement progressiste¹⁷³.

Dans une note, Camnitzer ajoute que, plus tard, Freire avait réécrit sa phrase («la lecture du monde précède la lecture des mots») de la façon suivante : «Lire un mot et apprendre à l'écrire sont des conséquences d'apprendre l'écriture de la réalité, d'avoir eu l'expérience de sentir la réalité et de la modifier¹⁷⁴. » L'on peut retrouver des traces de cette dernière phrase à l'intérieur de celle qui nous avait permis de saisir, dans le chapitre précédent, ce que veut dire conceptualiser la réalité chez Camnitzer :

¹⁷³ « *En los términos de la jerga conceptualismo podemos decir que en el contexto de la educación latinoamericana tanto Julião como Freire ejemplifican una forma de enseñanza desinstitucionalizada. Ambos contextualizan la información y, dada la falta de recursos, desmaterializan la educación. Ambos autores intentan establecer una relación con una conciencia colectiva en lugar de explorar los objetivos terapéuticos que la educación progresista trataba de lograr dentro de las estructuras capitalistas. Uno puede decir entonces que en esta época las tendencias del arte y de la pedagogía latinoamericanos tuvieron lugar al mismo tiempo, parecían derivar de raíces comunes y compartían los mismos objetivos. La creencia de Freire de que “la lectura del mundo precede a la lectura de la palabra” podría ser tomada como un paradigma tanto para el arte conceptualismo como para la nueva enseñanza progresista.* » Ivi, p. 147 (notre traduction).

¹⁷⁴ « *Leer una palabra y aprender a escribirla para luego leerla son una consecuencia de aprender la escritura de la realidad, de haber tenido la experiencia de sentir la realidad y modificarla.* » P. Freire, D. Macedo, *Alfabetización: Lectura de la palabra y lectura de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 67 (notre traduction).

Conceptualiser la réalité ne signifie pas la réduire à quelque chose que l'esprit peut enregistrer en langage écrit au lieu de le saisir à travers la peinture. [Conceptualiser la réalité] signifie refuser les définitions bornées de la réalité qui la conçoivent comme une totalité, de façon telle que la figuration puisse devenir performance, la performance puisse être interprétée comme information et l'information puisse prendre le lieu de la réalité¹⁷⁵.

Dans les deux phrases, la centralité du langage écrit est mise en question et remplacée par une *écriture* autre, plus directe en quelque sorte : elle n'est pas la transcription de la langue mais le résultat de l'interaction entre les corps humains, leurs intellects et le réel.

La question de la redistribution du pouvoir est aussi centrale chez Freire. À ce propos, Camnitzer nous dit que

La prémisse développée au Brésil [par Freire, et publiée quelques années après dans sa « Pédagogie des opprimés »] était que le maître et l'étudiant devaient participer de manière égalitaire dans le processus éducatif et qu'une fonction centrale de l'éducation est celle d'aider les gens à comprendre la façon dont le pouvoir est utilisé pour bloquer la capacité des opprimés à prendre des décisions. Selon Freire, la pédagogie ne devait pas être développée *pour* les opprimés, comme s'il s'agissait d'un petit cadeau du pouvoir, mais *avec* les opprimés comme une manière de conférer le pouvoir. [...] La culture de la domination doit être combattue culturellement en ayant pour but la génération d'une révolution culturelle. Ce processus doit être soutenu par un processus révolutionnaire plus général et traditionnel. Dans ce sens, le livre de Freire était autant un manuel pour maîtres que pour artistes¹⁷⁶.

¹⁷⁵ « *Conceptualizar la realidad, no significa reducirla a algo que la mente pueda registrar en lenguaje escrito en vez de asirlo a través de la pintura. Significa rechazar las definiciones limitadas de la realidad como un todo, de modo que la figuración pueda hacerse performance, la performance pueda ser planteada como información, y la información pueda tomar el lugar de la realidad.* » Camnitzer, *Didáctica*, op. cit., p. 229-230 (notre traduction).

¹⁷⁶ « *La premisa desarrollada en Brasil [por Freire, y publicada años después en su "Pedagogía del Oprimido"] era que el maestro y el estudiante debían participar de manera*

Tous ces rapprochements entre le conceptualisme et la pédagogie de la libération expliquent le titre que Camnitzer a donné à son livre sur le conceptualisme en Amérique latine, « *Didáctica de la Liberación* ». Le conceptualisme en Amérique latine aurait été une façon de théoriser et de mettre en pratique une *pédagogie de la libération*, une *éducation populaire*, dans laquelle une théorie de ce que l'on pourrait appeler une *communication populaire* était centrale. Il s'agit d'une communication entendue comme construction collective de pensée et de connaissances et comme *praxis* politique de transformation de la réalité. La communication est conçue comme un processus de construction qui se produit entre intelligences égales plus qu'un processus de transmission de données d'un émetteur *expert* vers un récepteur *ignorant*¹⁷⁷.

igualitaria en el proceso educativo, y que una función central de la educación es ayudar a la gente a entender de que manera el poder es utilizada bloquear la capacidad de tomar decisiones por parte de los oprimidos. Según Freire, la pedagogía no debía ser desarrollada para los oprimidos, como si fuera un pequeño regalo del poder, sino con los oprimidos, como una forma de otorgar el poder. [...] La cultura de la dominación tiene que ser combatida culturalmente, teniendo como objetivo la generación de una revolución cultural. Y este es un proceso que debe ser ayudado por un proceso revolucionario más general y tradicional. En este sentido, el libro de Freire era tanto un manual para maestros como para artistas. » Ivi, p. 146 (notre traduction).

¹⁷⁷ Freire consacre un ouvrage (Freire, *Extensión... op. cit.*) à développer le concept de communication qui sera à la base de sa pédagogie. Dans cet ouvrage il critique le concept d'*extensión* qui fonde les pratiques de l'*extensión agraria* (et notamment à partir de son expérience en Chili), c'est-à-dire les pratiques pédagogiques mises en place par des agronomes et d'autres experts pour aider les paysans à améliorer leur production. À l'*extensión*, qui implique pour Freire l'idée d'un savoir produit par les experts que le paysan ignorant doit tout simplement assimiler (une circulation unidirectionnelle des savoirs), il oppose la *communication*, c'est-à-dire une pratique qui tient compte du rôle du champ dit *intersubjectif* dans la construction du savoir et, dans ce cas particulier du rapport entre le paysan et l'expert. Ceci présuppose donc une critique d'un modèle linéaire de la communication où l'information, entendue comme un ensemble de données établi auparavant, voyage sans se transformer jusqu'au récepteur. Enrique Dussel, l'un des fondateurs de la philosophie de la libération, accomplit lui aussi une critique de ce modèle linéaire de la communication dans son ouvrage classique *Philosophie de la Libération* publié en 1977 et qui se propose comme une philosophie de ce mouvement multiple et trans-disciplinaire, anti-colonial et anti-impérialiste qu'Alberro évoque comme contexte du conceptualisme latino-américain. Cette critique de la communication se poursuivra dans le temps, en proposant un dialogue critique entre la philosophie de la libération et le travail d'Apel et Habermas (théoriciens principaux de l'éthique de la discussion et de la communication) et

Nous pouvons donc compléter les considérations d'Alberro que nous avons évoquées plus haut. Le devenir-communication de l'art a surgi en Amérique latine dans le contexte d'un mouvement qui « préconisait une perspective culturelle propre à l'Amérique latine » dans laquelle le développement d'une façon particulière de voir la communication, un devenir politique latino-américain de la communication, était fondamental. La raison n'était pas seulement celle qui fait du journalisme, par exemple, l'une des professions de la communication cruciales dans une démocratie (le besoin qu'ont les citoyens d'être *bien* informés) . La raison était surtout que les sociétés latino-américaines étaient des ensembles hiérarchisés de communautés séparées. Les valeurs, les savoirs, les productions artistiques, les formes de penser n'étaient censés circuler principalement que dans un sens : du côté plus connecté à la civilisation européenne vers les autres. Pour les intellectuels de ce mouvement anti-colonial et anti-impérialiste qu'Alberro évoque, cette circulation eurocentrique ne pouvait pas s'appeler communication. La révolution culturelle que ce mouvement cherchait présupposait par contre de réussir à mettre en interaction ces communautés séparées : il fallait développer une *communication* - une pratique de production culturelle en commun - non hiérarchique et non eurocentrique où le monde culturel d'origine européenne entrerait en dialogue avec les autres et serait mis en question par ceux-ci.

Cette figure de la communication deviendra commune à plusieurs disciplines puisqu'elle peut décrire aussi la situation dans laquelle se trouve l'expert, le scientifique ou l'intellectuel lorsqu'il va à la rencontre d'une communauté marginalisée, comme cela arrive à Freire lorsqu'il entreprend l'alphabétisation des adultes du nord-est du Brésil ou à Fals-Borda, le

ultérieurement, en développant le concept de la *communauté de communication des victimes* (l'un des concepts clé de l'Éthique de la Libération que Dussel publie en 1998) : « La nécessité de construire une communauté de communication des victimes est le résultat de la prise de conscience de l'*exclusion*. N'ayant lieu dans la communauté de communication hégémonique, les victimes ne peuvent participer en aucune communauté. » Dussel, *Etica de la liberación...*, *op. cit.* (notre traduction).

« sociologue de la libération », lorsqu'il entreprend ses recherches avec les paysans des Andes.

Il est évident que cette pratique de la communication ne suffit pas à produire la science, la philosophie ou l'art. Il s'agit néanmoins d'une condition nécessaire pour conceptualiser la réalité latino-américaine, pour transformer la relation entre l'intellect et son dehors en Amérique latine et introduire des nouveaux mondes dans le monde latino-américain.

Mais ce devenir communication de l'art implique un devenir art de la communication. Tandis que pour Freire « les sujets interlocuteurs s'expriment [...] à travers un même système de signes linguistiques¹⁷⁸ », la capacité trans-médiatique de l'art, que nous avons évoquée plus haut, met en question cet à priori intersubjectif. Un système de signes définit un plan de relations et donc un découpage du réel. Nous avons vu dans le chapitre précédent comment un système de signes peut laisser des *vides sans nom*, et comment Camnitzer, avec des séries comme « Enveloppe » et « Dictionnaire » explore le décalage qui peut exister entre le réel découpé par les images et le réel découpé par le langage. L'art ne pourrait pas être *poïesis* si, même lorsqu'il s'intéresse à des systèmes de signes, il ne construisait pas des événements dans ces systèmes, des agencements virtuels qui ne peuvent pas être réduits aux configurations possibles contenues dans ces systèmes, des usages mineurs de la langue majeure¹⁷⁹ ; comme le dit Camnitzer :

Dans le conceptualisme, le langage peut être considéré comme un constituant d'un système complexe qui peut servir comme un outil pour l'analyse de ce système. Ou bien le langage peut être un véhicule pour modifier le système en créant de nouvelles formes de conscience en tension avec les systèmes existants. La poésie rentre dans cette deuxième dimension et

¹⁷⁸ « [...] los sujetos interlocutores se expresan [...] a través de un mismo sistema de signos lingüísticos ». Freire, *Extensión...*, op. cit., p. 76 (notre traduction).

¹⁷⁹ Deleuze, Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, p.138.

c'est dans cette dimension que le langage est un élément fondamental du conceptualisme latino-américain¹⁸⁰.

Selon Camnitzer, « la description de ce qu'ils [Deleuze et Guattari] appellent une "littérature mineure" peut être élargie pour l'appliquer au conceptualisme latino-américain¹⁸¹. » En effet, le conceptualisme latino-américain est la production qu'une minorité, les peuples latino-américains justement, réalise à l'intérieur de l'art contemporain occidental¹⁸². Mais en faisant ce rapprochement entre le conceptualisme latino-américain et la littérature mineure de Deleuze et Guattari, Camnitzer veut souligner aussi la relation entre le conceptualisme latino-américain et le troisième caractère de la littérature mineure selon Deleuze et Guattari, c'est-à-dire « que tout prend une valeur collective¹⁸³. » Ce n'est pas que l'œuvre soit construite par un collectif d'artistes ou qu'elle soit une œuvre participative avec laquelle le public interagit

¹⁸⁰ « *En el conceptualismo, el lenguaje puede ser considerado como un constituyente de un sistema complejo que tiene la posibilidad de servir como herramienta para el análisis de un sistema complejo que tiene posibilidad de servir como herramienta para el análisis del sistema. O puede servir como un vehículo para alterar el sistema al crear nuevas formas de conciencia en tensión con los sistemas existentes. La poesía entra en esta categoría, y es en esta dimensión que el lenguaje es un factor fundamental en el conceptualismo latinoamericano.* » Camnitzer, *Didáctica...* p. 206 (notre traduction).

¹⁸¹ « *Su descripción de lo que ellos llaman "literatura menor" puede ser ampliada para aplicarla al conceptualismo latinoamericano.* » Ivi, p. 162 (notre traduction).

¹⁸² « Minorité et majorité ne s'opposent pas d'une manière seulement quantitative. Majorité implique une constante, d'expression ou de contenu, comme un mètre-étalon par rapport auquel elle s'évalue. Supposons que la constante ou l'étalon soit Homme-blanc-mâle-adulte-habitant des villes-parlant une langue standard-européen-hétérosexuel quelconque (l'Ulysse de Joyce ou d'Ezra Pound). Il est évident que « l'homme » a la majorité, même s'il est moins nombreux que les moustiques, les enfants, les femmes, les Noirs, les paysans, les homosexuels..., etc. » Deleuze, Guattari, *Mille Plateaux, op. cit.*, p. 133.

¹⁸³ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 31. Camnitzer cite directement ce passage de « Kafka, Pour Une Littérature Mineure » : « Le champ politique a contaminé tout énoncé. Mais surtout, plus encore, parce que la conscience collective ou nationale est "souvent inactive dans la vie extérieure et toujours en voie de désagrégation " c'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire : c'est la littérature qui produit une solidarité active, malgré le scepticisme ; et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité. » Ivi., p.31-32.

physiquement (même si des œuvres conceptualistes peuvent être produites dans ces conditions). C'est que l'œuvre ne renvoie pas à un sujet, l'artiste (ou le groupe d'artistes X) n'est pas sa cause mais un collectif qui le traverse, « une communauté fragile » dont l'artiste peut être même « en marge ou à l'écart », « une communauté potentielle », une communauté fantôme et fantasmée comme l'Amérique latine¹⁸⁴.

Mais une pratique artistique qui ne renvoie pas à un sujet ne peut pas renvoyer non plus à une communication *inter-subjective* (si l'on comprend inter-subjectif comme ce qui relève de la relation entre sujets, comme c'est le cas chez Freire¹⁸⁵). L'horizon d'une telle pratique artistique ne peut pas être une communauté formée par des sujets mais plutôt par des devenirs. Le conceptualisme de Camnitzer n'est donc pas seulement mineur par rapport à l'art contemporain occidental (l'adjectif *didactique* fait référence à cette minorité¹⁸⁶, mais l'on peut penser qu'il fait aussi référence à une minorité par

¹⁸⁴ Communauté dont une grande partie de la population passe la vie à lutter pour la survie (communauté fantôme) en désirant une Amérique latine virtuelle c'est-à-dire une Amérique latine qui suivrait « le plan qui lui donne sa réalité propre. » (Deleuze, « L'immanance... », *op. cit.*, p. 363.) et non le plan adapté à sa position dans l'ordre mondial (communauté fantasmée).

¹⁸⁵ Lorsque Freire nous dit qu'il n'y a pas de communication si les sujets ne s'expriment pas à travers le même système de signes, il cherche à critiquer l'attitude de l'expert qui s'adresse dans une langue technique aux paysans, dans « un système symbolique inintelligible pour eux. » Freire, *Extensión*, *op. cit.*, p. 76. Mais y a-t-il un système de signes qui préexiste à la rencontre de l'expert et du paysan ? Un système dans lequel l'expert aurait pu s'exprimer sans avoir recours à sa langue technique ? (ce qui veut dire qu'il ne s'en sert que par habitude, par paresse ou par snobisme ?) Les systèmes de signes du paysan chilien et celui de l'agronome chilien sont deux sous-ensembles de l'espagnol parlé en Chili. Le problème principal n'est donc pas de traduction de termes (quelque terme technique a peut-être un équivalent dans la langue du paysan mais c'est tout). Il sera nécessaire que le paysan et l'expert construisent ensemble un agencement, sans doute instable et fragile (il sera difficilement un *système*), qui fait s'entrecroiser leur deux systèmes de signes, qui les déconcerte et réorganise leurs éléments. Ceci ne peut arriver que s'ils abandonnent leurs positions particulières de sujet paysan qui parle une langue populaire et de sujet expert qui parle une langue technique, et ils s'engagent dans un devenir paysan de l'expert et un devenir expert du paysan (ce qui ne veut pas dire que l'expert doit devenir paysan ou le paysan, agronome).

¹⁸⁶ « En général le mot *didactique* est considéré comme un *mauvais mot* lorsque l'on se réfère à l'art exposé dans les galeries. Le primat du formalisme et la promotion de "l'art pour l'art" comme un symbole de la liberté individuelle nous ont menés à une définition schématique du didactique et à sa proscription de l'art. (Généralement la palabra "didáctica" es considerada una "mala palabra" cuando se refiere al arte expuesto en galerías. La primacía del formalismo

rapport à la pédagogie), s'il a à voir avec la pédagogie de la libération, c'est en tant que pédagogie mineure de la libération.

Cette communication mineure, trans-subjective et événementielle arrive-t-elle à s'opposer à une communication majeure, inter-subjective ? Alberro a-t-il raison lorsqu'il dit que le devenir communication du conceptualisme latino-américain fut « un résultat plutôt paradoxal pour une avant-garde artistique qui, justement dans le processus de révéler et d'exposer les limites des paramètres institutionnels de l'art, se tourna soudainement vers les médias institutionnels comme source et manifestation de l'art¹⁸⁷ » ?

Nous allons procéder de la façon suivante : nous allons observer de près le fonctionnement de cet « art des médias », qui se déploie dans le conceptualisme latino-américain pour observer comment il tente de mettre en place sa communication mineure et de mettre en question la communication majeure. Par la suite, nous reviendrons aux questions que Deleuze nous pose sur la communication et sa relation avec le contrôle.

y la promoción del “arte por el arte” como un símbolo de la libertad individual llevaron a una definición esquemática de lo didáctico y a su proscripción del arte.) » Camnitzer *Didáctica...*, *op. cit.*, p. 53 (notre traduction).

¹⁸⁷ « [...] a rather paradoxical outcome for an artistic avant-garde that, in the very process of revealing and exposing the limiting institutional parameters of art, suddenly found itself turning to the institutional media as the source and manifestation of art. » Alberro, « A Media Art... », *op. cit.*, p. 141 (notre traduction).

I. La communication mineure comme mise en question des fondements de la communication majeure.



« *Happening para un jabalí difunto* », *El Mundo*, Buenos Aires, 21 août 1966.

En octobre 1966 les artistes argentins Eduardo Costa, Raul Escari et Roberto Jacoby ont réalisé une œuvre qui a pris plusieurs noms : « Participation totale », « Première œuvre d'un art de médias de communication », « Le happening qui n'a pas eu lieu », « Happening pour un sanglier défunt ». Il s'agissait de l'accomplissement d'un projet qu'ils avaient annoncé dans un

manifeste (« Un art des médias ») publié quelques mois auparavant :

L'art actuel (principalement l'art Pop) se sert parfois des éléments et des techniques des médias en les séparant de leur contexte naturel. [...] Contrairement au Pop, nous voulons construire l'œuvre depuis l'intérieur de ces médias. Nous nous proposons donc de donner à la presse un rapport écrit et photographique d'un *happening* qui n'a pas eu lieu. Ce faux rapport comprendra les noms des participants, une indication du lieu et de l'heure du *happening* et une description du spectacle qui est supposé être arrivé, avec des photographies des supposés participants dans d'autres circonstances. Ainsi, dans la façon de transmettre l'information, dans la façon d'*accomplir* l'événement inexistant, dans les différences qui surgiront entre les différentes versions du même événement, le sens de l'œuvre apparaîtra. Une œuvre qui commence à exister au même moment où la conscience du spectateur la constitue comme déjà achevée¹⁸⁸.

La dernière phrase pourrait s'appliquer aussi à une œuvre que Jacoby avait proposée en mai 1966 : « une exposition qui ne serait que le récit d'elle-même¹⁸⁹. » Selon Alberro,

le seul objet présenté dans le cadre de l'exposition aurait été son catalogue. [... Un Catalogue] contenant des descriptions des œuvres de

¹⁸⁸ « *El arte actual (fundamentalmente el Pop) tomaba, a veces, para su constitución, elementos, técnicas, de la comunicación de masas, desconectándolos de su contexto natural. [...] A diferencia del Pop, nosotros pretendemos constituir la obra en el interior de dichos medios. De esto modo, nos proponemos entregar ala prensa el informe escrito y fotográfico de un happening quo no ha ocurrido. Este falso informe incluir los nombres do los participantes, una indicación del lugar y momento en que se realizó y una descripción del espectáculo que se supone que ha ocurrido, con fotos tomadas a los supuestos participantes en otras circunstancias. Así, en el modo de transmitir la información, en el modo de "realizar" el acontecimiento inexistente, en las diferencias que surjan entre las diversas versiones que del mismo suceso haga cada emisor, aparecerá, el sentido de la obra. Una obra quo comienza a existir en el momento mismo en que la conciencia del espectador la constituye como ya concluida.* » E. Costa, R. Escari, R. Jacoby, « *Un arte de los medios de comunicación (manifiesto)* » in R. Jacoby, *El deseo nace del derrumbe, acciones, conceptos, escritos*, Barcelona, La central, 2011, p. 49 (notre traduction).

¹⁸⁹ « [...] *una exposición que fuera solo el relato de una exposición.* » Jacoby, *El deseo...*, op. cit., p. 63 (notre traduction).

l'exposition, accompagnées d'essais critiques, des dessins préparatoires et d'autres documentations pertinentes¹⁹⁰.

Ce projet de Jacoby fait penser à un autre artiste argentin, l'écrivain Jorge Luis Borges. Son célèbre texte « Pierre Ménard, Auteur du Quichotte » est une façon de présenter une œuvre qui ne peut exister que comme son récit. Il s'agit du projet de récrire le Quichotte de Cervantes :

Il ne voulait pas composer un autre Quichotte - ce qui est facile - mais le Quichotte. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original ; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient - mot à mot et ligne à ligne - avec celles de Miguel de Cervantes¹⁹¹.

L'intérêt du projet de Ménard ne peut donc pas être dans le résultat *matériel*, ou mieux, scriptural de l'entreprise. De ce point de vue, le projet de Ménard coïncide exactement (et banalement pourrait-on dire) avec les pages de Cervantes publiées il y a désormais quatre siècles. L'intérêt du travail de Ménard est donc plutôt dans le cheminement intellectuel que l'écrivain dont Borges nous parle, partant d'un contexte différent de celui de Cervantes, accomplit pour arriver apparemment au même résultat que Cervantes. Ainsi, Borges nous dit notamment que

comparer le Don Quichotte de Ménard à celui de Cervantes est une révélation. Celui-ci, par exemple, écrivit (*Don Quichotte*, première partie, chapitre IX) : « ... *la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent,*

¹⁹⁰ « [...] *the only object displayed within the framework of the exhibition would be its catalogue. [... This catalogue] featured descriptions of the works in the show, accompanied by critical essays, preparatory drawings and other relevant documentation.* » Alberro, *A media Art... op. cit.*, p. 141 (notre traduction).

¹⁹¹ Borges Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983 p. 45.

avertissement de l'avenir. » Rédigé au XVII^{ème} siècle, rédigé par le « génie ignorant » Cervantes, cette énumération est un pur éloge rhétorique de l'histoire. Ménard écrit en revanche : « ... *la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir.* » L'histoire, mère de la vérité ; l'idée est stupéfiante. Ménard, contemporain de William James, ne définit pas l'histoire comme une recherche de la réalité mais comme son origine¹⁹².

Mais Borges ne nous donne pas le cheminement intellectuel que Ménard aurait dû accomplir pour réécrire le Quichotte (au contraire, selon Borges, Ménard aurait dit : « Mon entreprise n'est pas essentiellement difficile [...] Il me suffirait d'être immortel pour la mener jusqu'au bout¹⁹³. ») Borges nous donne tout simplement quelques pistes : la méthode que Ménard aurait suivie, des passages du Quichotte interprétés à la lumière de cette méthode. Borges fait directement appel à l'esprit du lecteur.

L'œuvre de Ménard ne peut se former que dans l'esprit du lecteur de Borges (de façon partielle et multiple : chaque lecteur qui a lu Borges et Cervantes ajoute peut-être une nouvelle pièce à l'œuvre) de la même façon que « le *happening* qui n'a pas eu lieu » n'existe que dans la *conscience* du spectateur.

Il y a néanmoins une différence importante : même si le texte de Borges a été d'abord publié (avant de faire partie d'un recueil de nouvelles) dans la revue littéraire « Sur » en tant qu'essai critique, son sens global dépend très faiblement du choix du moyen de publication. Le sens du « *happening* qui n'a pas eu lieu » est par contre fortement lié au dispositif de publication (ou d'exposition) choisi. Tandis que le texte de Borges reste de toute façon (qu'il soit publié en tant qu'essai critique, ou en tant que nouvelle) un texte qui se sert de la fiction pour

¹⁹² *Ivi*, p. 50.

¹⁹³ *Ivi*, p. 46.

développer une certaine théorie de la lecture¹⁹⁴, « le *happening* qui n'a pas eu lieu » serait profondément changé s'il avait été tout simplement présenté dans une galerie et non dans la presse comme ce fut le cas.

Présenté dans une galerie, « le *happening* qui n'a pas eu lieu » ferait surtout référence à une thèse fondamentale dans l'art contemporain : cette thèse, déjà énoncée chez Borges, est que l'œuvre n'existe vraiment que comme lecture, sa manifestation physique n'étant pas sa configuration finale car elle s'accomplit seulement chez le lecteur ou le spectateur. Plus spécifiquement, le conceptualisme implique que le lieu effectif d'actualisation de l'œuvre se



R. Jacoby, *Maqueta de una obra*, polyuréthane, 79 × 99 × 55 cm, 1966, Archivos en uso (<http://archivosenuso.org>)

déplace d'un objet physique à l'intellect du spectateur.

Ce propos *conceptualiste*¹⁹⁵ est explicitement énoncé par Jacoby dans une

¹⁹⁴ La lecture comme art, comme activité créatrice au même titre que l'écriture.

¹⁹⁵ Mais comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, ce déplacement du lieu d'actualisation de l'œuvre, de l'objet physique à l'intellect du spectateur, bien que nécessaire pour caractériser une œuvre conceptualiste comme telle, ne suffit pas à rendre compte de sa

autre œuvre de 1966 : *Maqueta de una obra* (Maquette d'une œuvre). Il s'agit d'une sculpture accompagnée d'un texte où Jacoby nous explique que nous pouvons voir cette œuvre non seulement comme une sculpture en soi mais aussi comme la maquette d'une autre œuvre. Néanmoins, selon Jacoby,

La différence avec d'autres maquettes de sculpteurs ou d'architectes est qu'ici nous sommes face à un projet intentionnellement arrêté qui, dans ses dimensions finales, ne va se réaliser que dans la tête du spectateur. Il s'agit d'une œuvre achevée dont le sujet est une œuvre inachevée. [...] Il y a un nouveau type de participation du public, non pas physique mais mentale, qui consiste à imaginer l'œuvre dans sa mesure naturelle, à effectuer mentalement le changement d'échelle¹⁹⁶.

Néanmoins la spécificité du « *happening* qui n'a pas eu lieu » ne se trouve pas dans ce passage de la participation physique au mental du public (même s'il la présuppose) mais dans un plan qui s'ajoute au précédent et qui se situe dans la relation entre les médias de masse et la réalité. Les médias de masse ne sont pas tout simplement des miroirs qui reproduisent la réalité : ils interagissent avec elle, ils la transforment, ils la créent.

Dans son texte « Contre le *happening* » (publié en 1967), Jacoby déclare cette spécificité du « *happening* qui n'a pas eu lieu » et nous raconte de quelle façon elle a été obscurcie par d'autres explications de l'œuvre :

Pour sa réalisation il fut nécessaire d'obtenir l'adhésion des présumés

conceptualité, car il reste à l'intérieur de ce que, suivant Camnitzer, nous avons appelé la définition institutionnelle de l'art conceptuel.

¹⁹⁶ « [...] *La diferencia con otras maquetas de escultores o arquitectos consiste en que estamos ante un proyecto detenido intencionalmente y que, en sus dimensiones ultimas, no va a realizarse más que en la cabeza del espectador. Se trata de una obra concluida cuyo tema es una obra inconclusa [...] Hay un nuevo tipo de participación del público, no física, sino mental, que consiste en imaginar una obra en tamaño natural, en realizar mentalmente el cambio de escala.* » Jacoby, « *Maqueta de una obra* » in *El deseo nace del derrumbe*, op. cit., p. 47 (notre traduction).

participants et des journalistes. À chaque fois nous clarifiions nos objectifs en les adaptant à l'explication que chacun voulait entendre. Si quelqu'un pensait que le tout n'était qu'une grosse blague, nous le convainquions qu'effectivement cela l'était (technique des relations publiques). Ces explications « ad hoc » se confondaient avec les vraies intentions que nous avions en créant l'œuvre : plus tard, elles ont contribué à compliquer leur intelligibilité.

L'une de ces explications consistait à réduire l'intention de l'œuvre à vouloir montrer que la presse trompe ou déforme. Ce phénomène, qui est évident et de sens commun, n'est abordé qu'accessoirement. Ce qui était fondamental dans notre travail est plus complexe : un jeu avec la réalité des choses et l'irréalité de l'information, avec la réalité de l'information et l'irréalité des choses, avec la matérialisation - par l'action des médias d'information de masse - de faits imaginaires, d'un imaginaire construit sur un imaginaire ; le jeu de construire une image mythique et le travail de chercher l'adhésion de l'imagination de l'audience pour la démolir et lui laisser seulement le spectacle de sa propre conscience trompée¹⁹⁷.

La communication majeure que la presse déploie se fonde sur la notion d'objectivité, entendue notamment comme la correspondance entre les informations émises et les faits de la réalité. La simple dénonciation de la fausseté de ces informations, c'est-à-dire de son manque de correspondance

¹⁹⁷ « Para su realización fue necesario obtener la adhesión de los supuestos participantes, y de los periodistas. A cada uno le aclarábamos nuestros objetivos, que cada uno quería oír. Si alguien pensaba que todo no era más que una gran broma, lo convencimos de que efectivamente lo era (técnica de las relaciones públicas). Estas explicaciones ad hoc se confundían con las verdaderas intenciones que teníamos al crear la obra: más tarde contribuyeron a complicar su inteligibilidad. Una de esas explicaciones consistía en reducir la intención de la obra a demostrar que la prensa entama o deforma. Este fenómeno que es obvio y de sentido común es, en realidad solo tocado tangencialmente. Lo que había en nuestro trabajo de fundamental es algo más complicado; un juego con la realidad de las cosas y la irrealidad de la información, con la realidad de la información y la irrealidad de las cosas, con la materialización por obra de los medios de información masivos de hechos imaginarios, el de un imaginario construido sobre un imaginario; el juego de construir una imagen mítica y el trabajo de buscar la adhesión imaginante de la audiencia para tirarla abajo y dejarle solo "el espectáculo de su conciencia engañada. » Jacoby, « Contra el happening » in *El deseo nace del derrumbe*, op. cit., p. 71 (notre traduction).

avec les faits de la réalité, ne suffirait pas à fonder un usage mineur de la communication car cette dénonciation partirait du même présupposé que celui qui fonde la communication majeure.

Mais cette mise en question de l'*objectivité* de la presse ne se résout pas dans une dénonciation, elle ne se résout pas dans une sorte de contre-information qui nous expliquerait que la presse construit la réalité. Elle se résout plutôt dans l'action de construire à travers les médias, de ne pas leur laisser la prérogative de construire la réalité et de la définir en conséquence. Ainsi, Jacoby nous parle d'un jeu où le réel oscille : l'on ne sait pas, de l'information ou des choses, qui est l'épiphénomène et qui est le réel.

Évidemment, l'œuvre d'art est traversée par cette oscillation. Le projet de Jacoby et de ses camarades fait référence à un *happening* qui, d'un point de vue physique, est irréel (même si, évidemment, cette *fiction* est véhiculée par une matérialité physique : le support de la presse avec ses textes et ses photographies), et néanmoins, ce projet atteint une réalité concrète dans un plan social et non dans un plan strictement physique. Le « *happening* qui n'a pas eu lieu » est un *happening* (ou plutôt un *anti-happening* comme Jacoby l'appellera dans « Contre le *happening* ») qui n'a pas une scène physique où les personnages, dont la presse parle et montre les photographies, se seraient rencontrés pour accomplir une action. Néanmoins, ces « faits imaginaires » se matérialisent de toute façon « par l'action des médias d'information de masse », non pas dans une scène mais dans la conscience « trompée » de l'audience. Jacoby cite à ce propos Eliseo Verón:

Il s'agit de penser donc un art d'objets que nous ne sommes pas encore en capacité d'imaginer, dont la matière ne sera pas physique mais sociale et dont la forme sera construite par transformations systématiques de structures de communication. Des objets qu'il serait difficile en somme de conserver

dans les musées pour les générations futures¹⁹⁸.

D'autre part, avec l'expression « conscience trompée », Jacoby évoque une problématique centrale, comme nous l'avons vu, dans le développement d'une communication mineure, c'est-à-dire la critique de l'intersubjectivité de la communication majeure. Dans la communication mineure, le sujet est traversé par le devenir communicatif de l'art : il ne s'agit pas d'un procédé communicatif inter-sujetif (entre sujets) où chaque sujet serait déjà une entité consolidée avant d'arriver au moment de la communication et qui aurait déjà en commun avec les autres sujets les structures linguistiques (et donc transcendantales) qui rendraient possible cette communication.

Ainsi, la conscience du récepteur n'est pas une conscience entièrement présente à elle-même, mais elle est obligée de différer d'elle-même par les processus que l'art (Jacoboy et ses camarades) a déclenchés à l'intérieur de la communication majeure. Au début, l'audience croit qu'elle se trouve en face d'un fait, -un sujet en face d'un objet- comme si l'appareil de la presse était tout simplement une fenêtre parfaitement transparente à travers laquelle regarder la réalité, mais en fait, et l'appareil et l'audience sont pris dans un événement (un *happening* qui n'a pas eu lieu) qui « démolit » cette illusion en ouvrant la porte à des singularités dans la réalité que la presse met en place avec son activité continue. Une partie de cette audience, qui devient spectatrice de sa « conscience trompée », ce sont les journalistes mêmes qui ont repris les premières *informations* de l'*anti-happening* publiées par les journalistes qui avaient collaboré directement avec Jacoboy et ses camarades. Mais même ces derniers journalistes -bien qu'ils soient du côté de l'émetteur et non du

¹⁹⁸ « Se trata de pensar entonces un arte d objetos que todavía no estamos en condición de imaginar, pero cuya materia no sea física sin social y cuya forma esté constituida por transformaciones sistemáticas de estructuras de comunicación. Objetos, en suma, que será difícil conservar en los museos para las generaciones posteriores. » E. Verón, « Un happening de los medios masivos: notas para un análisis semántico » in *Happenings*, sous la direction d'Oscar Masotta, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967 p. 75-90 (notre traduction).

récepteur- n'échappent pas au spectacle de leur « propre conscience trompée ». Ils ne font pas partie de l'audience mais la façon dont Jacoby et ses camarades les impliquent dans le projet (« À chaque fois, nous clarifions nos objectifs en les adaptant à l'explication que chacun voulait entendre. ») transforme le présumé rôle habituel de sujets qui représentent objectivement les faits.

D'une manière semblable, la subjectivité de l'auteur est aussi érodée. Jacoby, Costa et Escari ne sont pas les *auteurs* de l'*anti-happening* dans un sens traditionnel selon lequel ils auraient décidé de chaque détail de l'œuvre. Ils ont tout simplement déclenché un processus qui échappe à leur contrôle. En définissant l'œuvre comme un mouvement opéré à l'intérieur des médias de masse, elle ne peut pas coïncider d'avance, point par point, avec un projet préliminaire. À chaque fois qu'un nouveau journal reprend le récit de l'*anti-happening*, celui-ci se transforme, il change de nom et d'intention.

Bien sûr, l'œuvre coïncide avec l'idée qui est à son origine, mais cette idée ne la définit que d'une façon, pour ainsi dire, négative : l'œuvre consiste à diffuser à travers la presse une information qui ne reproduit aucun fait. De cette façon, l'idée de l'œuvre est débordée par son concept, car le concept comprend aussi la création que l'œuvre insère dans le monde.

Cet éclatement des subjectivités impliquées dans l'*anti-happening* génère donc un écart par rapport à la définition institutionnelle d'art conceptuel qui insiste au contraire sur l'identité entre l'œuvre et l'idée qui l'engendre. C'est pourquoi nous avons voulu rapprocher le parcours de Jacoby des préoccupations d'un écrivain comme Borges, qui fait un premier pas vers cette mise en question de la subjectivité, en détachant l'œuvre de son auteur et en la concevant comme multiple et en devenir (évidemment, cette conception de l'œuvre a comme condition nécessaire que l'œuvre ne soit pas enfermée dans sa *physicalité*, comme le réclament les conceptualistes en général, mais cette condition n'est pas suffisante car elle peut être aussi enfermée dans une *idéauté* qui renverrait l'œuvre à son auteur et stabiliserait sa réception avant même qu'elle n'arrive).

En ce qui concerne le mythe, Jacoby se réfère à *Mythologies* de Roland Barthes. Dans « Contre le *happening* » Jacoby cite en effet un extrait du célèbre chapitre « Le mythe aujourd'hui » :

À vrai dire, la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un mythe artificiel : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie. Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe? Il suffira pour cela d'en faire lui-même le point de départ d'une troisième chaîne sémiologique, de poser sa signification comme premier terme d'un second mythe. [...] C'est ce que l'on pourrait appeler un mythe expérimental, un mythe au second degré¹⁹⁹.

Dans « Le mythe aujourd'hui », Barthes décrit le mythe comme un « système de communication », un « mode de signification ». La particularité de ce système est

qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : c'est un système sémiologique second. Ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image)²⁰⁰ dans le premier système, devient simple signifiant dans le second²⁰¹.

Barthes nous donne l'exemple suivant : sur la couverture d'un numéro de Paris Match nous voyons un soldat noir qui fait le salut au drapeau français. L'image en tant que telle a un sens premier qui est justement : « un soldat noir

¹⁹⁹ R. Barthes, « Le mythe aujourd'hui » in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 222.

²⁰⁰ Il est important de garder cette phrase (« Ce qui est signe, c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image ») dans le contexte où Barthes l'inscrit. Ici, *concept* veut dire signifié et *image* veut dire signifiant. En effet, Barthes vient de dire : « il y a donc le signifiant, le signifié et le signe, qui est le total associatif des deux premiers termes. [...] Naturellement, ces trois termes sont purement formels, et on peut leur donner des contenus différents. Voici quelques exemples: pour Saussure, qui a travaillé sur un système sémiologique particulier, mais méthodologiquement exemplaire, la langue, le signifié, c'est le concept, le signifiant, c'est l'image acoustique (d'ordre psychique) et le rapport du concept et de l'image, c'est le signe (le mot, par exemple), ou entité concrète. », *Ivi.* p. 198.

²⁰¹ *Ivi.* p. 199.

fait le salut militaire français », mais le mythe transforme ce sens en signifiant d'un deuxième système pour produire un nouveau sens :

naïf ou pas, je vois bien ce qu'elle [l'image] me signifie : que la France est un grand Empire, que tous ses fils, sans distinction de couleur, servent fidèlement sous son drapeau, et qu'il n'est de meilleure réponse aux détracteurs d'un colonialisme prétendu, que le zèle de ce noir à servir ses prétendus oppresseurs. Je me trouve donc [...] devant un système sémiologique majoré : il y a un signifiant, formé lui-même, déjà, d'un système préalable (un soldat noir fait le salut militaire français) ; il y a un signifié (c'est ici un mélange intentionnel de francité et de militarité); il y a enfin une présence du signifié à travers le signifiant²⁰².

Le mythe fait donc du premier sens une *forme* vide :

En devenant forme [c'est à dire signifiant du système mythique], le sens éloigne sa contingence; il se vide, il s'appauvrit, l'histoire s'évapore, il ne reste plus que la lettre.[...]Le sens [premier] contenait tout un système de valeurs: une histoire, une géographie, une morale, une zoologie, une Littérature. La forme a éloigné toute cette richesse: sa pauvreté nouvelle appelle une signification qui la remplisse. [...] il faut mettre entre parenthèses la biographie du nègre, si l'on veut libérer l'image, la disposer à recevoir son signifié²⁰³.

Mais cet appauvrissement que le sens subit n'implique pas qu'il disparaisse :

On croit que le sens va mourir, mais c'est une mort en sursis : le sens perd sa valeur, mais garde la vie, dont la forme du mythe va se nourrir. Le

²⁰² *Ivi.* p. 201.

²⁰³ *Ivi.* p. 203.

sens sera pour la forme comme une réserve instantanée d'histoire, comme une richesse soumise, qu'il est possible de rappeler et d'éloigner dans une sorte d'alternance rapide²⁰⁴.

Le mythe donc ne cache rien, le sens premier est toujours manifeste même si le mythe l'aliène en ajoutant le nouveau signifié. Cette présence manifeste du sens premier est très importante dans l'économie du mythe car elle offre au mythe une sorte d' « alibi ». Grace à cet alibi, le lecteur du mythe prend ce qui est un système sémiologique (« et tout système sémiologique est un système de valeurs ») pour un système de faits :

En fait, ce qui permet au lecteur de consommer le mythe innocemment, c'est qu'il ne voit pas en lui un système sémiologique, mais un système inductif: là où il n'y a qu'une équivalence, il voit une sorte de procès causal: le signifiant et le signifié ont, à ses yeux, des rapports de nature. On peut exprimer cette confusion autrement: tout système sémiologique est un système de valeurs; or le consommateur du mythe prend la signification pour un système de faits: le mythe est lu comme un système factuel alors qu'il n'est qu'un système sémiologique²⁰⁵.

Ainsi, pour revenir à l'exemple du soldat, le lecteur du mythe n'y voit pas une représentation de l'empire colonial français mais tout simplement un fait anecdotique : « L'Empire français ? mais c'est tout simplement un fait: ce brave nègre qui salue comme un gars de chez nous²⁰⁶. »

Le mécanisme du mythe est donc le suivant : le mythe fait passer des valeurs pour des faits, du contingent pour nécessaire, « l'Histoire » pour « la Nature ».

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ *Ivi.* p. 217.

²⁰⁶ *Ivi.* p. 210.

Or, selon Jacoby le thème central de l'anti-*happening* est un mythe ; plus précisément le mythe du happening. En quoi est-ce que le happening est un mythe? Dans l'Argentine des années 1960, le centre qui promouvait l'art *d'avant-garde* (comme on l'appelait à ce moment en Argentine) était l'Institut Torcuato Di Tella (couramment connu comme « Le Di Tella »). L'influence dans l'art argentin du Di Tella était telle qu'une bonne partie de la génération d'artistes argentins qui a exploré de nouvelles démarches artistiques est souvent reconnue comme « La génération du Di Tella ». En 1971, Jacoby publia un article sur le Di Tella dans le journal *Clarín* de Buenos Aires :

L'Institut Torcuato Di Tella fut fondé en 1960 pour la famille de ce nom comme un hommage à l'industriel Torcuato Di Tella, créateur d'un gros complexe connu comme « Siam-Di Tella ». [...] L'institut Di Tella se propose de créer l'équipe intellectuelle -théorique et culturelle- capable de construire une orientation idéologique, d'être l'expression culturelle du développement dépendant. L'Institut Torcuato Di Tella sera ainsi un monument que le *moderne* entrepreneuriat industriel-importateur érige à sa gloire et que certains ont vu simultanément comme un Arc de Triomphe et un mausolée. La *modernisation*, en tant que caractéristique du pouvoir d'un secteur qui veut devenir hégémonique, a besoin de se projeter dans tous les champs. L'*art* et la *culture* ne peuvent évidemment pas rester exclus. Il est nécessaire de dépasser les formes traditionnelles : l'École des Beaux Arts, la revue *Sur*, la Société Argentine d'Écrivains (SADE). L'ensemble social devra ainsi accepter les nouvelles formes : dynamiques, sans préjugés, *modernes*. La division du Di Tella en centres exprimera son double caractère : les centres d'économie, sciences sociales, etc., seront l'*âme* ; les centres d'arts visuels, expérimentation, etc. opéreront comme extériorisation de ses aspirations de domination. Les centres de sociologie, économie, etc., sont enfermés dans une discrète zone de Belgrano ; dans la rue Florida, en revanche, resplendit la vitrine où l'on présente une nouvelle conception de l'Argentine : pays

dynamique, sans préjugé, civilisé²⁰⁷.

Dans ce contexte, le *happening* va être pris comme *signifiant* sur lequel la presse va élaborer un mythe. En effet, le *happening*, étant vu comme le dernier pas de l'avant-garde où les autres *genres* artistiques se dissolvent et se fondent, est propice pour véhiculer les valeurs de la *modernisation* que le Di Tella veut rendre hégémoniques dans la société argentine des années 1960. Ainsi Oscar Masotta (théoricien de l'art très proche de Jacoby et de son groupe) avait constaté une curieuse explosion du mot *happening* dans la presse argentine de l'époque alors que, comme il le disait lui-même,

Nous ne sommes pas un pays de *happenistes*. [...] Toutefois, même si les *happenings* réalisés ont été peu nombreux, le mot *happening* se répand à travers les journaux et les revues de Buenos Aires tout au long de 1966. Des revues d'un certain niveau de *style* et/ou de *sérieux*, enfin, comme *Primera Plana*, et *Confirmado*, jusqu'à des publications d'assez bas niveau (sensationnalistes, peu d'information écrite) comme *Así* ; des journaux comme *La Nación* et *La Prensa* jusqu'à *La Razón* et *El Mundo* ; des articles d'information politique jusqu'à la production humoristique, le mot envahit

²⁰⁷ *El instituto Torcuato di Tella fue fundado en 1960 por la familia de ese apellido, como homenaje al industrial Torcuato di Tella, creador de una gran complejo conocido como "Siam-Di Tella". [...] Lo que el instituto di Tella se propone es crear el equipo intelectual - teórico y cultural- capaz de dar una orientación ideológica, de ser la expresión cultural del desarrollo dependiente. El Instituto Torcuato Di Ella será, así, un monumento que el "moderno" empresariado industrial-importador erigirá a su mayor gloria, y que algunos han visto como arco de triunfo y como mausoleo simultáneamente. La "modernización", como característica del poder de un sector en busca de tornarse hegemónico, precisa proyectarse sobre todos los campos. El "arte" y la "cultura" no pueden, lógicamente, quedar excluidos. Es preciso reemplazar, superar, las formas tradicionales: la Academia de Bellas Artes, la revista Sur, la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). El conjunto social deberá así aceptar las nuevas formas; dinámicas, desprejuiciadas, "modernas". La división interna del DiTella en Centros expresará su doble carácter: los de economía, ciencias sociales, etc. serán el "alma"; los de artes visuales, experimentación, etc. operarán como exteriorización de sus aspiraciones de dominación. Los centros de sociología, economía, etc., están reclusos en una discreta zona de Belgrano; en la calle Florida, en cambio, resplandece el escaparate dese donde se presenta una nueva concepción de la Argentina: país dianámico, desprejuiciado, civilizado. » R. Jacoby, "El di Tella" dans *El deseo nace del derrumbe*, op. cit., p. 139 (notre traduction).*

l'intérieur de la bande dessinée et atteint finalement l'affiche publicitaire²⁰⁸.

Bien évidemment, la question n'est pas que toute la presse de Buenos Aires était idéologiquement alignée avec l'Institut di Tella, ni qu'elle faisait à l'unanimité les louanges du *happening*. Au contraire, comme Massotta le remarque, la relation avec ce dernier est « ambivalente » :

Ce n'est pas difficile que les émetteurs directs, personnifiés, concrets, des messages de masse soient effectivement le point final d'un ensemble de réactions en chaîne et que sur eux opère un mécanisme semblable à ce que les psychologues décrivent sous le nom d'ambivalence : l'estimation négative et positive du même objet. Cette ambivalence serait par ailleurs la raison qui pourrait expliquer cette atmosphère touchée d'un air piquant associé aux idées de sexe et de fête qui accompagnent souvent le mot *happening* lorsqu'il apparaît écrit, à partir de l'an dernier, dans les journaux et magazines de Buenos Aires²⁰⁹.

Mais malgré cette « ambivalence », le même Massotta constate un élément constant :

²⁰⁸ « No somos un país de happenistas. [...] Sin embargo y si los happenings realizados fueron muy pocos, la palabra happening se extiende por los diarios y revistas de Buenos Aires a lo largo de 1966. Desde revistas de un cierto nivel de "estilo" y o "seriedad", en fin, como *Primera Plana* y *Confirmado*, hasta publicaciones de bastante bajo nivel como *La Nación* y *La Prensa* hasta *La Razón* y *El Mundo*; desde artículos de información política hasta la producción humorística, la palabra invade el interior de la tira cómica y alcanza finalmente el afiche publicitario. » O Masotta, "Después del pop: nosotros desmaterializamos" dans *Revolución en el arte : pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2004, p. 335-337 (notre traduction).

²⁰⁹ « No es difícil que los emisores directos, personificados, concretos, de los mensajes masivos constituyan efectivamente el punto terminal de un conjunto de reacciones en cadena; y sobre ellos opere un mecanismo semejante al que los psicólogos describen bajo el nombre de ambivalencia: la valorización negativa y positiva del mismo objeto. Tal sería, seguramente, la razón que podría explicar, por otra parte, esa atmósfera tocada de un cierto aire picante, que asocia con la idea de sexo y de fiesta, y que acompaña muchas veces a la palabra happening cuando aparece escrita, a partir del año pasado, en los diarios y revistas de Buenos Aires. » Ivi, p. 345 (notre traduction).

[...] dans tous les cas où j'ai le souvenir d'avoir lu le mot [*happening*], il se référait, d'une manière ou d'une autre, à ces faits réels, les *happenings*, produits par un certain type d'activité artistique d'avant-garde. Cette référence à l'activité artistique, même lorsqu'elle était vague, indique une certaine relation, la présence d'une certaine distance significative : elle dénonce la distance, ou le vide, qui va des produits de l'information de masse jusqu'à l'activité artistique d'avant-garde. Ce vide signale [...] la situation irrésolue, dans l'intérieur des cultures contemporaines, entre les élites et les masses²¹⁰.

C'est pourquoi Jacoby nous dit que :

Souvent les médias de communication de masse ont critiqué l'élitisme des activités culturelles du Di Tella. Mais ce sont eux qui, sans le savoir, ont eu le rôle le plus important dans la diffusion de l'influence du Di Tella parmi les classes moyennes. Mais, en même temps qu'ils diffusaient ces nouvelles positions esthétiques, ils les rendaient floues. Certains mettaient l'accent sur les aspects scandaleux et presque orgiastiques, tandis que d'autres mettaient en valeur, de manière plus raffinée, le cosmopolitisme et la subtilité de l'élaboration. Chacun couvrait avec ses propres mythes - le *moderne* ou le *scandaleux* - un processus culturel qu'il ne pouvait pas (ou ne voulait pas) comprendre dans son essence. Mais ils devaient le rendre compressible pour leurs milliers de lecteurs et ainsi, en le médiatisant, ce que les artistes exécutaient et ce que les spectateurs recevaient n'avait pas la correspondance attendue. C'était ces intermédiaires, les médias de masse, qui lui donnaient le

²¹⁰ « [...] en ninguno de los casos en que recuerdo haber leído la palabra, ella dejaba de referirse, de alguna manera, a esos hechos reales, los *happenings*, productos de un cierto tipo de actividad artística de vanguardia. Esa referencia –por vaga que fuera- a la actividad artística, indica una determinada relación, la presencia de una cierta distancia significativa: denuncia la distancia o el vacío que va desde los productos de la información masiva a la actividad artística de vanguardia. Ese vacío señala [...] la situación irresuelta en el interior de las culturas contemporáneas entre elites y masas ». Ivi, p. 338-339 (notre traduction).

dernier vernis²¹¹.

Mais l'analyse du mythe du *happening* ne peut pas se réduire à constater que le terme *happening* a véhiculé dans l'Argentine des années 1960 des valeurs liées à un projet économique, politique et culturel particulier, en les rendant omniprésents à tel point qu'ils ont été acceptés comme des faits inévitables. Il est important aussi de comprendre la *forme* du mythe : qu'est-ce qui, dans le concept de *happening* élaboré à l'intérieur du monde de l'art, a servi à véhiculer les valeurs promues par le Di Tella ? Jacoby constate que ceci est à son tour un mythe et c'est ce dernier qui est visé dans l'*anti-happening*. Jacoby le décrit ainsi :

le paradoxe [qui se crée] entre les caractéristiques du *happening* (absence de médiations, communication directe avec objets et personnes, courte distance entre spectateur et spectacle) et les grandes médiations à l'égard des objets et des événements, la non participation réelle du récepteur ; c'est-à-dire les caractéristiques que la presse de masse impose en tant que média de communication²¹².

²¹¹ « Con frecuencia los medios de comunicación masivos criticaron el elitismo de las actividades culturales del Di Tella, pero fueron ellos, sin saberlo, quienes mayor papel jugaron en la extensión de la influencia del Di Tella entre los sectores medios. Pero, al mismo tiempo que difundían estas nuevas posiciones estéticas, las tornaban también difusas. Unos ponían el acento en los aspectos escandalosos y casi orgiásticos, mientras que otros valorizaban, más refinadamente, el cosmopolitismo y la sutileza de la elaboración. Cada cual cubría con sus propios mitos -lo "moderno" o lo "escandaloso" - un proceso cultural que no podían (o no querían) comprender en su esencia. Pero debían hacerlo comprensible para sus miles de lectores, y así, al mediatizarlo, lo que los artistas ejecutaban y lo que los espectadores recibían no tenía necesariamente la correspondencia esperada. Eran estos medios -los medios de masas- quienes le daban el ultimo barniz. » Jacoby, « El Di Tella », *op cit.*, pp. 139-140 (notre traduction).

²¹² « [...] la paradoja [que se crea] entre las características del *happening* (falta de mediaciones, comunicación directa con objetos y personas, corta distancia entre espectador y espectáculo) y las grandes mediaciones respecto de los objetos y acontecimientos, la no participación real del receptor; es decir las características que impone la prensa masiva como medio de comunicación. » Jacoby « Contra el *happening* », in *El deseo nace del derrumbe*, *op. cit.*, p. 72 (notre traduction).

Ce paradoxe peut expliquer le premier titre avec lequel Jacoby et ses camarades ont présenté l'anti-*happening* à la presse : « *Happening* de la participation totale ». Ce titre pourrait sembler ironique de prime abord, non seulement car effectivement aucun *happening* auquel les spectateurs auraient pu participer n'a eu lieu (même si, les spectateurs de l'anti-*happening* y participent d'une façon cruciale car celui-ci ne s'effectue que dans leurs consciences, indépendamment du fait qu'ils croient ou pas qu'un *happening* a effectivement eu lieu), mais aussi car Jacoby veut mettre en question la prétendue capacité du *happening* à générer une participation totale du spectateur dans l'œuvre. Néanmoins, le titre pourrait aussi être interprété d'une façon plus littérale : ce n'est pas en essayant d'éliminer toute médiation (comme le cherchaient les créateurs du *happening*) que l'on peut générer une participation totale (ou du moins élargie) du spectateur, mais au contraire, en allant vers les médias de masse et en les utilisant comme matière première de l'activité artistique.

Ainsi Jacoby nous dit:

Quand quelqu'un décide de peindre un tableau, quels que soient le style, le sujet choisi, l'habileté nécessaire pour l'accomplir, il a déjà décidé, dans la décision même de *peindre*, un certain message. Un *médium* (huile plus toile) ne transmet pas que des messages qui signifient, mais c'est le médium lui-même, par opposition à d'autres médias, qui signifie. D'autre part, les médias *acclimatent*, ils induisent dans les consciences et les corps une perception particulière du temps et de l'espace. La décision de choisir un médium plutôt qu'un autre, implique des idées à l'égard des possibilités matérielles et sociales d'établir la communication. Il s'agit donc justement des idées sur la société. Dans le fait, par exemple, qu'un artiste choisisse un espace plan à la place d'un espace sculptural ou d'un espace théâtral, il y a des conceptions totalisantes qui ne résident pas dans le *contenu* de ce que l'on dit mais dans le médium choisi pour dire. Ces questions ont été analysées dans les médias de communication de masse mais la même chose n'a pas été faite avec les médias esthétiques. Ces derniers sont devenus de vrais mythes et, comme cela arrive

avec tout mythe, il ont finis par se naturaliser ; ainsi personne ne se pose de questions quant à leur validité. [...] L'existence de médias de communication de masse d'un côté et de médias esthétiques de l'autre, entraîne une scission entre deux cultures parallèles, une culture des masses et une autre *supérieure*, d'élite. La conscience de la séparation entre les valeurs de la culture de masse et les valeurs de celle d'élite s'est accentuée entre les artistes et les intellectuels dans les dix dernières années. L'art pop semblait vouloir faire cette séparation en reproduisant dans ses œuvres les images produites par les mass-media [...] Pour l'artiste pop, il est possible de contempler les produits culturels massifs comme étant beaux, mais à travers une médiation : le médium esthétique. En opposition à cette idée je pense que les médias de communication de masse ont une matérialité susceptible d'être élaborée esthétiquement²¹³.

Le mythe du happening se fonderait donc sur une distinction entre médias « esthétiques²¹⁴ » et médias de masse qui couvre une scission entre culture de

²¹³ « Cuando alguien decide pintar un cuadro, cualquiera que sea el estilo, el tema elegido, la pericia para realizarlo, el tema elegido, la pericia para realizarlo; entonces decide ya, y en la decisión misma de "pintar", por un cierto mensaje. Un "medio" (oleo más tela) no solo transmite mensajes significativos, sino que es el medio mismo, por oposición a los otros medios, que es significativo. Además, los medios "ambientan" las conciencias y los cuerpos a una cierta y precisa percepción del tiempo y del espacio. La decisión de elegir un medio y no otro implica ideas acerca de la sociedad. En el hecho, por ejemplo, de que un artista elija el espacio plano en lugar de uno escultórico, o de un espacio teatral, hay concepciones totalizadoras que no residen en el "contenido" de lo que dice, sino en el medio elegido para decir. Se han analizado en este sentido los medios masivos de comunicación, pero no se ha hecho lo mismo con los medios estéticos. Éstos se han constituido en verdaderos mitos, y como ocurre con todo mito, han terminado por naturalizarse; de tal modo que nadie se pregunta por su validez. [...] La existencia de los medios de comunicación masivos por un lado, y de medios estéticos por el otro, acarrea una escisión entre dos culturas paralelas, una de masas y otra "superior": de élites. La conciencia de la separación entre los valores de la cultura masiva y la de élites se acentuó entre los artistas e intelectuales en los últimos diez años. El pop pareció querer borrar esa separación, reproduciendo en sus obras las imágenes producidas por los mass-media. [...] Para el artista pop es posible contemplar los productos culturales masivos como bellos, pero a través de una mediación: el medio estético. En contraposición a esta idea pienso que los medios de comunicación de masas poseen una materialidad susceptible de ser elaborada estéticamente. » Jacoby, « Contra el happening », *op cit*, pp. 72-73 (notre traduction).

²¹⁴ Jacoby utilise le terme esthétique pour distinguer deux niveaux dans l'anti-happening et deux types de médias: niveau et médias *esthétiques* et niveau et médias de masse. Ici donc le

masses et culture d'élite. Pour Jacoby l'objectif de déployer un art non-élitiste ne passe donc pas par le *contenu* (le contenu est contenu justement par rapport à une forme - contenant - considérée comme neutre - sans signifié - par rapport à ce contenu) mais surtout par les médias :

l'idée de communiquer avec le moins de médiations possibles transforme le *happening* en un spectacle d'élite : Rauschenberg ou Oldenburg présentent un *happening* pour deux-cents amis, deux ou trois fois, dans une ville de douze millions de personnes²¹⁵.

Le support n'est pas le média. Bien sûr, Allan Kaprow, « l'inventeur du *happening* », avait amené le support pictural à ses dernières limites en le faisant éclater, se disperser dans l'espace, se *dématérialiser* (du moins dans sa forme traditionnelle : la toile qui reçoit les pigments)... Dans l'article « L'héritage de Pollock », Kaprow écrivait :

Pollock, comme je le vois, nous a laissés au point où nous devons nous préoccuper, et même être éblouis, par l'espace et les objets de notre vie quotidienne, que ce soient nos corps, nos vêtements, les pièces où l'on vit, ou, si le besoin s'en fait sentir, par le caractère grandiose de la 42^e rue. Insatisfaits de la suggestion opérée à travers la peinture sur nos autres sens, nous utiliserons les spécificités de la vue, du son, des mouvements, des gens, des odeurs, du toucher. Des objets de toutes sortes peuvent être des matériaux pour le nouvel art : peinture, chaises, nourriture, néons et lampes électriques, fumée, eau, vieilles chaussettes, chiens, films, et mille autres choses qui seront

terme *esthétique* n'est pas compris dans l'opposition esthétique-conceptuel comme dans l'art conceptuel de Kosuth, par exemple, qui hérite cette opposition de Kant ; ici, le terme *esthétique* est utilisé plutôt dans le sens de ce qui a à voir avec la sphère artistique qui délimite un ensemble de médias qui, pour Jacoby n'avaient pas été mis radicalement en question, à cause justement de leur appartenance à la sphère artistique.

²¹⁵ « [...] la idea de comunicar con las menores mediaciones convierte al happening en un espectáculo particularista y de élite: el mismo Rauschenberg u Oldenburg están en escena con el fin de representar, para doscientos amigos, dos o tres veces, un happening, en una ciudad de doce millones de habitantes. » *Ivi*, p. 75 (notre traduction).

découvertes par la génération actuelle d'artistes. [...] ils vont découvrir des *happenings* et des événements entièrement inconnus, trouvés dans des poubelles, des classeurs de police, des couloirs d'hôtel, vus dans les vitrines de magasins et dans les rues [...] ²¹⁶.

L'arène ²¹⁷ dans laquelle Pollock avait transformé la toile perd avec Kaprow ses limites rectangulaires en se confondant avec l'espace-temps habité par la matérialité changeante de l'œuvre et délimité par la co-présence de l'artiste et du spectateur (ou participant comme voulait Kaprow). Mais malgré cette dissolution du support, l'acte de peindre est encore là, et même plus puissant, car il ne se contente pas de jeter un liquide pigmenté sur une toile et veut avoir à sa disposition le monde entier. La peinture comme média de communication (comme plan qui met en relation l'artiste avec les autres) est donc encore présente dans le *happening* même si son support s'est volatilisé. Et de la même façon que dans la conversation, la coprésence de locuteurs et d'interlocuteurs n'implique pas l'absence d'un média, c'est-à-dire la langue, dans le *happening*, la coprésence d'artistes et participants est accompagné de signes et matières qui mettent en communication les uns avec les autres. L'immédiateté du *happening* consiste en ce que le lieu et le moment de production de l'œuvre coïncident avec le lieu et le moment d'exposition de l'œuvre mais pas en l'élimination de toute médiation entre artistes et spectateurs/participants. Jacoby conclut :

Un art des média de masse, aussi bien que notre œuvre, est un anti-*happening* puisque le *happening* est un médium de l'immédiat tandis que « le médium de communication de masse est un médium de ce qu'il y a

²¹⁶ Kaprow Allan, « L'héritage de Jackson Pollock », L'art et la vie confondus, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, pp. 37-39.

²¹⁷ « *At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act* » Rosenberg, Harold « The American Action Painters » in Harrison, Charles et Wood, Paul (Eds.), *Art in theory*, Oxford, Blackwell, 1992 p. 581

d'immédiat dans la médiatisation de l'objet » (Masotta)²¹⁸.

²¹⁸ « *Un arte de los medios masivos y nuestra misma obra, antes reseñada, es entonces un anti-happening, ya que el happening es un medio de lo inmediato y en cambio "el medio masivo de comunicación es un medio de lo que de inmediato hay en la mediatización del objeto* ». Jacoby, « *Contra el happening* », *op. cit.*, p. 76 (notre traduction). La citation finale provient d'un séminaire sur l'art d'avant-garde et les médias d'information que Masotta a donné dans l'Institut Di Tella en 1966.

II. La communication mineure comme parasite de la



C. Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos 2: Projeto Cédula*, encre sur billet, 1970, (traduction du tampon : « inscrivez des informations et des opinions critiques sur les billets et remettez-les en circulation. »), Tate (www.tate.org.uk).

communication majeure

Un autre des travaux qu'Alberro évoque dans « *A media Art* », est *Inserções em Circuitos Ideológicos* de l'artiste brésilien Cildo Meireles. Camnitzer le raconte ainsi :



C. Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos 1 : Projeto Coca-Cola*,
étiquette adhésives sur bouteilles, 1970, Tate (www.tate.org.uk).

Cildo Meireles s'appropriera de produits commerciaux et d'argent [billets de cruzeiros, la monnaie brésilienne], transforma leurs messages et les réinséra dans leurs circuits normaux de circulation. Son intention était d'utiliser pour ses propres buts les mêmes processus de consommation que ceux qui portaient les gens à s'éloigner de la possibilité de comprendre la réalité. C'était une forme de détournement situationniste. En commençant en 1970, Meireles utilisa des processus semblables aux lettres en chaîne (« le travail marche seulement si d'autres gens y participent »), en imprimant des messages idéologiques sur des bouteilles de Coca-Cola vides [*projeto Coca-Cola*] et sur des billets de cruzeiros [*projeto Cedula* (projet Billet)] et en incitant les gens à

ajouter leurs propres commentaires. Le texte sérigraphié sur les bouteilles était blanc et pratiquement invisible quand il n'y avait pas de liquide. Une fois que les bouteilles étaient à nouveau remplies, le texte pouvait être parfaitement lu sur le fond obscur de la boisson. Dans une œuvre ultérieure (1975), avec un tampon, Meireles imprima « Qui a tué Herzog? »²¹⁹ sur des billets qui retournaient à la circulation et à l'usage normal. [...] L'œuvre de Meireles produisait trois messages simultanés : en demandant pour Herzog, elle posait un défi à la dictature ; en déformant les billets, elle modifiait le signifié de l'argent en le transformant, d'objet de valeur, en véhicule de messages; et en utilisant ce matériau pour faire une œuvre d'art, elle démythifiait l'objet artistique²²⁰.

Dans ce récit, Camnitzer présuppose un élément très important : il nous dit que Meireles transforme des messages qui sont déjà présents sur les bouteilles de *Coca-Cola* ou sur les billets. Cela veut dire que ce ne serait pas Meireles qui transforme les bouteilles de Coca-Cola et les billets en véhicules de messages mais qu'ils font déjà partie des systèmes de communication véhiculant leur propres messages. D'où le titre de l'œuvre : Meireles « insère » ses messages dans des « circuits idéologiques » ; les circuits de circulation de marchandises

²¹⁹ Vladimir Herzog était un journaliste brésilien assassiné par la dictature qui gouverna le Brésil de 1964 à 1985. Voir le site de l'Institut Vladimir Herzog (<http://vladimirherzog.org>), date de dernière consultation : 04/09/2014

²²⁰ « *Cildo Meireles se apropió de productos comerciales y de dinero, altero sus mensajes, y los reinsertó en sus circuitos normales de circulación. Su intención fue utilizar para sus propios fines los mismos procesos de consumo que llevaban a la gente a alejarse de la posibilidad de comprensión de la realidad. Fue una forma de détournement situacionista. Comenzando "cartas en cadena" ("el trabajo solo funciona si participa otra gente"), imprimiendo mensajes ideológicos en botellas de Coca-Cola vacías y en billetes de cruzeiros y estimulando a la gente a que agreguen sus propios comentarios. El texto en las botellas, aplicado con calcomanías, era blanco y prácticamente invisible cuando no había líquido. Una vez que se volvían a llenar en el reciclaje, el texto se leía perfectamente sobre el fondo oscuro de la bebida. En una obra posterior (1975), con un sello de goma, Meireles imprimió "¿Quién mató a Herzog?" sobre billetes de dinero que volvían a la circulación y al uso [...] La obra de Meireles daba tres mensajes simultáneos: al preguntar sobre Herzog, cumplía con un desafío a la dictadura; al desfigurar los billetes, alteraba el significado del dinero al transformarlo de objeto de valor a portador de mensajes; y al utilizar este material como objeto de arte estaba desnitrificando el objeto artístico. » Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit., pp. 243-244 (notre traduction).*

(ce qui comprend l'argent en tant que marchandise reine) ne sont pas seulement des circuits de distribution mais aussi de communication. « De mon point de vue, » nous dit Meireles,

l'important dans le projet fut l'introduction du concept de *circuit*, de l'isoler et de le fixer. C'est ce concept qui détermine la charge dialectique du travail, une fois qu'il parasiterait toutes les énergies contenues dans l'essence même du processus (média). C'est-à-dire que le conteneur véhicule toujours une idéologie. L'idée initiale était donc l'identification d'un *circuit* (naturel), qui existe et sur lequel il est possible de faire un travail réel. En fait, l'*insertion* dans ce *circuit* aurait toujours le caractère de la contre-information. Elle capitaliserait la sophistication du média au profit d'un élargissement dans l'égalité d'accès à la communication de masse, c'est-à-dire au profit d'une neutralisation de la propagande idéologique originelle (de l'industrie ou de l'état) qui est toujours anesthésiante²²¹.

Bien que Meireles même parle de contre-information et que Camnitzer semble interpréter l'œuvre de Meireles au niveau de la transformation des messages (même si, comme nous l'avons vu, pour Camnitzer, dans le conceptualisme, l'information est d'abord performance, et la communication est d'abord communication de l'acte de création visant à la redistribution du pouvoir), les *Inserções...* ne se réduisent pas à de la contre-information dans le sens où Meireles se serait limité à produire et diffuser (à travers les canaux

²²¹ « Do meu ponto de vista, o importante no projeto foi a introdução do conceito de 'circuito', isolando-o e fixando-o. E esse conceito que determina a carga dialética do trabalho, uma vez que parasitaria todo e qualquer esforço contido na essência mesma do processo (media). Quer dizer, a embalagem veicula sempre uma ideologia. Então, a idéia inicial era a constatação de 'circuito' (natural), que existe e sobre o qual é possível fazer um trabalho real. Na verdade, o caráter da 'inserção' nesse circuito seria sempre o de contra-informação.

Capitalizaria a sofisticação do meio em proveito de uma ampliação da igualdade de acesso à comunicação de massa, vale dizer, em proveito de uma neutralização da propaganda ideológica original (da indústria ou do Estado), que é sempre anestésiante. » Cildo Meireles, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1981 (notre traduction).

traditionnels ou pas) des messages qui contredisent l'information hégémonique. Il ne publie pas par exemple un article dans la presse en expliquant que les circuits de circulation de marchandises sont aussi des médias de communication (majeure) ; il réalise une action qui montre que ces circuits sont des médias et que l'on peut les parasiter avec des messages qui n'ont rien à voir avec eux (l'action est peut-être facilitée justement car ces circuits ne se présentent pas explicitement comme des médias de communication). Par ailleurs les messages que Meireles diffuse sur les bouteilles et les billets ne sont pas des informations qui contredisent les informations émises par la dictature ou autorisées par celle-ci. Le message « *Yankees go home!* » nous informe seulement que celui qui l'a écrit est très probablement un anti-impérialiste ; il ne nous dit rien de la situation géo-politique qui le justifierait par exemple. Le message qui nous explique comment transformer une bouteille de *Coca-Cola* en cocktail *Molotov* ne contient pas d'autres informations que justement celle-là (c'est-à-dire, comment transformer une bouteille de *Coca-Cola* en cocktail *Molotov*) ; l'on peut présupposer qu'il s'agit d'un message subversif, mais ce n'est qu'une présupposition (dès le début le cocktail *Molotov* a été utilisé par des forces révolutionnaires aussi bien que réactionnaires : dans la guerre civile espagnole - apparemment la première guerre où l'on a utilisé les cocktails *Molotov*- Francisco Franco les a utilisés contre les chars soviétiques qui soutenaient les républicains espagnols²²²). Le message « Qui a tué Herzog? » ne contient aucune information au-delà du fait que son auteur doute des informations émises par la dictature (selon la version officielle du gouvernement, Herzog se serait suicidé). Finalement, le message « Enregistrer des informations et des opinions critiques dans les billets et les remettre en Circulation », plus qu'une information, est une invitation.

La contre-information dont Meireles parle n'est donc pas dans les messages individuels qu'il insère dans les circuits mais dans l'action de

²²² Voir T. Hugh, *The Spanish Civil War*. Simon & Schuster, 1994.

l'insertion en tant que telle. C'est l'insertion en tant que telle qui nous informe que le circuit est en même temps un média. C'est pourquoi Meireles nous dit que toute insertion aura le caractère de la contre-information. D'autre part, les insertions transforment les caractéristiques médiatiques des « circuits idéologiques » : en tant que médias, les circuits mercantiles sont unidirectionnels, n'ayant qu'un seul émetteur qui coïncide avec le producteur des marchandises. Le but de Meireles était de les rendre pluridirectionnels, en invitant tout citoyen à s'en emparer et à devenir un émetteur :

les *Inserções em circuitos ideológicos* naquirent de la nécessité de se créer un système de circulation, d'échange d'informations, qui ne dépendait d'aucun type de contrôle centralisé. Une langue. Un système essentiellement opposé à celui de la presse, la radio ou la télévision, exemples typiques de médias qui atteignent de fait un public immense mais dans lesquels il y a toujours, dans le système de circulation, un certain contrôle et une certaine canalisation de l'insertion. En fait, dans ces médias l'insertion est exercée par une élite qui a accès aux niveaux dans lesquels le système se développe : sophistication technologique liée à de grosses quantités d'argent et/ou de pouvoir²²³. »

De cette façon, Meireles parasitait un type de communication majeure pour s'opposer à un autre et introduire un devenir minoritaire dans le premier.

Or, le fait que l'information (ou contre-information) ne se trouve pas dans les messages individuels mais plutôt dans l'acte d'insertion du message, implique une désarticulation du dualisme forme-contenu : l'opération sur le

²²³ « [...] as “*Inserções em circuitos ideológicos*” nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Uma língua. Um sistema que, na essência, se opusesse ao da imprensa, do rádio, da televisão, exemplos típicos de media que atingem de fato um público imenso, mas em cujo sistema de circulação está sempre presente um determinado controle e um determinado afunilamento da inserção. Quer dizer, neles a ‘inserção’ é exercida por uma elite que tem acesso aos níveis em que o sistema se desenvolve: sophistication tecnológica envolvendo alta soma de dinheiro e/ou poder. » Cildo Meireles, *op. cit.* (notre traduction).

media est autant un contenu que les messages qu'il véhicule. C'est pourquoi Alberro rapproche l'œuvre de Meireles des postulats de McLuhan et notamment de son célèbre « le media est le message » :

En somme, ce que nous avons avec les Insertions dans des Circuits Idéologiques de Meireles c'est une pratique artistique d'intervention directe dans le système dominant dans laquelle, pour emprunter un cliché de Marshall McLuhan, le média devient littéralement le message²²⁴.

Il n'est pas certain néanmoins que les *Inserções* de Meireles correspondent à une interprétation McLuhienne de la formule de McLuhan. Pour McLuhan, les médias sont des sortes de prolongements de l'être humain (le titre du troisième tome de sa trilogie sur le médias est éloquent : *Understanding media: the extensions of man*), qui, en prolongeant son système psycho-perceptif, l'influencent. Comme le dit Gianpiero Gamalieri :

le concept-slogan de McLuhan *le média est le message*, souligne l'influence que chaque media exerce sur l'être humain, non pas à travers ses contenus, mais à travers le rapport qu'il établit avec le *sensorium*, c'est-à-dire avec le système psycho-perceptif de chacun : c'est dans ce domaine qu'apparaissent les modifications les plus importantes et durables introduites par les médias²²⁵.

Pour McLuhan, donc, le *message* véhiculé par tout livre imprimé avec la technologie développée par Gutenberg serait à peu près le même²²⁶, indépendamment des propos de son auteur ou des intentions de qui l'a imprimé,

²²⁴ « In short, what we have with Meireles's Insertions into ideological Circuits is an artistic practice of direct intervention into the dominant system, where, to borrow a cliché from Marshall McLuhan, the medium literally becomes the message. » Alberro, « A Media Art... », *op. cit.*, p. 151 (notre traduction).

²²⁵ G. Gamalieri, *Understanding McLuhan. L'uomo del villaggio globale*, Kappa, Roma 2006.

²²⁶ Voir McLuhan, Marshall, *La galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, 1990.

car le *message* qui s'imposerait avec plus de force aurait à voir avec les caractéristiques intrinsèques de la technologie de l'imprimerie et non avec les signifiés véhiculés par les mots imprimés. Mais les billets aussi sont des produits de l'imprimerie. Et McLuhan nous rappelle aussi que le livre imprimé était la première marchandise produite en série. En effet, pour le théoricien canadien, la sérialité, la séquentialité et l'homogénéisation des éléments, sont des caractéristiques que nous pouvons trouver dans les processus de production du livre imprimé (et dans la productions en série en général) aussi bien que dans la configuration interne de la page imprimée elle-même. C'est comme si la culture typographique (ou moderne) appliquait au discours la même logique que celle qui lui permettra d'arriver à la révolution industrielle. Pour McLuhan, ce serait très bizarre de rassembler, comme le fait Meireles, un média typographique comme la presse avec des médias électriques comme la radio et la télévision et d'essayer de s'opposer à cet ensemble avec des circuits de circulation qui partagent une logique *typographique* (sérialité, séquentialité, homogénéisation) avec la presse.

Pour Meireles en revanche, les circuits de circulations de marchandises sont des médias qui véhiculent l'idéologie du producteur mais qui peuvent être utilisés aussi, avec une relative facilité, pour véhiculer d'autres messages :

Il existe dans la société des mécanismes de circulation (circuits) : ces circuits véhiculent évidemment l'idéologie du producteur, mais en même temps ils sont susceptibles de recevoir des insertions dans leur circulation : et cela arrive si les gens les déclenchent²²⁷.

Bien sûr, avec ses *Inserções em Circuitos Ideológicos*, Meireles fait une œuvre dont l'action sur le média est central. Mais à différence de McLuhan, il

²²⁷ « *Existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos): esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções na sua circulação: e isso ocorre sempre que as pessoas as deflagrem.* » Cildo Meireles, *op. cit.* (notre traduction).

est plus intéressé par une opération de redistribution du pouvoir, comme l'appellerait Camnitzer, qu'aux effets des médias sur le système psycho-perceptif de l'être humain. Dans ce sens, si la pensée du média chez McLuhan est plutôt fondée sur un renversement de la dichotomie esthétique/conceptuel (où les éléments traditionnellement considérés comme relevant de l'intellect, du contenu, du signifié, deviennent négligeables par rapport aux éléments traditionnellement considérés comme relevant de la sensibilité, de la forme, du signifiant), la question du média chez Meireles se pose au-delà de cette dichotomie de la même façon que pour le conceptualisme latino-américain en général (ou du moins pour la théorisation que Camnitzer en fait) comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent.

En effet, de même que pour toutes les productions culturelles latino-américaines, il est possible de rapporter le conceptualisme latino-américain à des productions culturelles du premier monde qui l'auraient précédé en négligeant l'influence des productions locales. Dans le cas particulier de « l'art des médias », l'influence de McLuhan sur les artistes latino-américains est souvent postulée ou remarquée. Il est néanmoins important de comprendre que, si cette influence a existé, elle s'insère à l'intérieur d'un horizon qui a toujours montré sa capacité de s'approprier des éléments culturels étrangers (souvent d'origine européenne) en le transformant ; même lorsque ces éléments sont imposés par la force comme dans la période coloniale.²²⁸

²²⁸ Dans son livre *La pensée Métisse*, Serge Gruzinski montre comment la colonisation de l'Amérique Ibérique était traversée par deux mouvements « indissociables » : « Il faut envisager les métissages américains à la fois comme un effort de recomposition d'un univers effrité et un aménagement local des cadres nouveaux imposés par les conquérants. » (S. Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, p. 104). Ainsi, Gruzinski analyse par exemple certaines images du codex de Florence dans lesquelles les artistes indigènes tentent d'imaginer comment les Européens comprennent et représentent ce qu'ils appellent nature. Puisque le concept de nature n'avait pas d'équivalent dans leur langue, les peintres se sont aventurés dans la représentation de ce qui n'avait jamais été pensé auparavant dans leur tradition. L'on pourrait dire que dans ce cas, le peintre réalise une dissection de la manière de représenter européenne à partir de ses propres manières de représenter ; il recompose l'image européenne avec des éléments provenant des images pré-hispaniques mais transformées préalablement de manière à pouvoir les recomposer pour s'approcher du concept inconnu. Le résultat est la naissance d'un style inédit. Gruzinski trouve que cette procédure n'est pas

Camnitzer montre comment la question du médium, en tant que matériau concourant à la formation de concepts (et pas seulement comme simple véhicule de la pensée) s'était déjà posée en Amérique latine à travers la recherche philosophique de Simón Rodríguez (1769-1854) qui tentait de déployer une nouvelle forme d'écrire avec le but de de-coloniser la pensée. Camnitzer repère des similitudes entre la recherche de Rodríguez et la poésie latino-américaine écrite après lui, et signale l'influence de ces démarches poétiques dans le développement du conceptualisme latino-américain. Dans le cas particulier du Brésil, Camnitzer nous dit que :

Même si le contexte intellectuel général était plus ou moins partagé dans tout le continent [latino-américain], dans les différents pays il y a eu un développement différent de chacun des ingrédients qui nourrirent le conceptualisme. Grâce à la présence des poètes concrets et à l'ouverture mutuelle entre poètes et artistes, le Brésil a probablement eu une influence poétique majeure dans son art²²⁹.

Dans la troisième partie de cette thèse, où il sera question d'écriture, nous étudierons avec plus de profondeur les liens que Camnitzer nous propose de voir entre le projet philosophique de Rodríguez, la poésie d'écrivains comme Huidobro, de Andrade, les noigrandes ou Parra et le conceptualisme. Nous

limitée aux images mais implique aussi les autres domaines de l'art. C'est ainsi que l'historien arrive à une interprétation inédite de certains *cantares* mexicains. Les écrivains indigènes auraient utilisé les personnages, les figures et les catégories de l'univers théologique et métaphysique hispanique, le voyage que les Européens avaient entrepris, la "rencontre-frottement" des deux mondes, la conquête, et ils auraient produit une sorte de nouvel au-delà dans lequel les au-delà des deux mondes se mêlent en se transcendant.

Gruzinski conclut que pour expliquer les textes et les images métisses, l'idée de la « rencontre- frottement » de cultures est trop vague, il s'agit plutôt de deux modes d'expression et de communication qui interagissent.

²²⁹ « *Aun cuando el contexto intelectual general era más o menos compartido en el continente [latinoamericano], en los distintos países hubo un énfasis distinto sobre cada uno de los ingredientes que nutrieron el conceptualismo. Gracias a la presencia de los poetas concretos y a la apertura mutua entre poetas y artistas, Brasil probablemente tuvo una mayor influencia poética en su arte.* » Camnitzer, *Didáctica...*, *op cit*, p. 207 (notre traduction).

verrons qu'en nous posant la question de l'écriture en Amérique latine, il est possible d'observer la résonance qui peut exister entre le monde amérindien précolombien et les questions que le conceptualisme essaye de soulever à travers sa pratique critique de la communication.

En plus d'être des œuvres, apparemment McLuhiennes, dont la sculpture du média est centrale dans le concept déployé par l'œuvre, l'*anti-happening* de Jacoby et les *Inserções* de Meireles partagent aussi la mise en question du mythe. Ceci est bien décrit par Alberro :

Deux stratégies dominantes sont à la base des formes du conceptualisme latino-américain dans les années 1960 [...] L'une s'approprie et manipule les formes et structures des médias *ready-made* ou, pour reprendre les termes de Barthes, des *mythes*, et soulignent leur caractère idéologique voilé derrière une apparence de neutralité. L'autre construit, à partir des appropriations de la première, en recomposant les mythes et en le rechargeant avec du contenu radical et souvent politique visant à transformer la perception habituelle que les spectateurs ont de l'œuvre d'art aussi bien que des objets de la vie quotidienne. C'est cette subversion du fonctionnement mythique des médias de masse et des circuits idéologiques parallèles à ces médias - une subversion qui dans certains cas peut avoir recours à ce que l'on pourrait appeler plus proprement des tactiques de *guérilla* - qui, dans le contexte des années 1960, forment le caractère particulier de l'art conceptuel latino-américain²³⁰.

Les « circuits idéologiques » ne sont donc pas idéologiques seulement car

²³⁰ « Two dominant strategies underlie modes of Latin American Conceptualism in the 1960s [...] One appropriates and manipulates ready-made media forms and structures, or, in Barthes's terms, 'myths', and highlights their ideological commitment behind their fake neutrality. The other builds upon the appropriations of the first, compounding the myths and recharging them with a radical and often political content that aims to transform the viewers' habitual perception of both artworks and artefacts of everyday life as well. It is in this subversion of the mythical operation of the mass media and parallel ideological circuits - a subversion that in some cases resorts to what could properly be termed 'guerrilla' tactics- that in the context of the 1960s forms the particular character of Latin American Conceptual art. » Alberro, « *A Media Art...* », *op. cit.*, p. 151 (notre traduction).

ils transmettent l'idéologie des producteurs, mais aussi et avant tout parce qu'ils sont des mythes : ils sont présentés comme de simples circuits de circulation de marchandises en occultant qu'ils véhiculent aussi des valeurs, des messages. Ainsi, l'œuvre de Meireles appartient au deuxième type de stratégie qu'Alberro repère dans le conceptualisme latino-américain.

III. La communication mineure comme création de circuits



Grupo de Artistas de Vanguardia, *Tucumán Arde*, intervention urbaine, Argentine, 1966-1968, MACBA (www.macba.cat).

mineurs

A côté des interventions dans les circuits de communication qui préexistent au travail de l'artiste (les médias *ready-made* comme Alberro les appelle) la communication mineure peut se déployer aussi comme création de circuits de communication mineurs. L'une des œuvres les plus célèbres du conceptualisme latino-américain, « *Tucumán Arde* », répond à ce genre de démarche.

Camnitzer lui consacre un chapitre entier de sa *Didáctica de la liberación*, en la proposant comme un exemple paradigmatique de la politique dans l'art :

Tucumán Arde, un événement organisé en 1968 par un collectif d'artistes, d'abord dans la ville de *Rosario* et ensuite à Buenos Aires, porta le concept du projet artistique jusqu'à la limite du projet politique. On aurait dit que les opérations que les Tupamaros²³¹ avaient déployées en partant de la politique se reflétaient maintenant dans un miroir politique²³².

L'horizon artistico-politique dans lequel le projet devait s'insérer était formulé dans le manifeste qui accompagna l'exposition de *Rosario* : il s'agissait de produire

[...] un art total, un art qui modifie la totalité de la structure sociale ; un art qui transforme, un art qui détruit la séparation idéaliste entre l'œuvre d'art et la réalité ; un art social, c'est-à-dire un art qui se fonde avec la lutte révolutionnaire contre la dépendance économique et l'oppression de classes²³³.

²³¹ Les Tupamaros, était une guérilla de gauche née en Uruguay autour de 1962. Pour Camnitzer, « S'il existe une ligne qui sépare l'art de la politique, il y a deux événements en Amérique latine qui touchent cette ligne en partant de leurs zones respectives. Les *Tupamaros* représentent la politique se rapprochant le plus possible du bord artistique de la ligne [...] le groupe argentin *Tucumán Arde* fut l'événement qui, provenant de l'art, arriva à toucher le bord politique de la ligne. (*Si existe una línea que separa el arte de la política, hay dos eventos en América Latina que tocan esta línea desde sus zonas respectivas. Los Tupamaros ejemplifican a la política acercándose todo lo posible al borde artístico de la línea. [...] el grupo argentino Tucumán arde fue el ejemplo que, viniendo del arte, llegó a tocar el borde político de la línea.*) » Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit., p. 65 (notre traduction).

Nous reviendrons sur la relation entre art et politique chez les *Tupamaros* dans la troisième partie de cette thèse.

²³² « *Tucumán Arde, un evento organizado en 1968 por un colectivo artístico primero en la ciudad de Rosario y luego en Buenos Aires, llevo el concepto del proyecto artístico al límite del proyecto político.* » Ivi, p. 85 (notre traduction).

²³³ « [...] un arte total, un arte que modifique la totalidad de la estructura social; un arte que transforme, uno que destruya la separación idealista entre la obra de arte y la realidad; un arte social, que es aquel que se fusiona con la lucha revolucionaria contra la dependencia económica y la opresión de clases » Ivi, p. 92 (notre traduction).

Nous ne jugerons pas ici dans quelle mesure le dispositif particulier développé pour le projet aurait pu atteindre cet ambitieux horizon.²³⁴ Dans la troisième partie de cette thèse nous reviendrons néanmoins sur la question de la relation entre la communication mineure et la *praxis* politique. Ce qui nous intéresse ici est que *Tucumán Arde*, de la même façon que l'*anti-happening* et les *Incerções*, ne se limite pas à la contre-information. Dans ce cas, les artistes visent à construire ce qu'ils appellent un circuit *sobreinformacional* (sur-informationnel). Il s'agissait d'un dispositif dont le but était de croiser différentes informations, provenant de différentes sources et construites avec des moyens différents pour produire une « information de troisième degré » en mettant en relation, intellectuels, artistes, ouvriers, et les citoyens en général (dans le manifeste, le groupe explique les étapes pour arriver à l'information de troisième degré :

Les artistes se sont rendus à Tucumán avec une abondante documentation sur les problèmes économiques et sociaux de la région et une connaissance approfondie de toutes les informations que les médias avaient produites sur les problèmes de Tucumán. Ce dernier rapport avait été soumis préalablement à une analyse critique pour mesurer le degré de distorsion et de dénaturation exercée sur les données. Dans un deuxième temps, les informations recueillies par les artistes et techniciens ont été réélaborées pour construire l'exposition présentée dans les sièges de la fédération syndicale. Et enfin, l'information que les médias ont produite sur la performance des artistes à Tucumán intégrera le circuit d'information de la première étape.

La deuxième étape de l'œuvre c'est la présentation de toute l'information réunie sur la situation et sur les artistes à Tucumán dont une partie sera

²³⁴ Par ailleurs, Camnitzer nous dit que « *Tucumán Arde* fut à la fois un succès et un échec. Malgré la courte durée le projet réussit à créer un modèle paradigmatique pour l'action politico-artistique. Mais puisque les participants s'étaient concentrés seulement sur cet événement et non sur une stratégie plus large, le groupe ne savait pas comment continuer. Ils n'avaient pas développé une pensée stratégique ni pensé à d'autres projets à suivre.[...]Après *Tucuman Arde* la répression de la police et l'armée augmenta et la plupart des artistes qui participa au projet quitta l'art pendant plusieurs années. » *Ivi*, p. 93 (notre traduction).

diffusée dans des syndicats, centres éducatifs et culturels ainsi que dans l'exposition qui, de façon audiovisuelle et actée, se déploie dans la C.G.T des Argentins de Rosario et plus tard à Buenos Aires.

Le circuit sur-informationnel (dont l'intention primaire est de promouvoir un processus de désaliénation de l'image de la réalité de Tucumán produite par les mass media) se complètera avec une troisième et dernière étape en provoquant une information de troisième degré. Celle-ci sera recueillie et formalisée dans une publication qui contiendra tous les processus de conception et d'exécution de l'œuvre, ainsi que toute la documentation produite avec une évaluation finale²³⁵.)

Le contexte politique était le suivant : la dictature militaire d'Onganía avait décidé de fermer les raffineries de sucre de la région de *Tucumán* et proposent un plan économique (Opération *Tucumán*) d'industrialisation accélérée de la zone en engageant des capitaux étrangers et en ouvrant donc des usines de différents produits. Pour le collectif d'artistes de *Tucumán Arde*,

²³⁵ « Los artistas viajaron a Tucumán con una amplia documentación sobre los problemas económicos y sociales de la Provincia y un conocimiento detallado de toda la información que los medios habían elaborado sobre los problemas tucumanos. Este último informe había sido sometido previamente a un análisis crítico para medir el grado de tergiversación y desvirtuación ejercido sobre los datos. En una segunda instancia, se elaboró la información recogida por los artistas y técnicos, que serviría para la realización de la muestra que se presenta en las Centrales Obreras. Y, finalmente, la información que los medios han elaborado sobre la actuación de los artistas en Tucumán integrará el circuito informacional de la primera etapa.

La segunda parte de la obra es la presentación de toda la información reunida sobre la situación y sobre los artistas en Tucumán, parte de la cual será difundida en sindicatos y centros estudiantiles y culturales, así como la muestra que, en forma audiovisual y actuada, se realiza en la C. G. T. de los Argentinos, Regional Rosario, y posterior traslado a Buenos Aires.

El circuito sobreinformacional –que tiene como intención básica promover un proceso desalineante de la imagen de la realidad tucumana elaborada por los medios de comunicación de masas– tendrá su culminación en su tercera y última etapa al provocar una información de tercer grado. Ésta será recogida y formalizada en una publicación donde constarán todos los procesos de concepción y realización de la obra, además de toda la documentación producida junto con una evaluación final. » Grupo de Artistas de Vanguardia, Manifiesto Tucumán Arde (http://www.macba.cat/uploads/20080411/tucuman_cas.pdf, notre traduction).

La vérité qui se cache derrière cette opération est la suivante : la destruction du syndicalisme réelle et explosive qui embrase le nord-est Argentin en dissolvant les groupes d'ouvriers, atomisés dans des petites installations industrielles et forcés de migrer vers d'autres régions à la recherche d'emplois temporaires, sous-payés et sans stabilité²³⁶.

Ainsi,

Avec l'aide de sociologues, économistes, journalistes et photographes, le groupe a décidé de lancer une opération de contre-information pour contrer la publicité gouvernementale concernant *Tucumán* et révéler les conditions réelles de la province. Les objectifs, selon ses propres déclarations étaient de « devenir des publicitaires et activistes de la lutte sociale à *Tucumán* » et de « créer une culture subversive parallèle pour battre la machinerie culturelle officielle ». Dans un entretien avec Carlos Basualdo (Rosario, le 21 Février, 1992), Ruben Naranjo, l'un des participants [au projet] expliqua qu'ils voulaient avoir « un espace ouvert par l'art, où la réalité sociale s'offre dans une dimension dépassant le type de dénonciation proposé en général par la chronique sociale ou politique. » Cet espace interdisciplinaire non seulement augmenterait la prise de conscience des conditions sociales, mais aussi munirait les gens des instruments nécessaires pour qu'ils prennent des mesures correctives [...] ²³⁷.

²³⁶ « *La verdad que se oculta detrás de ese operativo es la siguiente: se intenta la destrucción de un real y explosivo gremialismo que abarca el noreste argentino mediante la disolución de los grupos obreros, atomizados en pequeñas explotaciones industriales y obligados a emigrar a otras zonas en busca de ocupación temporaria, mal remunerada y sin estabilidad.* » *Ibidem* (notre traduction).

²³⁷ « *Con la ayuda de sociólogos, economistas, periodistas, y fotógrafos, el grupo decidió comenzar una operación de contrainformación para contrarrestar la publicidad del gobierno con respecto a Tucumán, y revelar las condiciones reales de la provincia. Los objetivos de acuerdo a sus declaraciones eran “convertirse en publicistas y activistas de la lucha social en Tucumán” y “crear una cultura subversiva paralela para vencer la maquinaria cultural oficial”. En un reportaje con Carlos Basualdo (Rosario, 21 de febrero de 1992), Ruben Naranjo, uno de los participantes, explicó que lo que querían era tener “Un espacio abierto por el arte, en el cual la realidad social es ofrecida en una dimensión que excede la denuncia*

De nouveau, comme chez Meireles, le terme contre-information apparaît mais n'indique pas la simple diffusion d'une image de la réalité qui contredise l'image hégémonique diffusée dans ce cas par la dictature en complicité avec les mass-media. Camnitzer nous parle d'une *opération* qui a le but gramscien de produire une culture parallèle à la culture hégémonique. Camnitzer évoque aussi la description que Ruben Naranjo fait des buts de *Tucumán Arde* : il s'agit d'une formulation possible de la conception de l'art comme instrument pour provoquer une redistribution du pouvoir que nous avons rencontrée chez Camnitzer.

Or, bien que *Tucumán Arde* ait été souvent signalé comme un modèle d'activisme politique au sein du conceptualisme²³⁸, il est important de dire que la portée politique de ce projet ne réside pas seulement (et nous dirions même pas essentiellement) dans le choix des artistes de faire une œuvre s'opposant explicitement à la dictature et à son programme économique, mais surtout dans la pratique mineure de la communication qu'ils déploient. Autrement dit, la portée politique du projet réside dans la tentative de mettre en échec la communication majeure qui permet, justifie, et fonctionne à travers et grâce à la dictature elle-même. Il y a bien une relation entre la communication majeure et la dictature (ou dans les régimes démocratiques ce que Deleuze appelle le contrôle ; nous reviendrons sur cette question) et ceci fait d'un art conçu comme communication mineure un instrument politique. En effet, si on peut concevoir l'art comme une pratique mineure de la communication, l'art semble aussi essentiel à la démocratie que le journalisme lui-même, car seul la communication mineure peut s'opposer à l'aplatissement du réel que la communication majeure, se fondant sur le consensus et la *doxa*, provoque.

del tipo generalmente provisto por las crónicas sociales o políticas. » Camnitzer, *Didáctica...*, *op. cit.* p. 90 (notre traduction).

²³⁸ Outre à Camnitzer et Alberro voir aussi Lippard (Lucy Lippard, *Six years...*, *op. cit.*) et Mestman, Longoni (A. Longoni, M. Mestman, *Del Di Tella a « Tucumán Arde »*, Eudeba, 2010).

Un autre projet qui se fonde sur la construction d'un circuit mineur de communication est le Musée de la rue (*Museo de la Calle*). Jusqu'ici nous avons étudié des projets de communication mineure qui se développent dans la deuxième partie des années 1960 et au début des années 1970. L'on pourrait se demander si la communication mineure est une démarche qui se limitait aux contextes politico-culturels de ces années là. Néanmoins, le Musée de la rue se développe surtout dans l'an 2000.

Dans les années 90 du siècle dernier, il y avait dans le centre de Bogotá une zone appelée *La calle del Cartucho* (ou tout simplement *El Cartucho*) que la majeure partie des Bogotains préférait éviter²³⁹. À Bogotá, le nord de la ville est



voitures. Des fourmis humaines erraient d'un côté à l'autre en portant sur le dos de gros sacs en plastique tandis que d'autres s'attaquaient en hurlant, en se poussant, en se menaçant ; mais la majeure partie semblait simplement assister au spectacle d'un espace sans temporalité. Tous les trente mètres, une main crasseuse surgissait du néant pour offrir de la marijuana ou d'autres drogues, en annonçant un prix dérisoire. Ces annonces se perdaient dans un magma sonore qui inondait constamment la route, mélangeant l'espagnol à une langue nouvelle qui, tel un petit enfant, s'attachait à sa mère. Au tournant d'une des rues intérieures, des dizaines de dormeurs recouvraient le sol tandis que d'autres, assis ou debout, fumaient d'étranges pipes.

associé à la richesse et le sud, à la pauvreté : ainsi, à la fonction historique de cœur politique, culturel, et économique local et national que revêt le centre urbain s'est ajoutée la fonction de frontière qui connecte deux villes séparées socialement (et comme conséquence la condition de zone de conflit). Le palais présidentiel, le Congrès de la République, les ministères, les bureaux communaux, d'importantes universités, des musées, des bibliothèques, le touristique quartier colonial, d'importantes institutions financières et bancaires, partageaient donc le même espace que des lieux comme le *Cartucho* qui sortent de la grammaire urbaine, de l'ordre qui constitue l'ontologie de la ville (Angela María Robledo e Patricia Rodríguez, par exemple, l'appellent la non-ville²⁴⁰).

La mairie de Bogotá, dont les bureaux principaux se trouvent à environ 500 mètres de ce que fut le *Cartucho*, avait trouvé la *solution* aux problèmes sociaux que celui-ci posait : le démolir. À sa place, on allait construire un parc, « *Parque del Tercer Milenio* », d'une aire d'environ 20 hectares : il fallait donc acheter puis abattre plus de 600 bâtiments - dont beaucoup appartenaient au patrimoine historique de la ville - et accompagner l'évacuation de plus de 4000 habitants de la zone à l'aide de programmes de réinsertion sociale d'habitation pour plus de 1500 d'entre eux.

La construction de ce parc faisait partie d'un programme de recomposition spatiale du centre de la ville, que le maire appela *Operación Centro* et qui tendait à la transformation de vastes zones en espaces publics piétons, tels que des parcs, des places, des trottoirs larges et des allées plantées d'arbres. L'objectif d'un tel nettoyage visuel et architectural était d'offrir aux citoyens des endroits où se sentir sûrs et où pouvoir, donc, développer des sentiments de cohabitation, de co-appartenance et d'amitié.²⁴¹

La politique esthétique du maire, qui visait à faire coïncider l'apparence

²⁴⁰ A. Robledo, P. Rodríguez, *Emergencia del sujeto excluido: aproximación genealógica a la no-ciudad en Bogotá*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2008.

²⁴¹ Voir <http://habitat.aq.upm.es/dubai/02/bp122.html>.

visuelle du centre avec sa fonction symbolique et, donc, à restaurer les hiérarchies spatiales traditionnelles (centre-périphérie), se fondait sur une conception de l'espace public comme endroit neutre, libre de références corporelles et historiques concrètes. Ainsi, certains corps humains deviennent accessoires ou même indésirables, capables d'enlaidir l'espace, de le rendre moins attrayant ou même répulsif... on oublie que ces corps humains, en habitant, en transformant, en s'alimentant et en alimentant, sont condition de possibilité de l'espace urbain même.

La ville était ainsi projetée vers le futur (*el tercer milenio* : le troisième millénaire) grâce à la suppression d'un passé obscur, douloureux et perçu comme barbare.

De cette manière, le maire reproduisait la logique coloniale de la modernité qui fonda Bogotá elle-même : les fondateurs européens rasèrent les constructions des « barbares du nouveau monde » (les indigènes, en opposition aux chrétiens, selon Francisco de Vitoria, par exemple) et construisirent à leur place une ville de la Renaissance - terrain propice pour que la graine de la civilisation (européenne) puisse y pousser - en expulsant la barbarie au-delà des limites urbaines et en occultant ainsi le fait que cette ville aurait été rendue possible, alimentée, par l'altérité qui était confinée en dehors d'elle.

Les participants à un séminaire mené par l'artiste espagnol Federico Guzmán dans l'Université de los Andes (1998) voulaient répondre à cette politique esthétique coloniale avec une action artistique critique.

À l'époque, Guzmán était intéressé par un dispositif connu comme capsule du temps. Il s'agissait d'un récipient dans lequel on déposait des messages et des objets du présent de telle sorte qu'ils soient retrouvés dans un intervalle de temps déterminé, dans le futur. La capsule du temps peut être vue comme une espèce d'archive ou de musée élémentaire et permet d'activer, dans la communauté où elle est proposée, des processus de réflexion et de négociation de l'identité de chacun, des représentations qui la régissent, des hiérarchies ontologiques qui peuvent s'établir entre ces interprétations et de la

manière dont cette identité est alors imaginée à partir de futurs possibles, et vice versa.

Face à la démolition imminente du *Cartucho* et de son monde socio-culturel qui préoccupait les participants au séminaire, Guzmán proposa au séminaire de créer une capsule du temps centrée sur lui. Néanmoins les participants sentaient que la capsule devait s'adresser plutôt au présent qu'au futur. La capsule devait en quelque sorte faire apparaître la non-ville dans la ville, mettre en communication les bogotains avec leurs alter-ego cartuchiens niés. Le voyage temporel de la capsule pouvait donc être pensé, par exemple, comme le temps requis pour aller du *Cartucho* à d'autres endroits de la ville, en portant ses traces d'un lieu à l'autre. La capsule commençait à prendre la forme d'un objet mobile. Comment se rapprocher des habitants du *Cartucho* ? Comment les impliquer dans la construction de la capsule ? Leur réputation de gens dangereux, hostiles, déments et drogués était-elle véridique ?

Les participants au séminaire se sont appuyés sur un centre sanitaire qui fonctionnait à l'intérieur du *Cartucho*. Ils proposèrent au centre une activité de coupe des cheveux, rasage de la barbe, manucure et maquillage pour les indigents du *Cartucho*, comme pratique de connaissance, soin-santé et artistique. Ils employèrent un enseignant avec lequel ils apprirent les principes de la coupe de cheveux. Ils achetèrent des rasoirs électriques, des ciseaux, du maquillage, des miroirs. Ils choisirent des images de coiffure et de styles de maquillage pour que les habitants du *Cartucho* aient les matériaux pour s'imaginer et communiquer ce processus à leurs coiffeurs.

L'activité du séminaire à l'intérieur du centre sanitaire se prolongea pendant six mois. En plus d'écouter les histoires des habitants de la zone et d'essayer de comprendre comment ils s'imaginaient eux-mêmes et comment ils imaginaient la réalité, on essaya de mener une recherche historico-sociale sur le quartier. (Il nous semble intéressant de présenter quelques éléments de cette recherche non seulement pour approfondir notre lecture du Musée de la rue, mais aussi car cela introduit certaines des questions qui seront traitées dans la

deuxième partie de cette thèse. Néanmoins, ne voulant pas trop nous éloigner de la question de la communication mineure, nous avons décidé de la mettre en tant qu'appendice de ce chapitre).

Le séminaire de Guzmán se conclut après cette première étape de rapprochement avec le *Cartucho* mais de là, naquit le *Colectivo Promociona tu Vida Cotidiana* [PTVC]. Ce groupe continua avec l'action artistique critique basée dans le *Cartucho* et décida de reprendre l'idée de la capsule du temps comme objet mobile : capsule de l'espace, donc, qui voulait aider à recoudre un présent entre la ville et sa négativité. On conclut qu'il n'y avait pas de meilleur objet pour contenir une collection nomade liée au *Cartucho* que l'un des chariots que ses habitants utilisaient pour parcourir Bogotá en recyclant les déchets. Restait donc à définir son contenu. En plus du travail fait dans le centre sanitaire, dont subsistaient quelques enregistrements photographiques et sonores ainsi que la recherche historico-sociale, quels autres objets allaient devoir contenir le chariot ? Les pipes utilisées pour fumer le *basuco* ? Les couteaux fabriqués artisanalement que les indigents utilisaient pour se défendre ou pour voler ? Les vêtements usés ? Comment obtenir ces objets ? Et pourquoi ceux-là plutôt que d'autres ? Ces objets-là ne sous-entendaient-ils pas une classification des habitants du *Cartucho* en voleurs, toxicomanes et mendiants ? Cette classification n'était-elle pas en définitive plus proche de la représentation hégémonique que l'on voulait critiquer que d'une action critique ? Comment éviter que la collection se transforme en une représentation figée complice de la représentation hégémonique de la ville sur laquelle se fondaient la négation de la corporalité des habitants du *Cartucho* et leur expulsion de la communauté de la vie ?

PTVC se proposa de faire l'expérience de la dynamique du troc en cherchant une réponse à ces problématiques. Il n'y aurait pas de collection figée : chaque fois, les objets de la collection seraient échangés contre d'autres, tout en cherchant néanmoins à maintenir une connexion avec le *Cartucho*. Un algorithme possible pour ce processus est le suivant : le chariot entre dans le

Cartucho en portant en son sein les objets à troquer avec les habitants du quartier et générant donc des processus dialogiques de construction de la valeur (Pourquoi cet objet en échange de cet autre ? Que représente l'objet dans ta vie ? De quelle manière y est-il lié ?). Après avoir effectué l'échange dans le *Cartucho*, le chariot se déplace vers un autre lieu de Bogotá où il présente les objets recueillis et les échanges de nouveaux (en accompagnant toujours l'échange de processus dialogiques de construction de la valeur). Finalement, le chariot retourne au *Cartucho* et recommence le processus.



Colectivo PTVC, *Museo de la Calle* : « *El veloz* », charriot en bois,

C'est ainsi que naquit le *Museo de la Calle*.

Le *Museo de la Calle* était donc un musée sans catégories fixes dont la collection se transformait constamment et dont les classifications étaient imprévisibles. À travers ce musée, le collectif cherchait non seulement à échanger des objets, mais aussi des histoires et des imaginaires. Le *Museo de la Calle* cherchait, en cela, à promouvoir le patrimoine culturel, non pas en le

conservant mais en le mettant en mouvement : quel meilleur moyen de préserver les objets et les visions de la vie des habitants du *Cartucho* qu'en les mettant dans les mains des citadins et en leur permettant de réfléchir au rapport entre ces objets et ces visions et de transformer, à partir de cela, leurs propres imaginaires ? Grâce au *Museo de la Calle*, PTVC pouvait prolonger l'étape de rapprochement-connaissance des habitants du *Cartucho* en l'étendant au reste de la ville (sans perdre la référence au *Cartucho*) et, en même temps, en la rendant publique et en générant des processus de transformations des dynamiques sociales de la représentation sur lesquelles se fonde l'existence de la non-ville. Avec le *Museo de la Calle*, PTVC cherchait donc à construire une communauté transversale aux espaces ville/non-ville en aidant à créer un flux d'information, qui, partant du *Cartucho*, provoquerait de l'intérêt pour la vie de ses habitants ainsi que pour leurs histoires, si profondément liées aux faits transcendants de l'histoire bogotaine, colombienne et mondiale²⁴².

²⁴² L'on dit souvent que l'une des principales causes du conflit en Colombie est la faiblesse historique de l'État colombien. Parfois, l'on dit même que ce conflit est dû à une culture violente par tradition. Il serait nécessaire d'examiner si ces affirmations n'appartiennent pas à une manière coloniale de percevoir l'histoire (la seconde en fait partie de façon patente) : tandis que la violence que subit un peuple est imputé au manque de civilisation de celui-ci (le barbare est l'unique coupable de son tragique destin), le bien-être, la richesse et la stabilité politique seraient le produit de la collaboration entre les nations et surtout de l'engagement des nations les plus développées, par rapport à celles qui sont encore en voie de développement. Une tâche que le *Museo de la Calle* ne développa pas fut celle d'observer l'histoire mondiale à partir du *Cartucho* et donc du conflit armé en Colombie. Ce dernier est traversé par des événements qui marquent l'histoire mondiale, comme la naissance du fascisme, la seconde guerre mondiale et la crise générale de l'État national qui la précéda, la guerre froide et la consolidation d'un pouvoir trans-national fondé sur la mafia et le paramilitarisme.

III. Le contrôle

Dans sa conférence sur l'acte de création, Deleuze identifie la communication au contrôle²⁴³, et il nous dit aussi qu'avec ce terme il va désigner le type de société dans laquelle nous entrons (ou nous entrions déjà en 1987). Il est évident que le nombre de canaux de communication qui traversent nos sociétés est beaucoup plus important de nos jours qu'au XIX^e ou que pendant la première moitié du XX^e siècle. Il s'agit désormais d'un réseau où nos vies quotidiennes semblent se loger.

Deleuze nous propose la métaphore suivante (ou métonymie plutôt puisque les autoroutes sont aussi des canaux de communication) : « Je dirai, par exemple, d'une autoroute, que là vous n'enfermez pas les gens, mais en faisant des autoroutes, vous multipliez des moyens de contrôle²⁴⁴. » En multipliant les canaux de communication, on multiplierait donc les moyens de contrôle.

À cause des faits géopolitiques récents qui ont révélé le pouvoir que les centrales d'intelligence des États peuvent exercer sur ces canaux et sur les contenus qui y sont transmis, l'on pourrait penser que le contrôle a à voir avec ce pouvoir, avec la capacité donc de nous surveiller en ayant accès à nos données personnelles, à nos conversations privées, à notre activité sur internet, etc. Cette possibilité, sans doute réelle²⁴⁵, relèverait néanmoins plutôt de ce que Foucault appelait la société disciplinaire, c'est-à-dire justement le type de société que

²⁴³ Plus exactement Deleuze dit : « L'information, c'est exactement le système du contrôle. » Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, op. cit. p.363.

²⁴⁴ Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, op. cit.

²⁴⁵ Bien sûr, les machines peuvent recueillir toute l'information que l'on veut sur nous. Mais un tel amont d'informations reste inutile sans élaboration. Il est nécessaire, au moins pour l'instant, d'avoir des experts qui l'interprètent et décident par exemple qui sont les individus suspects qu'il faut surveiller mieux.

nous sommes en train d'abandonner (ou au moins de reconfigurer en profondeur) pour entrer dans la société de contrôle. En effet, « la société disciplinaire, elle se définissait -c'est célèbre, les analyses de Foucault sont restées à juste titre célèbres- elle se définissait par la constitution de milieux d'enfermement : prisons, écoles, ateliers, hôpital²⁴⁶. »

Or, ces milieux d'enfermement peuvent être rapportés selon Foucault à un même modèle : le panoptique de Bentham²⁴⁷. Le principe à la base du panoptique est que le surveillé ne peut pas voir son surveillant et donc ne sait pas exactement à quel moment il est surveillé. Puisque la probabilité d'être surveillé existe toujours, le surveillé tendrait à se comporter tout le temps comme s'il était surveillé tout le temps.

Il n'y a pas besoin de science-fiction pour concevoir un mécanisme de contrôle qui donne à chaque instant la position d'un élément en milieu ouvert, animal dans une réserve, homme dans une entreprise (collier électronique). Félix Guattari imaginait une ville où chacun pouvait quitter son appartement, sa rue, son quartier, grâce à sa carte électronique (dividuelle) qui faisait lever telle ou telle barrière ; mais aussi bien la carte pouvait être recrachée tel jour, ou entre telles heures ; ce qui compte n'est pas la barrière, mais l'ordinateur qui repère la position de chacun, licite ou illicite, et opère une modulation universelle²⁴⁸.

Dans cet extrait du « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », la question de fond n'est donc pas tant la possibilité que nos informations soient objet de la surveillance d'un "grand frère" (étatique ou privé) mais plutôt notre propre transformation en information. « Un mécanisme de contrôle qui donne à chaque instant la position d'un élément en milieu ouvert », ce n'est pas vraiment un instrument de surveillance, il n'y a pas besoin d'un surveillant, c'est

²⁴⁶ *Ibidem.*

²⁴⁷ M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, 1975

²⁴⁸ Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *op. cit.*

justement un instrument de contrôle dont l'objectif est d'opérer « une modulation universelle » sur les données qu'il reçoit. Autrement dit : il y a une réponse prévue (les *output* d'une fonction programmée) à toute information que le système reçoit comme *input*.

Les sociétés disciplinaires ont deux pôles : la signature qui indique l'individu, et le nombre ou numéro matricule qui indique sa position dans une masse. C'est que les disciplines n'ont jamais vu d'incompatibilité entre les deux, et c'est en même temps que le pouvoir est massifiant et individuant, c'est-à-dire constitue en corps ceux sur lesquels il s'exerce et moule l'individualité de chaque membre du corps [...] Dans les sociétés de contrôle, au contraire, l'essentiel n'est plus une signature ni un nombre, mais un chiffre : le chiffre est un mot de passe, tandis que les sociétés disciplinaires sont réglées par des mots d'ordre (aussi bien du point de vue de l'intégration que de la résistance). Le langage numérique du contrôle est fait de chiffres, qui marquent l'accès à l'information, ou le rejet. On ne se trouve plus devant le couple masse-individu. Les individus sont devenus des « dividiels », et les masses, des échantillons, des données, des marchés ou des « banques »²⁴⁹.

Notre transformation en information a donc à voir avec la transformation des individus en *dividiels*. Cette transformation se déploie dans le cadre de l'informatisation du capitalisme et présuppose donc le développement d'une sorte de langue des langues, un code en mesure de codifier tous les autres codes. Ainsi la machine des machines, dans la société de contrôle est l'ordinateur.²⁵⁰

Tandis que la société disciplinaire imposait aux individus des disciplines

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ « Il est facile de faire correspondre à chaque société des types de machines, non pas que les machines soient déterminantes, mais parce qu'elles expriment les formes sociales capables de leur donner naissance et de s'en servir. Les vieilles sociétés de souveraineté maniaient des machines simples, leviers, poulies, horloges ; mais les sociétés disciplinaires récentes avaient pour équipement des machines énergétiques, avec le danger passif de l'entropie, et le danger actif du sabotage ; les sociétés de contrôle opèrent par machines de troisième espèce, machines informatiques et ordinateurs dont le danger passif est le brouillage, et l'actif, le piratage et l'introduction de virus. » *Ibidem*.

rigides, la société de contrôle séduit les individus avec des *profils* souples.²⁵¹

Le individuel a donc l'impression de se construire librement (ou du moins plus librement que l'individu de la société disciplinaire) mais dans la société de contrôle nous ne sommes que des *profils* cochant des options d'une multiplicité de cases qui demandent à être remplies. Nous sommes de l'information (modulation d'un code) générant de l'information (une nouvelle modulation du même code).

Dans le chapitre « Micropolitique et segmentarité » de *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari écrivent :

On évitera quatre erreurs concernant cette segmentarité souple et moléculaire. La première est axiologique et consisterait à croire qu'il suffit d'un peu de souplesse pour être « meilleur ». Mais le fascisme est d'autant plus dangereux par ses micro-fascismes, et les segmentations fines aussi nocives que les segments les plus endurcis²⁵².

²⁵¹ « Les différents internats ou milieux d'enfermement par lesquels l'individu passe sont des variables indépendantes : on est censé chaque fois recommencer à zéro, et le langage commun de tous ces milieux existe, mais est analogique. Tandis que les différents contrôlés sont des variations inséparables, formant un système à géométrie variable dont le langage est numérique (ce qui ne veut pas dire nécessairement binaire). Les enfermements sont des moules, des moulages distincts, mais les contrôles sont une modulation, comme un moulage auto-déformant qui changerait continûment, d'un instant à l'autre, ou comme un tamis dont les mailles changeraient d'un point à un autre. » *Ibidem*.

²⁵² Deleuze, Guattari, *Mille Plateaux...*, *op. cit.*, p. 262.

Dans le même chapitre, Deleuze et Guattari distinguent trois types de lignes : les lignes dures, les lignes souples et les lignes de fuite. « Si nous redonnons au mot “ligne” un sens très général, nous voyons qu'il n'y a pas seulement deux lignes, mais trois lignes en effet : 1) Une ligne relativement souple de codes et territorialités entrelacées [...] 2) Une ligne dure, qui procède à l'organisation duelle des segments, à la concentricité des cercles en résonance, au surcodage généralisé : l'espace social implique ici un *appareil d'Etat* [...] 3) une ou des lignes de fuite, marquées de quanta, définies par décodage et déterritorialisation (il y a toujours quelque chose comme une machine de guerre qui fonctionne sur ces lignes). » *Ivi*, p. 271.

Les lignes dures s'imposent avec l'Etat moderne. La société disciplinaire en fait donc partie. Mais ces lignes dures s'appuient aussi sur une diffusion *moléculaire* du pouvoir composée de lignes souples. Avec la globalisation, la centralité de l'Etat-nation a été mise en question et les lignes souples sont revenues en surface. La résistance est donc plus du côté de la ligne de fuite que de la souplesse (autrement dit, l'opposition de cette dernière à la rigidité disciplinaire n'est qu'apparente). Quant à la question du fascisme qui est évoquée dans cette

On peut définir la civilisation du contrôle comme une grande machine globale de communication majeure où la marchandise-objet n'est que l'un des états possibles de l'information (marchandise générale) produite par la machine.

Devenir des profils mineurs produisant de l'information mineure à travers des pratiques de communication mineure peut donc être une façon de résister au contrôle. Pour revenir à l'exemple deleuzien des autoroutes : les animaux sauvages qui les traversent de façon intempestive échappent peut-être au contrôle.

L'*anti-happening* de Jacoby et de ses camarades se fondait sur la constatation que c'était désormais les médias de masse qui donnaient « le dernier vernis » aux œuvres d'art. Bien sûr, l'art peut essayer de se replier dans sa sphère mais en creusant le fossé entre une « culture d'élites » et une « culture de masses ». Prendre des éléments de la culture de masses et les introduire dans les « médias esthétiques », comme le faisait l'art pop, ne suffit pas car cela ne

citation, nous pouvons rappeler ce que Pasolini avait compris : « Aucun centralisme fasciste n'a réussi à faire ce qu'a fait le centralisme de la civilisation de consommation. Le fascisme proposait un modèle, réactionnaire et monumental, qui restait néanmoins lettre morte. Les différentes cultures particulières (paysannes, sous-prolétaires, ouvrières) continuaient, imperturbables, de s'uniformiser à leurs modèles antiques : la répression se limitait à obtenir leur adhésion de parole. Aujourd'hui, en revanche, l'adhésion aux modèles imposés par le Centre est totale et sans conditions. Les modèles culturels réels sont reniés. L'abjuration est accomplie. On peut donc affirmer que la *tolérance* de l'idéologie hédoniste, voulue par le nouveau pouvoir, est la plus terrible des répressions de l'histoire humaine. Comment cette répression a-t-elle pu être exercée ? Par moyen de deux révolutions, internes à l'organisation bourgeoise : la révolution des infrastructures et la révolution du système des informations. Les routes, la motorisation, etc. ont désormais uni étroitement la périphérie au Centre en abolissant toute distance matérielle. Mais la révolution du système des informations a été même plus radicale et décisive. À travers la télévision, le Centre a assimilé le pays entier, ce pays qui était si historiquement bigarré et riche de cultures originales. Il a commencé une œuvre d'homologation, destructrice de toute authenticité et singularité. » P.P. Pasolini, *Écrits Corsaires*, Flammarion, 2009, p.22.

L'homologation dont Pasolini parle consiste, dans la société de contrôle contemporaine, en la production de dividuals. La thèse de certains de théoriciens du capitalisme contemporain, comme Antonio Negri ou Paolo Virno, selon laquelle le capitalisme « cognitif », impliquerait le passage du peuple (ensemble d'individus) à la multitude (ensemble de singularités) n'est donc pas entièrement convaincante.

met pas en question les médias esthétiques (la sphère de l'art est un mythe). Il faut donc, nous disent Jacoby et ses camarades, faire l'art directement dans les mass media. Que voulait dire cela ? une *esthétisation* de la presse? la création d'articles ou de journaux qui pourraient être considérés en même temps comme des œuvres d'art? L'*anti-happening* ne semble pas rentrer dans ce genre de formulations. Ce qui semble central par contre est le déploiement d'une démarche artistique critique à l'intérieur des media de masse. Il s'agit, paradoxalement, de l'héritage du *modernisme* (comme Clement Greenberg l'a appelé) :

Pour moi l'esprit moderne se définit par l'intensification, l'exacerbation presque, de cette tendance à l'autocritique dont Kant est à l'origine. Ce philosophe ayant été le premier à critiquer la méthode critique elle-même, je le considère comme le première moderne. Selon moi, l'essence de l'esprit moderne se définit par l'utilisation de certaines méthodes propres à une discipline pour critiquer cette discipline elle-même, non pas dans un but subversif mais afin de délimiter exactement son domaine de compétence²⁵³.

Cet héritage semble paradoxal, du moins si l'on entend le modernisme exactement comme Greenberg l'entendait :

Il apparut vite que le domaine propre et unique de chaque art coïncidait avec tout ce que la nature de ce médium avait d'unique. Le rôle de l'autocritique devint d'éliminer de chacun tous les effets qui auraient pu éventuellement être empruntés au médium, ou par le médium, d'un autre art. Ainsi chaque art redeviendrait *pur* et dans cette *pureté* trouverait la garantie de sa qualité et de son indépendance. *Pureté* signifiait autodéfinition, et l'entreprise d'autocritique en art devint une entreprise d'autodéfinition

²⁵³ C. Greenberg « La peinture moderniste », in C. Harrison, P. Wood (dir.), *Art en théorie*, Hazan, 1997, p. 832.

passionnée²⁵⁴.

Ce repli sur le médium est justement une sorte d'*a priori* non critiqué auquel Camnitzer, Kosuth, Jacoby et d'autres conceptualistes s'attaquent. Une fois libéré des codifications des media particuliers, l'art peut explorer directement son propre concept (c'est l'argument de Kosuth). Mais cette mise en question du primat du médium permet aussi de porter en dehors de la sphère strictement artistique la pratique critique qui s'était développée en son intérieur. L'art ne perd donc pas sa spécificité, au contraire, et comme le dit Camnitzer, « l'art est une méthodologie parallèle à la logique et à la métaphysique, et établit un champ où l'on peut spéculer au-delà des relations de cause et d'effet. » La métaphysique et la logique déploient leur critique à travers des langages symboliques. L'art, en revanche, déploie sa critique à travers des agencements composites qui incluent des matières et des signes (signes iconiques par exemple, signes qui peuvent provenir de langages différents, comme ceux utilisés par la logique et la métaphysique mais aussi d'autres langages) et qui font agencement avec les corps qu'ils rencontrent, avec des dispositifs qui les accueillent (ou cherchent à les assimiler). L'autocritique artistique déborde donc l'œuvre et se dirige vers des institutions avec lesquelles elle est censée interagir (comme le musée, le marché de l'art, l'histoire de l'art... la « critique institutionnelle » déployée par des artistes comme Hans Haake ou Andrea Fraser) ou vers des dispositifs avec lesquels elle doit de fait interagir, comme cela arrive avec l'*anti-happening*.

Lorsque Jacoby et ses amis proposent un art des *mass media*, il ne s'agit donc pas d'un art de « nouveaux médias » (il ne s'agit pas de trouver de nouveaux médias dans lesquels s'enfermer, justement ils veulent mettre en question les « médias esthétiques ») mais de déployer une pratique critique artistique, et dans ce cas, une pratique de communication mineure, à l'intérieur

²⁵⁴ *Ibidem*.

des media de masse.

De nos jours, où nos vies sont constamment découpées par un riche réseau de canaux de communications, on peut penser à déployer une pratique artistique critique de communication mineure à l'intérieur de l'un de ces canaux, qui est central dans ce réseau, un réseau à son tour, internet. L'artiste qui mènerait une telle pratique ne doit pas être forcément un expert programmeur, au contraire il doit garder une certaine distance critique, il doit être un peu *étranger* dans cette langue même s'il sait s'en servir parfaitement.

Luisa Ochoa, artiste « post-latino-américaine²⁵⁵ » cherche à déployer une pratique comme celle que nous venons d'évoquer. Elle travaille avec les formats standard qui circulent sur le *web*, ces formats qui sont censés démocratiser la production de l'information mais qui en même temps l'uniformisent en produisant l'enchâssement de plans de relations que nous craignons au début de ce chapitre²⁵⁶.

Dans son œuvre *La obra* (L'œuvre), Ochoa propose une œuvre *autopoïétique*²⁵⁷ développée à travers internet. Elle présente ce projet dans un blog

²⁵⁵ Luisa Ochoa aime se présenter comme cela : artiste post-latino-américaine. Ceci, semble-t-il, place sa réflexion dans une perspective continentale tout en tenant compte de l'occultation que le nom Amérique latine produit : l'oubli des populations amérindiennes et d'origine africaine et de leurs cultures qui font non seulement partie de ladite Amérique latine mais qui ont aussi bien nourri son métissage.

²⁵⁶ En construisant des multiplicités d'agencements des signes, des matières et des corps, l'*art* peut nous ouvrir à une pratique qui empêche l'uniformisation des plans de relations, c'est-à-dire une pratique qui empêche que différents plans de relations *s'emboîtent* les uns dans les autres en générant des structures de relations rigides de niveau supérieur. Puisque chaque plan de relations découpe le réel d'une façon particulière, lorsque différents plans de relations sont subsumés par une structure de relations de niveau supérieur, le réel est réduit à un seul de ses infinis découpages potentiels.

²⁵⁷ « Un système autopoïétique est organisé comme un réseau de processus de production de composants qui (a) régénèrent continuellement par leurs transformations et leurs interactions le réseau qui les a produits, et qui (b) constituent le système en tant qu'unité concrète dans l'espace où il existe, en spécifiant le domaine topologique où il se réalise comme réseau. Il s'ensuit qu'une machine autopoïétique engendre et spécifie continuellement sa propre organisation. Elle accomplit ce processus incessant de remplacement de ses composants, parce qu'elle est continuellement soumise à des perturbations externes, et constamment forcée de compenser ces perturbations. Ainsi, une machine autopoïétique est un système à relations stables dont l'invariant fondamental est sa propre organisation (le réseau de relations qui la

consacré à l'œuvre et à sa conception²⁵⁸. Elle y expose le concept d'autopoïèse comme déployé par Varela et Maturana, elle y transcrit des correspondances et entretiens avec différents chercheurs, dont Maturana lui-même, des ingénieurs en informatique et des philosophes. On y trouve aussi des échanges effectués directement sur le blog entre Ochoa et des lecteurs du blog. On comprend que le blog peut faire partie de l'œuvre mais qu'il ne coïncide pas avec l'œuvre. Néanmoins, dans son blog, Ochoa ne fournit aucune description de son œuvre. Les contenus du blog peuvent être interprétés de façons différentes et même contradictoires. Dans un article du blog, on lit que l'autopoïèse est justement ce qui distingue les organismes vivantes de la matière inerte ; un ordinateur ne peut pas se reproduire ni produire lui-même ses programmes. Peut-on donc conclure que le projet d'Ochoa n'a pas de sens? Un autre endroit du blog semble indiquer autre chose : un ensemble de robots peut construire des ordinateurs. Et cet ensemble de robots est également contrôlé par des ordinateurs. Les robots pourraient aussi construire des copies d'eux-mêmes. Ainsi, ce système ordinateurs-robots peut faire des copies de lui-même. Les ordinateurs qui contrôlent le processus peuvent même être programmés pour apprendre à adapter le système ordinateurs-robots à de nouvelles conditions d'une façon plus *intelligente* que le mécanisme de l'évolution (la sélection naturelle fonctionne en sacrifiant les individus non adaptés)... Ailleurs dans le blog, nous lisons néanmoins que les hautes technologies (*hi-tech*) que l'humanité a développées, ne sont pas compatibles avec notre planète. Les métaux utilisés pour produire nos dispositifs électroniques ne sont pas renouvelables. Nous avons créé un réseau épais de transmission d'informations duquel dépend l'économie mondiale (le capitalisme informatisé ou cognitif). Tout cela s'effondrera du fait de la simple pénurie des éléments de base. L'âge numérique, qui se présente comme l'un des grands exploits de l'intellect humain, se fond dans une grossière

définit). »Varela, Francisco, *Autonomie et connaissance : Essai sur le vivant*, Paris, Broché, 1989, p. 45

²⁵⁸ Le blog n'existe plus. Les lignes que nous consacrons ici à *La obra* ont été écrites à partir de notes prises avant que le blog ne cesse de fonctionner.

et banale irrationalité.

Dans le blog, on nous parle aussi des virus : les virus ne peuvent pas se reproduire par eux-mêmes bien qu'ils portent en eux la clé génétique pour le faire. Chaque virus est comme une petite boîte qui contient les instructions pour construire cette boîte (les instructions indiquent aussi, par conséquent, que la boîte doit contenir des instructions pour construire une telle boîte). Cette petite boîte n'est pas comme les cellules car les cellules ont des structures qui leur permettent de se nourrir, c'est-à-dire de transformer les matières qu'elles trouvent à leur extérieur, en énergie et en composés identiques aux leurs. Les cellules peuvent par conséquent grandir, se multiplier, se diviser, se transformer. Les virus non.

Cela met les virus dans une situation particulière entre le vivant et l'inerte. Les virus n'ont pas la majeure partie de ce qu'ont ceux que nous appelons, en général, êtres vivants mais partagent avec eux une chose très importante : l'acide nucléique. Cet acide est l'écriture grâce à laquelle la vie codifie l'information génétique. Mais cette écriture, comme n'importe quelle autre, ne devient pas information s'il n'y a pas quelqu'un qui puisse la lire. Les cellules peuvent lire l'écriture contenue dans leurs noyaux. Un virus en revanche n'est rien de plus qu'un amas de polymères jusqu'à ce qu'une cellule n'interprète ces molécules comme des indications à suivre. C'est comme si le virus était vivant seulement lorsqu'il entre en contact avec le vivant. Le virus serait quelque chose comme de la vie en latence. Ceci mène à penser que la vie n'est pas une caractéristique des individus mais de l'ensemble. Les cellules qui accueillent le matériel génétique du virus semblent plus vivantes que lui ou au moins plus animées mais elles dépendent aussi du réseau cellulaire où elles sont insérées. Ce réseau maintient les conditions nécessaires pour que chaque cellule puisse vivre.

Pour Ochoa, c'est comme si les virus avaient éliminé toute structure superflue pour devenir pensée pure : en tant qu'individus, ils sembleraient des corps inertes, mais vus en tant qu'ensemble, ils sont un grand organisme intelligent dont le processus de pensée coïncide avec le devenir de leur formes

corporelles.

Ochoa et ses interlocuteurs nous parlent aussi du travail de Niklas Luhmann qui a appliqué le concept d'autopoïèse à la sociologie. Pour Luhmann le processus de socialisation a été possible grâce à l'émergence d'un réseau *auto-poïétique* de communication. C'est ce réseau de communication, autoréférentiel et autonome, que l'on peut désigner avec le concept de société.

Si l'on peut appliquer le concept d'autopoïèse à des entités non biologiques, peut-on l'appliquer à internet ? Internet lui-même est-il un système *auto-poïétique* ? Le blog d'Ochoa évoque cette question mais ne nous donne pas une réponse claire.

À la différence des œuvres comme l'*anti-happening*, pensées pour prendre forme dans la « conscience » du spectateur à travers les mass-media, l'œuvre d'Ochoa, semble plutôt être pensée pour ne pas prendre forme. Il ne s'agit pas non plus d'une œuvre qui reste au stade du projet. Nous n'avons que le signifiant, « une œuvre *auto-poïétique* à travers l'internet » mais le référent de cette expression semble fuir constamment. Nous n'arrivons pas à l'identifier ; parfois nous croyons qu'il a un sens vide, par-fois qu'il coïncide avec l'internet lui-même, voire avec tout réseau de communications... ce qui peut vouloir dire la société toute entière. Ou bien il ne coïncide pas avec le blog qui l'annonce mais le blog le déclencherait comme un virus. Ou bien le blog ne le déclenche pas, Ochoa ne se limite qu'à insinuer que ce blog pourrait faire partie d'un processus *auto-poïétique* déclenché ailleurs, il y a peut-être très longtemps.

Quel est le but d'Ochoa avec cette sorte de raréfaction du signifié ?

C'est comme si elle renvoyait contre lui-même le mythe de l'intelligence collective qu'internet produirait²⁵⁹. Un mythe qui se déduit probablement d'un autre mythe (cette fois-ci dans le sens plus barthesien du terme) : celui de l'auto-

²⁵⁹ L'intelligence collective a toujours existé car l'intelligence elle-même est collective. Internet serait plutôt un accélérateur des connexions possibles entre productions de l'esprit. Mais il peut accélérer aussi des connexions erronées, des relations entre productions médiocres qui reproduisent donc la médiocrité...

production (autopoïèse) de la « totalité comme système » (pour reprendre l'expression d'Enrique Dussel²⁶⁰). Dans le blog d'Ochoa, nous trouvons aussi le commentaire qu'Enrique Dussel fait, dans son « Ethique de la libération » au projet sociologique de Niklas Luhmann :

Nous sommes intéressés particulièrement par la formulation luhmannienne de « Système social » car grâce à elle nous pourrions définir clairement le concept de *totalité* comme *système* [...] Peu de penseurs comme Luhmann ont eu la décision théorique et la cohérence d'arriver sans majeures contradictions à une description du *système social* autopoïétique, autoréférentiel, sans sujet ni possibilité de celui-ci. Il s'agit d'une sociologie-ontologique qui nous rappelle le « langage L » de Tarski sous la forme d'un « système S ». Dans les deux cas la prétention d'intelligibilité (linguistique dans le premier, fonctionnelle ou performative socio-systémique dans le second) veut dire relation au signifié de l'action avec un certain *sens* (*Sinn*) et le sens chez Husserl aussi bien que chez Frege (et même chez Heidegger) c'est ce qui donne lieu, ce qui *place* la *partie* fonctionnelle dans le *tout* (l'*objet*, *fait*, *étant*, ou *fonction* dans le *monde*, comme chez Heidegger, ou dans le *système* comme chez Luhmann.) [...] La spécificité du *système social* c'est que celui-ci s'autorégule de façon autoréférentielle grâce à une « stratégie spécifique du sens (*Sinn*) ». Nous nous permettons de commencer avec un exemple. Pour Luhmann chacun des *systèmes différenciés* est indépendant en relation aux autres à l'intérieur du *système social*. Chaque sous-système (comme c'est exigé par la

²⁶⁰ Voir Dussel, *Ética de la liberación...*, *op. cit.* Dussel reprend le concept de Totalité (et son corrélat, celui d'Extériorité) de Levinas. Pour Dussel, la Totalité est le *Monde* entendu comme ensemble organique de parties ramenées toutes à un fondement ou principe (« l'Être du monde »). Cette conception du monde est donc *totalisante* et exclut l'altérité, c'est-à-dire la différence qui ne peut pas se réduire au fondement du monde. Dès les années 1970, Dussel avait politisé la philosophie levinasienne en pensant la géopolitique mondiale comme totalité et l'homme exclu de la périphérie comme une extériorité qui fait irruption dans la totalité pour la remettre en question et chercher à la transformer.

réduction abstraite formaliste) s'autorégule autopoïétiquement. Ceci arrive donc avec le *système économique* aussi (mais nous aurions pu prendre comme exemple le système juridique ou le système politique, ou religieux ou éducatif, etc.). En effet, selon Luhmann le *système économique* est organisé à partir d'un code binaire : « payer/ne pas payer » (« avoir de l'argent/ne pas avoir de l'argent »). Ce code binaire permet de construire le *sens* des stades du système. Le *programme* du système s'exprime dans les *prix* qui autorégulent les temps de paiement et les expectatives économiques en général. Le système autoréférentiel, grâce à ces codes et programmes, communique à l'interne à travers l'*argent* [...]. L'*argent* c'est la médiation universelle de communication à l'intérieur de l'espace clos du système économique. Puisque les marchandises et l'argent sont limités, deux mécanismes se génèrent : le marché et la concurrence. Le *marché* (il y en a de plusieurs niveaux) s'autorégule de façon autoréférentielle [...] grâce aux prix. La *concurrence* dans le marché n'est pas un processus discursif ou autoconscient mais, en évitant toute interaction directe (des sujets), c'est un *mécanisme autopoïétique*. Le système économique (comme tout système) est indépendant d'autres sous-systèmes (comme le politique, le religieux, etc.) ; ils sont mutuellement autonomes. Il s'agit d'une conception *formaliste*²⁶¹ de l'économie exclusivement capitaliste,

²⁶¹ Pour Dussel « Le *formalisme*, dans ses dimensions multiples, veut toujours dire, dans un premier moment, s'occuper d'un certain *langage L*, *monde*, *système* ou horizon d'*objets* qui ont été méthodiquement abstraits de la réalité pour être traités analytiquement. Ce premier moment est légitime et souvent nécessaire. Mais il devient illégitime (et pas suffisant) lorsque, en oubliant le premier mouvement d'abstraction, on prétend que cet horizon réduit est la *réalité elle-même* (et à cause de cela on va nier *toute métaphysique*, toute langue ordinaire, les *objets* du sens commun, ou toute possibilité d'*énoncés normatifs* à partir de *jugements de fait* matériels). La *vérité* dans ce cas ne veut plus dire *référence* à la vie du sujet humain (la *réalité*) en dernière instance, mais elle est confondue avec la sphère du *signifié*, du *sens*, de la *cohérence* dans un horizon réduit ; ou, dans une autre tradition, elle est confondue avec la validité intersubjective. (El "*formalismo*" en sus *múltiples dimensiones es siempre, en un primer momento, ocuparse de un cierto "lenguaje L", "mundo", "sistema" u horizonte de "objetos" que han sido abstraídos metódicamente de la plena realidad de lo real para ser tratados analíticamente. Este primer paso es válido y frecuentemente necesario. Se torna en inválido (y no suficiente) cuando olvidando, en un segundo momento, el previo movimiento*

autoréférentielle où les besoins de la vie du sujet humain sont réduites à un pur *environnement* (c'est à dire le *dehors* du système). [...] Ce qui est important pour Luhmann est de montrer de quelle façon le système social se *préserve* en faisant face à un environnement complexe. L'*irruption* critique de l'altérité de l'Autre dans le système social et l'*extinction* et l'*origine* de ce système sont des moments hétéroréférentiels sur lesquels Luhmann évite d'enquêter clairement [...] ²⁶².

*abstractivo, se pretende que dicho horizonte reducido es la "realidad misma" (y por ello se negará "toda metafísica", lengua ordinaria, "objetos" del sentido común, o posibilidad de "enunciados normativos" desde "juicios de hecho" materiales). La "verdad" en este caso no dice abstractivamente más "referencia" a la vida del sujeto humano (la "realidad") en última instancia y se la confunde con la "significatividad", el "sentido", la "coherencialidad" de un horizonte reductivo; o en otra tradición, con la validez intersubjetiva. » Dussel, *Ética de la liberación...*, op. cit., p. 288.*

²⁶² « Nos interesa particularmente la formulación luhmanniana de "sistema social" porque así tendremos claramente definido el concepto de "totalidad" como "sistema" [...] pocos como Luhman han tenido la decisión teórica y la coherencia de llegar sin contradicción a una descripción de « sistema social » autopoiético, autorreferente, sin sujeto ni posibilidad de tal. Se trata de una sociología ontológica que nos recuerda el "lenguaje L" de un Tarski, ahora como "sistema S". En ambos casos la pretensión de inteligibilidad (lingüística en el primero, funcional o performative socio-sistémica en el segundo) dicen relación al significado de la acción con un cierto "sentido (Sinn)", que tanto en Husserl como en Frege (y hasta en Heidegger) es lo que da lugar "sitúa" a la "parte" funcional en el "todo" (el "objeto", "hecho", "ente" o "función" el "mundo" de un Heidegger, o en el "sistema" de Luhmann). [...] La especificad del "sistema social" es que se autoregula autorreferencialmente gracias a la producción de una "estrategia específica de sentido (Sinn)". Permítasenos expeditivamente comenzar con un ejemplo. ¿Cómo se encuentran para Luhmann cada uno de los "sistemas diferenciados" dentro del "sistema social" en su conjunto? De manera independiente uno de los otros. Cada subsistema -como la reducción abstracta formalista lo exige- se autoregula autopoiéticamente. Así también acontece con el « sistema económico » -aunque podríamos tomar como ejemplo los sistemas jurídico, político, religioso, educativo, etc.- En efecto el "sistema económico" tiene para nuestro sociólogo un código binario sobre el que se organiza: "pagar/no pagar" ("tener dinero/no tener dinero"), que es el que permite constituir el "sentido" de los momentos del sistema. El programa del sistema se encuentra explicitant en los "precios", que son los que autorregulan los momentos de pago y las expectativas económicas en general. El sistema autorreferente, en base a dicho código y programa, se comunica internamente por medio del "dinero" [...] El "dinero" es la mediación universal de comunicación en el espacio cerrado del sistema económico. Como hay escasez de mercancías y de dinero, se originan dos mecanismos: el mercado y la competencia. El mercado (que los hay de diversos niveles) se autorregula autorreferentemente [...] gracias a laos precios. La "competencia" en el mercado no es un momento discursivo o autoconscientesino que, evitando toda interacción directa (de posibles sujetos), es un mecanismo autopoiético. El sistema económico(como todo sistema) no depende de otros subsistemas (como el político, el religioso, etc.); son mutuamente autónomos. Se trata, exactamente, de una concepción formalista de la economía

Un autre des projets de Luisa Ochoa est *La comunidad de los solitarios* (La communauté des solitaires). Il s'agit d'une communauté d'artistes créées par Ochoa. Chaque artiste répond à un algorithme particulier qui choisit des éléments des différentes œuvres d'art contemporaines et les mélange avec d'autres matériaux trouvés sur internet. Ochoa remanie chacun de ces agencements pour que le résultat ait l'air plus *humain*. Chacun des artistes créés par Ochoa a un site et plusieurs profils dans différents réseaux sociaux. Personne ne sait combien d'artistes Ochoa a créés ni ne connaît leurs noms. Paradoxalement, lorsque l'on tape le nom « Luisa Ochoa » dans les moteurs de recherche d'internet, aucun des résultats ne semble correspondre à notre artiste post-latino-américaine. On dirait qu'elle se garde bien de laisser des traces.

*exclusivamente capitalista, autorreferente, donde las necesidades de la vida del sujeto humano quedan reducidas a mero "entorno" (es decir "fuera" de una consideración sistémica). [...] A Luhmann le importa mostrar el modo como el sistema permanece, respondiendo ante un entorno de suma complejidad. La irrupción de la alteridad del Otro críticamente en el sistema social, la extinción y originación son momentos heterorreferentes que Luhmann evita plantear claramente [...]. » Dussel, *Ética de la liberación...*, op. cit., pp. 252-257 (notre traduction).*

Appendice : le Cartucho (la modernité et son ombre)



Manuel H. *El bogotazo*,

Jusqu'aux années quarante du siècle dernier, le quartier, qui s'appelle originairement Santa Inés, était l'un des plus élégants de Bogotá et dans ses vastes et somptueuses maisons habitèrent les familles les plus célèbres de la capitale. La majeure partie de ces familles auraient pourtant abandonné le quartier en l'espace d'une brève période, entre la fin des années quarante et le début des années cinquante. Un fait important marque l'histoire de Bogotá à cette époque : ce que l'on appelle *Bogotazo*. Le 9 avril 1948, alors qu'avait lieu à Bogotá la neuvième conférence pan-américaine, Jorge Eliecer Gaitán, chef de la gauche colombienne, fut assassiné. Les classes populaires accusèrent la droite, qui se trouvait alors au pouvoir, et se lancèrent dans les rues du centre de Bogotá dans une violente révolte où bâtiments, magasins, entrepôts et trams

furent brûlés, détruits, ou pillés. Bien que la révolte n'ait duré que quelques jours, de nombreux habitants de Santa Inés et d'autres quartiers abandonnèrent leurs maisons.

Il n'est pas facile de déterminer si l'exode des habitants du centre vers le nord de la ville a commencé après le *bogotazo* ou encore plus tôt, à cause du processus d'expansion commerciale accélérée que vivaient depuis les années vingt des zones mercantiles comme San Victorino, adjacent, justement, à Santa Inés, ou de l'augmentation considérable des pourcentages d'immigration intérieure, des campagnes vers les villes, dans les années quarante. Il est toutefois très probable que ce soit le *bogotazo* qui ait mis définitivement en marche le processus. En outre, le *bogotazo* et l'immigration ont une composante commune : la violence entre les partis politiques qui ensanglantait les campagnes et qui s'ajoutait à l'industrialisation urbaine comme l'un des motifs qui attirèrent la population rurale vers les villes. Le nord de Bogotá attira donc, non seulement la population du centre, mais aussi la population relativement aisée d'autres régions, tandis que la migration des familles moins aisées se distribuera au sud et au centre. De nombreuses maisons de Santa Inés se transformeront donc en entrepôts pour le stockage des marchandises commercialisées à San Victorino ou en pensions où seraient logés des immigrants tout juste arrivés à la ville et probablement attirés par l'activité commerciale de San Victorino.

Mais dans les années soixante-dix, le trafic illégal de drogues transformera la dynamique de ces deux variables (migration et commerce). Le développement d'un important marché illégal (ou la soudaine déclaration d'illégalité d'un marché déjà développé) rendit possible la consolidation de la violence entre les partis, en finançant la lutte armée entre les secteurs les plus radicaux et belliqueux des forces politiques et, à son tour, ce marché illégal - phénomène transnational et transcontinental - profita du conflit politique pour s'étendre et se reproduire. Cette nouvelle forme de conflit politique national - traversé par des forces économiques qui sont en dehors du cadre de l'état

national, non seulement au sens géographique mais aussi légal - qui se développa dans les forêts les plus reculées et dans les campagnes, commença à pénétrer dans le centre (Bogotá) à partir de lieux comme Santa Inés. C'est à ce moment-là que naît le Cartucho. Santa Inés avait été colonisé par le commerce et l'immigration ; le commerce et l'immigration étaient, à leur tour, colonisés par le conflit armé et le trafic de drogues, ainsi que par la mafia. Des maisons entières de Santa Inés furent transformées en entrepôts pour emmagasiner des drogues et des armes ou pour la consommation des premières. Les pensions se transformèrent en hôtels pour héberger une population fluctuante qui passait rapidement de la dépendance aux drogues et à l'indigence. Beaucoup d'entre eux étaient arrivés enfants, fuyant le conflit armé dans les campagnes, et ils avaient été initiés précocement à la consommation de drogues. Paradoxalement, la foule d'habitants de la rue qui attira/généra le Cartucho fut le meilleur camouflage pour les activités illicites auxquelles s'adonnait la mafia. Une non-ville de *non-humains* que la ville ne réussissait pas à voir car elle ne savait pas regarder le *non-être* entouré, et caché, par son propre être.

Mais la non-ville n'était pas une non-société. Les habitants du Cartucho avaient développé des codes sociaux qui différaient de ceux de la ville, et alors que cette dernière n'était pas capable d'inclure la non-ville et ses habitants dans sa propre image, le contraire n'était pas vrai. Tandis que, pour la ville, cette zone était Santa Inés ou n'était pas (c'était le néant, négativité pure), les habitants du Cartucho la recyclaient quotidiennement à partir de *la calle* (la rue), à partir de ce qui pour la ville n'est qu'un simple espace public non habitable. Nombre d'entre eux traversaient la ville avec leurs chariots de bois en sélectionnant, parmi les cinq mille tonnes de déchets que celle-ci produisait, tout ce qui aurait pu être réutilisable. Puis, ils rentraient dans le Cartucho où certaines maisons servaient d'entrepôts pour le recyclage. Parfois, ils réussissaient ainsi à rassembler assez d'argent pour louer une petite chambre, toujours dans le Cartucho, où passer la nuit ; parfois, ils dormaient dans leur chariot.

Deux économies illégales, extrêmes et antithétiques par certains côtés,

partageaient le même espace dans le Cartucho. D'un côté, la mafia, concentrée autour de cette marchandise totale qu'est la drogue et de l'autre, « *el rebusque* », le fait de survivre à partir de ce néant dont le recyclage est l'expression par antonomase. Bien que, du point de vue de la grammaire économique de la ville, ces autres économies rompent son ordre et que l'indigence ne soit perçue que comme négativité, du point de vue de ces autres économies, l'indigence est vitale. 1. Dans l'économie de la mafia, l'indigence est un engrenage de la machine : la drogue génère l'indigence, révélant un appétit insatiable ; mais l'indigence ne devient pas une limite pour l'économie de la mafia, en ce que la drogue est en même temps marchandise et monnaie d'échange. L'indigent consomme le *basuco* (le résidu qui reste de l'extraction de la cocaïne, c'est-à-dire ce qui ne serait autrement que déchet) ; parfois, il le paie avec ce qu'il obtient en recyclant ou en volant, mais souvent, il s'agit de sa rétribution pour quelque service qu'il a rendu - comme vendre d'autres drogues. 2. Dans l'économie du recyclage, en revanche, l'indigent est sujet économique et peut être également agent de transformation sociale (si on le lui permet).

Du point de vue de l'indigent, toutefois, l'économie de la mafia et l'économie de la ville sont la même : dans l'économie de la mafia se révèle, simplement et franchement, le caractère violent de la modernité, c'est-à-dire le fait qu'elle n'ait pas d'autres fins que la reproduction d'elle-même (l'économie capitaliste comme stricte gestion de la multiplication du capital, le mythe de l'*autopoïèse* de la totalité). La seule différence entre l'économie de la ville et l'économie de la mafia est que cette dernière ne répond pas aux normes juridiques de l'état (en ce qu'elles sont toutes deux orientées vers le profit et qu'elles sont produites par des organisations qui se basent sur la division du travail) mais, puisqu'elles nient toutes les deux la corporalité de l'indigent, l'économie de la ville apparaît, aux yeux de l'habitant du Cartucho, comme aussi illégitime que l'économie de la mafia. C'est donc seulement du point de vue de la grammaire de la ville que le Cartucho apparaît comme la non-ville, tandis que du point de vue du Cartucho, se révèle ce que la ville et le monde

moderne veulent occulter d'eux-mêmes, cette violence totale à laquelle l'indigent résiste en créant d'autres valeurs, en mélangeant les mots de l'espagnol à des mots nouveaux, en choisissant ses propres tribuns, en créant ses propres formes de représentation, et en élaborant des représentations alternatives de la modernité. Dans la représentation hégémonique que Bogotá a d'elle-même (et qui n'est pas acceptée seulement par les classes dominantes ou supérieures mais aussi par les classes populaires ou subalternes), le Cartucho faisait simplement partie de cette barbarie que la modernité, arrivée surtout au nord de la ville, n'arrive pas encore à vaincre. C'est à travers la même représentation que l'Occident imagine la Colombie - et que, donc, la Colombie s'imagine elle-même : la Colombie fait simplement partie de cette barbarie que la modernité, arrivée surtout au nord du continent, n'arrive pas encore à vaincre. C'est surtout sur le mot « encore » que tombe l'accent de la modernité. À travers ce mot, le couple barbarie-civilisation est distribué dans le temps, assignant le passé à la barbarie et le futur à la civilisation. À travers ce mot, la modernité se protège elle-même en niant que ce qu'elle indique comme barbarie est un phénomène nouveau qui s'est présenté précisément après qu'elle eut annoncé sa promesse de civilisation et qu'elle eut mis en oeuvre les recettes pour la réaliser.

Troisième partie : Ecritures



Codex Mendoza, folio 70, détail, en haut à gauche le *tlacuilo* (l'écrivain-peintre),
(codicemendoza.inah.gob.mx.).

Presentation

A la fin des années 1940, le régime conservateur colombien créa un groupe armé secret – la *policía chulavita*, vulgairement appelé *los chulos* (les vautours) – pour détruire la gauche.

En 1949, la *policía chulavita* avait pris la décision de tuer mon grand-père : « *Doctor Sánchez, Doctor Sánchez* » – le prévinrent les paysans du lieu – « *los chulos* sont arrivés, il faut fuir ». Mon grand-père, ma grand-mère et mon père, qui avait neuf ans à l'époque, se cachèrent dans la montagne. Les *chulavitas* avaient déjà préparé trois cercueils avec les noms de ma grand-mère, de mon grand-père et de mon père. Ne trouvant personne dans la maison, ils ont décidé de tuer les chiens de mon grand-père et de remplir les cercueils avec leurs cadavres. Ils apportèrent les cercueils ainsi remplis dans la place centrale de la ville (Tunja).

Mon grand-père dut partir avec sa famille vers Bogotá sans rien d'autre que les vêtements qui les couvraient.

Je les imagine traversant dans la nuit le pays des anciens Muiscas comme suivant un fil d'Ariane tombé par hasard dans leurs mains que mon père a poursuivi toute sa vie en essayant de sortir de son propre labyrinthe.

En 2001 j'ai quitté la Colombie. Je n'étais pas consciente que moi aussi j'essayais de fuir la police conservatrice qui s'était même emparé du corps de mon père comme si, en écrivant son nom sur le cercueil, elle avait réussi à tuer son âme. Je fuis cette écriture meurtrière.

Le récit de l'exode d'une famille colombienne. Un genre de récit qui se répète des millions de fois car la Colombie est saignée par un conflit armé

depuis plus de soixante ans. Bien que, comme nous l'avons déclaré dans la préface, cet écrit a comme questionnement de fond la possibilité de l'art comme philosophie, l'horizon de pensée²⁶³ dans lequel s'inscrit ce questionnement est cette Colombie traversée par un conflit armé. Un conflit armé qui n'est sans doute que la synecdoque du conflit qui ouvre la modernité comme entreprise coloniale : le conflit entre civilisation et barbarie, le conflit entre une *raison* totalisante qui s'universalise (ou plutôt se mondialise) et les réalités singulières produites par les corps/esprits humains dans leur devenirs virtuels. Ainsi, penser en ayant comme horizon de pensée la Colombie et sa réalité conflictuelle présuppose de *dé-coloniser* la pensée²⁶⁴. Notre thèse est que l'art peut beaucoup aider la philosophie dans l'entreprise de déployer une pensée *dé-colonisée*, c'est pourquoi nous nous demandons s'il est possible de philosopher à travers l'art. Evidemment la question qui se pose donc est celle de savoir dans quelle mesure l'art lui-même n'est-il pas traversé par des logiques coloniales. A cet égard, Camnitzer écrivait en 1969 :

Il est curieux que l'expression Art Colonial soit seulement remplie avec des connotations positives et qu'elle se réfère seulement au passé. En réalité l'Art Colonial arrive dans le présent et est appelé avec bienveillance style

²⁶³ Voir la première section du premier chapitre : lorsqu'un penseur déploie sa pensée, un horizon de pensée accompagne ce déploiement. Cet horizon, que le penseur habite, est un ensemble, même contradictoire, de distributions du mental. (Exemples : ce genre de formations mentales est inférieur à cet autre, les productions de telle discipline n'impliquent pas de la connaissance, cette façon de penser n'est pas rationnelle, etc.) En déployant sa pensée, le penseur peut être en train d'abandonner ou de mettre en question cet horizon mais il y revient constamment. Il y est obligé car les matériaux qu'il utilise pour déployer sa pensée tirent leurs sens premiers de cet horizon. Il peut y avoir dans cet horizon quelque chose de l'espace que le penseur habite en tant qu'être humain (par exemple la mentalité du peuple qui l'a accueilli à sa naissance ou plus tard), mais un penseur peut migrer et continuer à habiter le même horizon de pensée (ce qui ne l'empêche pas de le transformer) ou bien il peut ne jamais sortir de sa ville natale et se proposer l'exercice de déployer sa pensée à l'intérieur d'un horizon de pensée étranger.

²⁶⁴ Ainsi, le nom Colombie revient vers son sens étymologique : la terre de Colomb, le monde ouvert par Colomb en arrivant en Amérique. Bolívar savait que c'était la matrice de pouvoir qui sous-tendait ce monde qu'il fallait changer si les peuples qu'il rendait indépendants voulaient garder cette indépendance. C'est peut-être à cause de cela qu'il a donné le nom de Colombie à son utopie.

international²⁶⁵.

L'on pourrait dire que Camnitzer est un précurseur de ce que des penseurs latino-américains comme Ramòn Grosfoguel et Santiago Castro-Gómez ont appelé le tournant décolonial. Selon eux,

le concept de colonialité [...] est utile pour transcender la présupposition de certains discours académiques et politiques selon lesquels, avec la fin des administrations coloniales et la formation des États-nations dans la périphérie, nous vivons dans un monde décolonisé et postcolonial. Nous partons en revanche de l'hypothèse que la division internationale du travail entre centres et périphéries, ainsi que la hiérarchisation ethno-raciale des populations qui se sont formées pendant plusieurs siècles d'expansion coloniale européenne ne se sont pas significativement transformées avec la fin du colonialisme et la formation des États-nations dans la périphérie. Nous assistons plutôt à une transition du colonialisme moderne vers la colonialité globale, processus qui a certainement transformé les formes de domination déployées par la modernité, mais non la structure des relations centre-périphérie à l'échelle mondiale. Les nouvelles institutions du capital global comme le Fonds Monétaire International (FMI) et la Banque Mondiale (BM), ainsi que des organisations militaires comme l'OTAN, les services de renseignement et le Pentagone, toutes formées après la Deuxième Guerre Mondiale et la présumée fin du colonialisme, maintiennent la périphérie dans une position subordonnée. [...] Du point de vue de l'approche que nous appelons ici décoloniale, le capitalisme global contemporain redéfinit, de façon postmoderne, les exclusions provoquées par les hiérarchies épistémiques, spirituelles, raciales/ethniques et de genre/sexualité déployées par la modernité. Ainsi, les structures de longue durée formées pendant les siècles XVI et XVII continuent

²⁶⁵ « *It is strange that the phrase "ColonialArt" is filled with only positive connotations and that it only refers to the past. In reality it happens in the present, and with benevolence it is called "international style."* » Camnitzer « *Contemporary Colonial Art* » in Alberro, Stimson *Conceptual Art...*, op. cit. p. 225 (notre traduction).

à avoir un rôle important dans le présent²⁶⁶.

Comme pour Castro-Gómez et Grosfoguel, pour Camnitzer, la colonialité n'est pas une structure dépassée mais elle continue à fonctionner dans le monde contemporain et le monde de l'art n'est pas une exception. Les catégories de centre et de périphérie sont donc pour Camnitzer toujours opérationnelles et elles auraient profondément marqué l'éclosion du conceptualisme et les discours qui l'ont accompagné.

Ce n'est donc pas à cause de raisons strictement esthétiques ou internes à la question artistique que Camnitzer signale le philosophe vénézuélien Simón Rodríguez (1771-1854) comme un précurseur du conceptualisme latino-américain. Rodríguez est, comme Camnitzer, un précurseur du tournant décolonial. Le mentor de Bolívar fut l'un de premiers à comprendre que la fin du colonialisme ne pouvait pas se limiter à la simple indépendance politique ; au contraire, cette indépendance reste fictive si le monde américain ne s'engage pas dans une profonde reconstruction créative de toutes les formes culturelles, des

²⁶⁶ « El concepto 'decolonialidad' [...], resulta útil para trascender la suposición de ciertos discursos académicos y políticos, según la cual, con el fin de las administraciones coloniales y la formación de los Estados-nación en la periferia, vivimos ahora en un mundo descolonizado y poscolonial. Nosotros partimos, en cambio, del supuesto de que la división internacional del trabajo entre centros y periferias, así como la jerarquización étnico-racial de las poblaciones, formada durante varios siglos de expansión colonial europea, no se transformó significativamente con el fin del colonialismo y la formación de los Estados-nación en la periferia. Asistimos, más bien, a una transición del colonialismo moderno a la colonialidad global, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial. Las nuevas instituciones del capital global, tales como el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM), así como organizaciones militares como la OTAN, las agencias de inteligencia y el Pentágono, todas conformadas después de la Segunda Guerra Mundial y del supuesto fin del colonialismo, mantienen a la periferia en una posición subordinada. [...] Desde el enfoque que aquí llamamos 'decolonial', el capitalismo global contemporáneo resignifica, en un formato posmoderno, las exclusiones provocadas por las jerarquías epistémicas, espirituales, raciales/étnicas y de género/sexualidad desplegadas por la modernidad. De este modo, las estructuras de larga duración formadas durante los siglos XVI y XVII continúan jugando un rol importante en el presente. » S. Castro-Gómez, R. Grosfoguel, « Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico » in *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo de hombre, 2007, p. 13-14 (notre traduction).

institutions politiques jusqu'à la génération de la pensée.

Rodríguez, nous dit Camnitzer,

Résuma les tâches de combattre la colonisation et le sous-développement en déclarant : « Si nous n'inventons pas nous échouons », une phrase qui ne se transforma dans l'équivalent d'une devise en Amérique latine que très récemment, dans les années 1990²⁶⁷.

Rodríguez aurait donc anticipé la théorie de la dépendance à travers laquelle l'Amérique latine se découvrait encore dépendante malgré plus d'un siècle et demi d'une présumée indépendance politique. Il y a néanmoins une différence importante. Comme Castro-Gómez et Grosfoguel nous l'expliquent, la culture n'était pas centrale dans la théorie de la dépendance :

En Amérique latine beaucoup des *dependentistas* (théoriciens des années 1970 se réclamant de l'école de la dépendance dans l'économie politique latino-américaine) privilégiaient les relations économiques et politiques dans les processus sociaux au détriment des plans culturels et idéologiques. L'école de la dépendance considérait la culture dans une relation instrumentale avec les processus d'accumulation capitaliste. Dans beaucoup d'aspects, les *dependentistas* reproduisaient le réductionnisme économique des approches marxistes orthodoxes. Cela conduisit à deux problèmes : premièrement, l'on a sous-estimé le rôle du symbolique dans la formation des hiérarchies modernocoloniales et deuxièmement, l'analyse des complexités du processus hétérarchiques du système-monde²⁶⁸.

²⁶⁷ « Resumió las tareas de combatir la colonización y el subdesarrollo declarando : “si no inventamos, fracasamos”, una frase que en América Latina recién hacia la década de 1990 se convirtió en el equivalente de una consigna. » Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit., p. 59.

²⁶⁸ « En América Latina, muchos *dependentistas* (teóricos de los años setenta vinculados a la 'escuela de la dependencia' en la economía política latinoamericana) privilegiaban las relaciones económicas y políticas en los procesos sociales a costa de las determinaciones culturales e ideológicas. La 'cultura' era considerada por la escuela *dependentista* como instrumental para los procesos de acumulación capitalista. En muchos aspectos, los

Camnitzer semble partager cette approche « hétérarchique » pour interpréter le colonialisme. (Une citation qui peut nous aider à comprendre le concept d'hétérarchie:

Le champ discursif/symbolique, qui établit une division entre populations blanches et non-blanches, n'est pas une géo-culture dans le sens de Wallerstein, mais il est un champ constitutif de l'accumulation de capital à l'échelle mondiale depuis le XVIème siècle. C'est-à-dire que ce champ n'est pas un champ superstructurel, dérivé des structures économiques, mais il forme avec ces dernières une hétérarchie, c'est-à-dire, l'entrelacement (en réseau) de multiples régimes de pouvoir²⁶⁹.)

Déjà dans son article de 1969, Camnitzer esquissait l'entrelacement entre l'expansion du capitalisme mondiale, le marché en général et le marché de l'art en particulier et la tension entre les cultures locales et la culture des centres. Le style international faisait partie d'un ensemble de discours, images, objets qui véhiculaient ou construisaient un ensemble culturel avec les marques des centres, pendant qu'en même temps cet ensemble devenait une marchandise du marché global et un terrain d'expansion de ce marché.

(La thèse de H&N [Hardt et Negri] qui avance qu'il n'y a pas de « dehors à l'Empire » ne signifie pas que tous les territoires géographiques

dependentistas reproducían el reduccionismo económico de los enfoques marxistas ortodoxos. Esto condujo a dos problemas: primero, a subestimar el papel de lo simbólico en la conformación de las jerarquías moderno/coloniales y, segundo, a un empobrecimiento analítico que no podía dar cuenta de las complejidades de los procesos heterárquicos del sistema-mundo. » Castro-Gómez, Grosfoguel, « *Giro decolonial...* », op. cit., p. 18 (notre traduction).

²⁶⁹ « [...] el ámbito discursivo/simbólico que establece una división entre poblaciones blancas y no-blancas no es una 'geocultura' en el sentido de Wallerstein, sino que es un ámbito constitutivo de la acumulación de capital a escala mundial desde el siglo XVI. Es decir que no se trata de un ámbito 'superestructural', derivado de las estructuras económicas, sino que forma con éstas una 'heterarquía', es decir, la articulación enredada (en red) de múltiples regímenes de poder ». Ivi, p. 14 (notre traduction).

aient déjà été colonisés par l'économie de marché et que, par conséquent, l'ère du colonialisme soit terminée. Cela signifie surtout que le capital a aujourd'hui besoin de chercher des colonies post-territoriales pour poursuivre son expansion. Ces nouvelles colonies, même si elles continuent à être établies dans les anciens territoires du colonialisme moderne, n'obéissent plus à la même logique. Leur logique est postfordiste parce que ce ne sont pas les richesses matérielles qui sont recherchées.²⁷⁰⁾

Il ne faudrait pas entendre cette *décolonisation* de la pensée comme une opposition à la philosophie européenne ou plus en général à la culture européenne. Dans le premier chapitre de cette thèse nous avons plutôt tenté un dialogue en repensant la tradition philosophique européenne à partir du *concept poïétique* qui nous a permis d'établir un pont avec le conceptualisme latino-américain. La *colonialité* n'est pas quelque chose que les Européens ont imposée aux autres mais un processus culturel qui traverse d'abord l'ensemble Europe-Amérique (pour s'étendre après), qui agit à l'intérieur et à l'extérieur de l'Europe et dans lequel l'Europe moderne elle-même s'est construite. Modernité et colonialité sont deux faces de la même médaille. Et il y a bien sûr des penseurs européens qui décolonisent la pensée européenne. En reconstruisant le *concept poïétique*, comme nous avons vu dans la partie précédente, Deleuze, pour donner un exemple, contribue à décoloniser la pensée moderne européenne. Le point de vue latino-américain peut être néanmoins intéressant car une position périphérique peut rendre plus claire la relation qui existe entre modernité et colonialité alors qu'il est plus difficile de comprendre, à l'intérieur de l'Europe, la colonialité que la modernité déploie, non seulement vers l'extérieur de l'Europe mais aussi à l'intérieur de l'Europe elle-même. Il y a néanmoins des penseurs européens qui l'ont compris : pour Franco Fortini, par exemple, le sens de la période qui a mené à la Shoah est

²⁷⁰ S. Castro-Gómez, « Le Chapitre manquant d'Empire La réorganisation postmoderne de la colonisation dans le capitalisme postfordiste », *Multitudes* 26 Automne 2006 <http://www.multitudes.net/Le-Chapitre-manquant-d-Empire-La/>.

d'avoir résumé, dans la position de victimes, et en une incroyable concentration de temps et de férocité, toutes les formes de domination et de violence de l'homme sur l'homme, propres à l'âge moderne ; d'avoir reproduit à l'usage d'une seule génération humaine ce que, dilué dans le temps, dans l'espace, dans l'habitude et dans l'insensibilité, les classes subalternes européennes et les populations colonisées avaient subi comme dénégarion d'existence et d'histoire, comme aliénation, réification, annihilation²⁷¹.

D'une certaine façon, la deuxième colonisation que l'Amérique latine s'auto-impose après s'être séparée, en tant qu'entité politique, des pays ibériques, est préparée par une colonisation interne à l'Europe elle-même, dont le découpage néo-moderne du mental et la dichotomie esthétique/conceptuel font partie. Il s'agit d'un processus de colonisation de la pensée qui se propage *grosso modo* du nord vers le sud de l'Europe en parallèle à la réorganisation géopolitique que celle-ci subit à cause de la décadence des puissances latines (notamment l'Espagne). Ainsi les formes conceptuelles latines subissent un *déclassement*, étant maintenant qualifiées comme *esthétiques* et expliquées donc comme des produits de l'imagination et la fantaisie et pas des produits de l'intellect, en opposition à ce que les penseurs latins déclaraient eux-mêmes.

Dans ce chapitre nous allons voir comment la première colonisation de ce que nous appelons Amérique latine, la colonisation du monde amérindien, a été elle aussi préparée par une colonisation interne à l'Europe, ou comme le dit Walter Mignolo, la colonisation de l'espace a été précédée par une « colonisation du temps ». C'est la question de l'invention du Moyen-Âge. La modernité européenne a besoin d'inventer un *autre*, une sorte de modèle négatif à partir duquel construire le sujet moderne. Elle a donc tout d'abord colonisé son passé en inventant un âge *barbare*, le Moyen-Âge, duquel il fallait s'éloigner et

²⁷¹ F. Fortini, « *I cani del Sinai* » in *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milan, 2003, (trad. Cahiers du Cinéma, Éditions Albatros, Paris, 1979).

ensuite, elle a projeté cette image de la barbarie vers l'extérieur, sur les peuples qu'elle a rencontrés. Les sociétés coloniales en Amérique et les sociétés modernes en Europe se construiront suivant le même principe de « l'invention de l'autre » et l'Etat moderne déploiera ses dispositifs disciplinaires à partir du même principe. A ce propos, le philosophe colombien Santiago Castro-Gómez explique que

La construction de l'imaginaire collectif de la *civilisation* exigeait nécessairement la production de sa contrepartie : l'imaginaire collectif de la *barbarie*. Il s'agit dans les deux cas de plus que des représentations mentales. Ce sont des imaginaires collectifs qui ont une matérialité concrète car il sont ancrés dans des systèmes abstraits de caractère disciplinaire comme l'école, la loi, l'Etat, les prisons, les hôpitaux et les sciences sociales. [...] N'importe quelle analyse de la modernité qui ne tient pas compte du rôle de l'expérience coloniale dans la formation des relations proprement modernes de pouvoir est non seulement incomplète mais aussi idéologique. Car c'était justement à partir du colonialisme que s'est déployé ce type de pouvoir disciplinaire qui distingue selon Foucault les sociétés et les institutions modernes. Si, comme nous l'avons vu plus haut, l'Etat-nation opère comme une machinerie productrice d'altérités qui doivent être disciplinées, c'est parce que l'origine des Etats modernes se produit dans le cadre de ce que Walter Mignolo a appelé le « système-monde moderne/colonial ». Selon des théoriciens comme Mignolo, Dussel et Wallerstein, l'Etat moderne ne doit pas être compris comme une entité abstraite, séparée du système de relations mondiales qui se sont configurées à partir de 1492, mais comme une fonction à l'intérieur de ce système international de pouvoir. La question suivante se pose : quel est le dispositif de pouvoir qui a généré le système-monde moderne/colonial et qui est reproduit vers l'intérieur par chacun des Etats nationaux ? Nous trouvons une réponse possible dans le concept de « colonialité du pouvoir » suggéré par le sociologue péruvien Anibal Quijano. Selon Quijano, la spoliation coloniale est légitimée par un imaginaire collectif qui établit des différences incommensurables entre le colonisateur et le colonisé. La notions de *race* et de

culture forment un dispositif taxinomique qui génère des identités opposées. Le colonisé apparaît ainsi comme « l'autre de la raison », ce qui justifie l'exercice d'un pouvoir disciplinaire de la part du colonisateur. [...] Le concept de « colonialité du pouvoir » élargit et corrige le concept foucaultien de « pouvoir disciplinaire » en montrant que les dispositifs panoptiques érigés par l'Etat moderne s'inscrivent dans une structure plus large, de portée mondiale, configurée par la relation coloniale entre centres et périphéries due à l'expansion européenne. De ce point de vue nous pouvons dire que la modernité est un *projet* dans la mesure où ses dispositifs disciplinaires sont ancrés dans une double gouvernementalité juridique. D'un côté, celle qui s'exerce vers l'intérieur par les Etats nationaux dans leur tentative de créer des identités homogènes à travers de politiques de subjectivation ; de l'autre côté, la gouvernementalité exercée vers l'extérieur par les puissances hégémoniques du système-monde moderne/colonial dans leur tentative d'assurer le flux de matières premières depuis la périphérie vers le centre. Les deux processus font partie d'une seule dynamique structurale²⁷².

²⁷² « *La construcción del imaginario de la "civilización" exigía necesariamente la producción de su contraparte: el imaginario de la "barbarie". Se trata en ambos casos de algo más que representaciones mentales. Son imaginarios que poseen una materialidad concreta, en el sentido de que se hallan anclados en sistemas abstractos de carácter disciplinario como la escuela, la ley, el Estado, las cárceles, los hospitales y las ciencias sociales. [...] cualquier recuento de la modernidad que no tenga en cuenta el impacto de la experiencia colonial en la formación de las relaciones propiamente modernas de poder resulta no sólo incompleto sino también ideológico. Pues fue precisamente a partir del colonialismo que se generó ese tipo de poder disciplinario que, según Foucault, caracteriza a las sociedades y a las instituciones modernas. Si como hemos visto en el apartado anterior, el Estado-nación opera como una maquinaria generadora de otredades que deben ser disciplinadas, esto se debe a que el surgimiento de los estados modernos se da en el marco de lo que Walter Mignolo ha llamado el "sistema-mundo moderno/colonial". De acuerdo a teóricos como Mignolo, Dussel y Wallerstein, el Estado moderno no debe ser mirado como una unidad abstracta separada del sistema de relaciones mundiales que se configuran a partir de 1492, sino como una función al interior de ese sistema internacional de poder. Surge entonces la pregunta: ¿cuál es el dispositivo de poder que genera el sistema-mundo moderno/colonial y que es reproducido estructuralmente hacia adentro por cada uno de los estados nacionales? Una posible respuesta la encontramos en el concepto de la "colonialidad del poder" sugerido por el sociólogo peruano Aníbal Quijano. En opinión de Quijano, la expoliación colonial es legitimada por un imaginario que establece diferencias inconmensurables entre el colonizador y el colonizado. Las nociones de "raza" y de "cultura" operan aquí como un dispositivo taxonómico que genera identidades opuestas. El colonizado aparece así como lo "otro de la razón", lo cual justifica el ejercicio de un poder*

Or, l'expression « système-monde moderne/colonial » peut nous tromper. On pourrait se demander si la tant annoncée « fin du projet moderne » impliquerait aussi la fin de la colonialité du système-monde. Il est évident que le système monde n'a pas disparu mais qu'il s'est tout simplement reconfiguré (et cela porte un nom : globalisation). On peut donc penser que la colonialité aussi. Castro-Gómez dit :

à quoi nous référons nous lorsque nous parlons de la fin du projet de la modernité? Nous pourrions commencer à répondre de la façon suivante : la modernité n'est plus opératoire comme *projet* à partir du moment où le social commence à être configuré par des instances qui échappent au contrôle de l'Etat national. Autrement dit : le projet de la modernité atteint sa *fin* lorsque l'Etat national perd la capacité à organiser la vie sociale et matérielle des gens. Alors, nous pouvons proprement parler de globalisation. [...] La globalisation n'est pas un projet car la gouvernementalité n'a plus besoin d'un *point d'Archimède*, c'est-à-dire d'une instance centrale qui régule les mécanismes de contrôle social. Nous pourrions même parler d'une gouvernementalité sans gouvernement pour indiquer le caractère spectral et nébuleux, parfois imperceptible (mais justement pour cela, efficace), que le pouvoir a acquis dans le temps de la globalisation. L'assujettissement n'est plus assuré à travers

*disciplinario por parte del colonizador. [...] El concepto de la "colonialidad del poder" amplía y corrige el concepto foucaultiano de "poder disciplinario", al mostrar que los dispositivos panópticos erigidos por el Estado moderno se inscriben en una estructura más amplia, de carácter mundial, configurada por la relación colonial entre centros y periferias a raíz de la expansión europea. Desde este punto de vista podemos decir lo siguiente: la modernidad es un "proyecto" en la medida en que sus dispositivos disciplinarios quedan anclados en una doble gubernamentalidad jurídica. De un lado, la ejercida hacia adentro por los estados nacionales, en su intento por crear identidades homogéneas mediante políticas de subjetivación; de otro lado, la gubernamentalidad ejercida hacia afuera por las potencias hegemónicas del sistema-mundo moderno/colonial, en su intento de asegurar el flujo de materias primas desde la periferia hacia el centro. Ambos procesos forman parte de una sola dinámica estructural. » S. Castro-Gómez. « Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro" », in E. Lander, (dir), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO, Buenos Aires, 2000, pp. 151-153 (notre traduction).*

le contrôle exercé, sur le temps et sur le corps, par des institutions comme l'usine ou l'école, mais à travers la production de biens symboliques et de la séduction irrésistible que ceux-ci exercent sur l'imaginaire du consommateur. Le pouvoir libidinal de la postmodernité prétend modeler la totalité de la psychologie des individus de telle sorte que chacun puisse construire sa propre subjectivité sans besoin de s'opposer au système. Néanmoins, ce sont les ressources offertes par le système lui-même qui permettent la construction différentielle du « *Selbst* » [en allemand dans l'original]. Pour n'importe quel style de vie qu'on choisisse, pour n'importe quel projet d'auto-invention, pour n'importe quel exercice d'écriture de sa propre auto biographie, il y a toujours une offre dans le marché et un « système expert » qui garantit sa fiabilité. Au lieu de réprimer les différences, comme faisait le pouvoir disciplinaire de la modernité, le pouvoir libidinal de la postmodernité les stimule et les produit²⁷³.

La construction différentielle postmoderne du « *Selbst* », dont parle Castro-Gómez, correspond plus ou moins au dividual deleuzien. Autrement dit,

²⁷³ « ¿a qué nos referimos cuando hablamos del final del proyecto de la modernidad? Podríamos empezar a responder de la siguiente forma: la modernidad deja de ser operativa como “proyecto” en la medida en que lo social empieza a ser configurado por instancias que escapan al control del Estado nacional. O dicho de otra forma: el proyecto de la modernidad llega a su “fin” cuando el Estado nacional pierde la capacidad de organizar la vida social y material de las personas. Es, entonces, cuando podemos hablar propiamente de la globalización. [...] Desde este punto de vista, sostengo la tesis de que la globalización no es un “proyecto”, porque la gubernamentalidad no necesita ya de un “punto arquimédico”, es decir, de una instancia central que regule los mecanismos de control social. Podríamos hablar incluso de una gubernamentalidad sin gobierno para indicar el carácter espectral y nebuloso, a veces imperceptible, pero por ello mismo eficaz, que toma el poder en tiempos de globalización. La sujeción al sistema-mundo ya no se asegura mediante el control sobre el tiempo y sobre el cuerpo ejercido por instituciones como la fábrica o el colegio, sino por la producción de bienes simbólicos y por la seducción irresistible que éstos ejercen sobre el imaginario del consumidor. El poder libidinal de la posmodernidad pretende modelar la totalidad de la psicología de los individuos, de tal manera que cada cual pueda construir reflexivamente su propia subjetividad sin necesidad de oponerse al sistema. Por el contrario, son los recursos ofrecidos por el sistema mismo los que permiten la construcción diferencial del “*Selbst*”. Para cualquier estilo de vida que uno elija, para cualquier proyecto de autoinvención, para cualquier ejercicio de escribir la propia biografía, siempre hay una oferta en el mercado y un “sistema experto” que garantiza su confiabilidad. Antes que reprimir las diferencias, como hacía el poder disciplinar de la modernidad, el poder libidinal de la posmodernidad las estimula y las produce. » Ivi, pp. 155-156 (notre traduction).

le pouvoir de la société de contrôle est un pouvoir libidinal qui colonise la psyché des individus (les individus postmodernes) dans sa totalité. Ainsi les différences que la totalité (le système-monde) stimule et produit sont des différences internes à la totalité elle-même, elles sont à priori codées par le système-monde et avec elles, le individuel, l'individu postmoderne. Il ne s'agit donc pas de différences qui remettraient en cause le fondement de la totalité, des différences radicales, des singularités, des devenirs virtuels, des minorités. Or, malgré toutes les possibilités que le système offre à l'individu postmoderne pour qu'il construise sa subjectivité, deux conditions semblent être nécessaires à cette construction : l'individu doit pouvoir consommer les matériaux offerts par le système pour construire sa subjectivité (les briques postmodernes du moi) et il doit pouvoir se connecter au réseau mondial d'informations. Autrement dit, la condition *a priori* de l'individu postmoderne est celle du consommateur dans le système mondial d'information/marchandise (nous avons déjà dit dans le chapitre précédent que dans la société de contrôle la marchandise devient information et l'information devient marchandise). Nous pouvons donc dire que cette condition définit le nouveau « mètre-étalon »²⁷⁴ dans le système-monde. Ainsi, bien que le système-monde soit évidemment mondial, la construction différentielle postmoderne des subjectivités ne peut pas s'appliquer à tous les habitants du système-monde. Les habitants du système-monde sont des consommateurs des marchandises-informations dans des mesures différentes et certains ne le sont que de façon très ponctuelle. Mais comme nous venons de le dire, être consommateur est la condition de possibilité de l'individu postmoderne ; ne pas remplir cette condition ne veut pas dire échapper au pouvoir libidinal postmoderne mais équivaut plutôt à la possibilité de périr.

²⁷⁴ « Minorité et majorité ne s'opposent pas d'une manière seulement quantitative. Majorité implique une constante, d'expression ou de contenu, comme un mètre-étalon par rapport auquel elle s'évalue. Supposons que la constante ou l'étalon soit Homme-blanc-mâle-adulte-habitant des villes-parlant une langue standard-européen-hétérosexuel quelconque (l'Ulysse de Joyce ou d'Ezra Pound). Il est évident que « l'homme » a la majorité, même s'il est moins nombreux que les moustiques, les enfants, les femmes, les Noirs, les paysans, les homosexuels..., etc. » Deleuze, Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 133.

Ainsi la Méditerranée se remplit de cadavres d'Africains qui cherchaient à atteindre l'Europe car une bonne partie des richesses produites pas le système-monde s'y accumulent, ou bien, d'autres Africains meurent au milieu des guerres civiles provoquées par ceux qui veulent contrôler le marché des minéraux comme le coltan avec lequel se produisent les téléphones portables qui remplissent la vie quotidienne des individus postmodernes. Néanmoins, le discours hégémonique est que ces Africains ne sont pas victimes du système-monde mais coupables de sous-développement comme s'il était possible de scinder leur situation de celle de ceux qui sont heureux de subir le pouvoir libidinal de la postmodernité à l'intérieur d'un même système. La colonialité du système-monde postmoderne a à voir avec ce genre de discours qui distinguent, comme dans la modernité, la civilisation de la barbarie. Sauf que dans la postmodernité, les Etats ne déploient plus des entreprises colossales de civilisation (colonisation) de ces barbares. D'autres instances vont essayer de les transformer en main d'oeuvre à bas prix, en des marchés potentiels ou en des objets de la coopération internationale.

Pour revenir à la Colombie, le pays semble refléter à échelle réduite le système-monde et sa colonialité. Dans les grandes villes, les classes moyennes sont contentes du pouvoir de consommation qu'elles ont gagné dans les dernières années. Elles consomment même les images du conflit armé colombien qui est l'état d'exception de fait dans lequel vivent les habitants de beaucoup des campagnes et forêts du pays. Les citoyens amérindiens, ceux d'origine africaine, les paysans et ceux qui habitent les bidonvilles (qui sont en général des gens venus des campagnes en fuyant le conflit armé) sont niés dans l'ensemble de leur dimensions, culturelles et physiques. Et ils sont en général vus comme la partie qui résiste à la modernisation, au développement. Alors que ce développement est avide des terres qu'ils occupent ou occupaient pour déployer les gros projets extractifs et agro-industriels qui ont amené la Colombie à disputer la place de deuxième économie de la région à l'Argentine. Colonialité.

Dans les deux parties précédentes, nous avons vu comment l'art peut déployer une conceptualité à partir du singulier, de la matière, du corps... Malgré la colonialité qui peut s'emparer des institutions artistiques, notamment le marché de l'art et l'histoire de l'art (et par là, de la pratique elle-même), la singularité que l'art mène avec lui (et notamment dans le cas du conceptualisme latino-américain, l'événementialité, la minorité, la virtualité des corps - humains et non humains-...) nous semble important pour une décolonisation de la pensée.

Nous ne sommes pas les premiers à penser que l'art peut être central dans la quête d'une pensée décolonisée en Amérique latine. Germán Marquínez Argote, philosophe *transterrado*²⁷⁵ en Colombie, et l'un des fondateurs du groupe de la philosophie de la libération de Bogotá, pensait que l'art et notamment l'œuvre d'écrivains comme Gabriel García Márquez, arrivait à saisir mieux que la philosophie (du moins telle qu'elle s'était développée en Europe) des mondes complexes comme le monde colombien. Le philosophe se pense donc comme un genre d'écrivain et se confronte à la pratique d'autres écrivains. Mais l'écriture est-elle tout simplement un outil neutre dont la pensée se sert pour se communiquer, et se rendre plus claire ou bien a-t-elle joué un rôle dans l'entreprise coloniale ? Car si le but de la philosophie de la libération était justement de penser l'émancipation des peuples de l'Amérique latine, pourquoi rester à une critique *abstraite* de la pensée sans critiquer l'instrument dont elle se sert pour se déployer, c'est-à-dire l'écriture?

Dans cette partie nous allons donc parler des réflexions de Marquínez

²⁷⁵ À cause de la dictature de Franco, beaucoup d'intellectuels espagnols ont quitté l'Espagne et se sont installés en Amérique latine. L'un d'eux José Gaos, créa donc le terme *transterrado* pour exprimer leur situation. Tandis qu'un *desterrado* (exilé) est celui qui a dû quitter sa terre, et donc son monde culturel d'origine, les *transterrados* espagnols ont trouvé en Amérique latine une continuité linguistique et culturelle qui leur a permis de continuer leurs oeuvres commencées en Espagne, comme s'ils découvraient tout d'un coup que leur *patrie* était une terre plus vaste que l'Espagne et qu'ils étaient aussi latino-américains en quelque sorte. Voir : A. Monclus, « José Gaos y el significado de Transterrado » in Abellán, Monclus (dir.) *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 33-37.

autour de la relation entre philosophie et art qui nous serviront de transition entre la première partie de la thèse et celle-ci (ce que Marquínez appelle *ficto* a beaucoup à voir avec ce que nous avons appelé concept *poïétique*, bien que Marquínez distingue les concepts des *fictos*), ensuite nous enquêterons sur le rôle que l'écriture a joué dans l'entreprise coloniale (nous comprendrons donc pourquoi cette présentation centrée sur le concept de colonialité nous a semblé nécessaire). Cela expliquera le projet philosophique de Simón Rodríguez qui consistait à décoloniser la pensée en décolonisant d'abord l'écriture. Puis, en suivant Camnitzer, nous allons essayer de saisir la façon dont le conceptualisme poursuit le projet de Rodríguez.

I. Le réalisme magique comme écriture de la réalité latino-américaine?

À la fin des années soixante-dix du siècle dernier, le *Grupo de Bogotá*, s'insérant dans le programme naissant de la philosophie de la libération, avait commencé une recherche qui allait porter Germán Marquínez Argote – l'un des fondateurs du groupe – à conclure que la philosophie a besoin de collaborer étroitement avec l'art et même que seulement l'art peut penser certaines réalités comme les réalités latino-américaines. Au départ, le *Grupo de Bogotá* s'intéressa à chercher des formes alternatives par rapport à celles de la philosophie traditionnelle que celui-ci considérait *ontologisantes*²⁷⁶. Ainsi, Marquínez Argote s'intéresse au réalisme magique latino-américain et surtout à l'oeuvre de Gabriel García Márquez. Suivant la pensée de Zubiri et l'appliquant à la littérature latino-américaine, Marquínez conclut que des œuvres comme *Cent ans de solitude* sont essentielles pour saisir et comprendre la réalité latino-américaine.

²⁷⁶ La philosophie de la libération latino-américaine s'était beaucoup inspirée de Levinas. Pour Levinas, « la philosophie occidentale a été le plus souvent une ontologie : une réduction de l'Autre au Même, par l'entremise d'un terme moyen et neutre qui assure l'intelligence de l'être. » Levinas, Emmanuel, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, 1996, p. 33. D'autre part, Marquínez en particulier s'est beaucoup inspiré du philosophe basque espagnol Zubiri. Selon Zubiri, « l'Être est un acte ultérieur de la réalité. » Zubiri, Xavier, *Sobre la esencia*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

Marquínez nous dit que « pour Zubiri, les sens sont intelligents et l'intelligence est *sentante*²⁷⁷. » L'acte de l'intellection de la réalité est un acte unitaire dans lequel intelligence et sens sont impliqués.

Il ne s'agit pas de l'idée selon laquelle les sens fournissent des données avec lesquelles l'intelligence élabore, par la suite, des concepts, des jugements, ou des raisonnements et selon laquelle l'une et l'autre faculté fonctionneraient donc de manière séquentielle²⁷⁸.

L'acte d'intellection est donc constitué par les impressions que la réalité laisse en nous. Ces impressions ne sont toutefois pas de simples « impressions sensibles » puisque nous les rapportons automatiquement à quelque chose qui est différente de ces impressions, quelque chose qui se présente comme existant indépendamment de l'intellect qui le perçoit et qui possède donc une réalité extérieure et propre qui est la cause, justement, de l'impression perçue. Chaque impression est donc l'empreinte d'une réalité qui implique tous les sens. Les sens sont pour ainsi dire la peau de l'intelligence (l'intelligence est littéralement à « fleur de peau ») et l'intelligence est structurée à partir de leurs formes spécifiques.

Contre la tradition occidentale, qui a subi la tyrannie de la vision, considérée depuis Aristote comme le type supérieur de sensibilité, X. Zubiri affirme l'importance énorme qu'ont tous les sens pour l'intellection de la réalité²⁷⁹.

²⁷⁷ « Para Zubiri, los sentidos son inteligentes y la inteligencia sentiente ». G. Marquínez Argote, « Ideas estéticas de Xavier Zubiri y realismo fantástico latinoamericano », *Universitas Philosophica* No 7, décembre 1986, p. 65 (notre traduction).

²⁷⁸ « No se trata de que los sentidos suministren datos con los que después la inteligencia elabora conceptos, juicios y raciocinios, ni de que, por consiguiente, una y otra facultad funcionen secuentemente. » *Ibidem* (notre traduction).

²⁷⁹ « En contra de la tradición occidental, que ha sufrido la tiranía de la vista, considerada desde Aristóteles tipo superior de la sensibilidad, sostiene X. Zubiri la enorme importancia que para la intelección de la realidad tienen todos los sentidos ». *Ibidem* (notre traduction).

Chaque sens est donc une manière irremplaçable de saisir la réalité.²⁸⁰ Les différentes formes à travers lesquelles les réalités s'impriment dans l'intelligence sentante à travers les sens se réorganisent au niveau logique (ou niveau du *logos*) en trois formes d'intellection du réel, *perceptos*, *fictos* et *conceptos*, qui correspondent respectivement au « ceci », au « comment » et au « quoi » des choses perçues.

Ces formes d'intellection du réel sont irréelles. Irréel ne veut pas dire, pour Zubiri, qu'elles n'ont pas à faire avec la réalité. L'irréel a à faire avec le réel. L'irréel s'appuie sur le réel. [...] Dans les *fictos*, nous exprimons *comment* serait ceci en réalité. Dans les *conceptos*, *qu[quoi]*'est-ce que serait ceci en réalité. Le ceci est la chose réelle donnée en impression et formalisée finalement en une entité perceptive face à d'autres²⁸¹.

Les *fictos* sont l'oeuvre de la fantaisie²⁸², toutefois, celle-ci ne se déploie pas dans le vide mais plutôt à l'intérieur du champ d'impressions de la réalité.

La plus libre des créations fictionnelles est toujours orientée par le « comment » des choses réelles qu'il s'agit de feindre telles qu'elles, ou différemment d'elles, ou à l'opposée d'elles, etc. ce qui ne se donne pas et ne

²⁸⁰ Zubiri distingue, en outre, neuf sens : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher, la synesthésie, la douleur, la température et la kinesthésie.

²⁸¹ « *Estas formas de inteligir lo real son irreales. Irreales no quiere decir para X. Zubiri que nada tengan que ver con lo real. Ser irreal es una manera que tiene que ver con lo real. Lo irreal reposa sobre lo real. [...] En los doctos expresamos como sería esto en realidad. En los conceptos qué sería esto en realidad. El esto es la cosa real dada en impresión y formalizada termalmente en una entidad perceptual frente a otras.* » *Ivi*, p. 66.

²⁸² Il est important de remarquer que, donc, pour Zubiri, la fantaisie fait partie de l'intelligence humaine puisque ses constructions sont des actes d'intellection tout comme les concepts. Zubiri est donc plus proche du découpage *primoderne* du mental que du découpage *néomoderne*.

peut pas se donner, c'est un *fictum* [*ficto*] qui n'aurait aucun lien avec quoi que ce soit qui aurait été appréhendé antérieurement comme réel²⁸³.

Pour Marquínez, ces idées de Zubiri permettent de dépasser deux anciens préjugés :

que l'irréel n'existe que dans notre imagination et que le réel est ce qui existe en dehors et peut être saisi en concepts appelés très sérieusement objectifs par la science et la philosophie. [...] La fantaisie humaine, au-delà de divertir avec le jeu de ses beaux mensonges [...] a une fonction d'intellection de la réalité dans le mode irréel du « serait » : du comment serait. C'est pour cela que la littérature fantastique (et toute la littérature est fantastique) est un instrument nécessaire, aux côtés de la philosophie et de la science, pour saisir le réel. [...] sans littérature, de grandes zones de la réalité que la philosophie ne peut ni apprendre ni exprimer resteraient inédites et inexprimées. [...] Pour Zubiri, aux côtés de la raison théorique, qu'elle soit scientifique ou philosophique, il existe une raison poétique qui, au-delà des impressions, cherche à pénétrer dans le réel profond et qui connaît, à sa manière, le fondement des choses²⁸⁴.

En effet, après le niveau du *logos*, il y a le niveau de la raison : les constructions irréelles du *logos*, fondées dans les impressions, activent la pensée et l'amènent à s'interroger sur la raison des choses en profondeur. La pensée

²⁸³ X. Zubiri, *Intelligence et logos* (traduit de l'espagnol par Philibert Secretan), Paris, L'Harmattan, 2007, p. 81.

²⁸⁴ « [...] que lo irreal no existe sino en nuestra imaginación y que lo real es lo que existe por fuera y puede ser captado en conceptos muy seriamente llamados objetivos por la ciencia y la filosofía. [...] La fantasía humana, más allá de divertir con el juego de sus bellas mentiras [...] tiene] una función de intelección de la realidad en el modo irreal del "sería": del como sería. Por ello, la literatura fantástica (y toda la literatura es fantástica) es una mediación necesaria, al lado de la filosofía y la ciencia, para aprehender lo real. [...] sin literatura grandes zonas de la realidad, que no puede apresar ni expresar la filosofía, quedarían inéditas e inexpressadas. [...] Para X. Zubiri, al lado de la razón teórica, bien científica o filosófica, existe una razón poética que, más allá de las impresiones, trata de penetrar en lo real profundo y que a su manera conoce el fundamento de las cosas. » Marquínez Argote, « Ideas estéticas... » *op. cit.*, pp. 66-68 (notre traduction).

qui, à ce niveau, s'appelle raison, construit des systèmes de possibilités de ce que la réalité pourrait être en profondeur au-delà des impressions mais en s'appuyant sur elles. Marquínez cite Zubiri :

la raison est avant d'abord *l'intellection du réel en profondeur*. [...] L'au-delà [le fait d'aller au-delà des impressions] n'est pas nécessairement un concept théorique, comme le sont l'onde et le photon. Un au-delà peut également être ce qu'élabore un roman ; nous ne le formerions pas si le réel donné ne nous donnait à penser. De même pour la poésie : le poète poétise parce que les choses donnent à penser. Et ce qu'alors il *pense* à leur sujet, c'est sa poésie . Que l'intelligé soit une réalité théoriquement conceptualisée ou une réalité en fiction, ou une réalité poétique : cela ne change en rien l'essence de l'intellection comme raison. Une métaphore est un type parmi d'autres de ma raison des choses. Intelliger l'au-delà est raison, est l'intellection du réel en profondeur²⁸⁵.

De tout cela, Marquínez conclut que le réalisme fantastique latino-américain est ainsi (fantastique) et est latino-américain – et que *Cent ans de solitude* ne pouvait pas être écrit, par exemple, en Suède – parce que la réalité latino-américaine est faite d'une manière particulière et est différente de la réalité européenne : « [...] la réalité même est, en soi, merveilleuse [...] et elle l'est dans tous les mondes possibles mais surtout dans le monde américain. [...] La nature, l'homme et l'histoire latino-américains sont une immense mine de merveilles²⁸⁶. »

Pour Marquínez tout ceci a une « grande importance pour savoir ce que nous voulons dire lorsque nous parlons de *littérature latino-américaine* ou de

²⁸⁵ X. Zubiri, *Intelligence et raison* (traduit de l'espagnol par Philibert Secretan), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 41 (traduction légèrement modifiée).

²⁸⁶ « [...] *La realidad misma es en sí maravillosa [...] y lo es en todos los mundos posibles, pero en especial en el mundo americano. [...] La naturaleza, el hombre y la historia latinoamericana [sic] son una inmensa reserva de maravillas.* » Marquínez Argote, « *Ideas estéticas...* » *op. cit.*, p. 74 (notre traduction).

*philosophie latino-américaine*²⁸⁷ » car celles-ci sont latino-américaines justement parce qu'elles répondent aux réalités latino-américaines, de la même façon que pour Camnitzer le conceptualisme latino-américain est celui qui répond aux réalités latino-américaines.

D'autre part, la création de *fictos* ne regarde pas seulement la raison poétique, ils peuvent être aussi impliqués dans la raison théorique :

Les mathématiques se trouvent dans une situation analogue puisqu'elles sont des sciences qui se construisent selon des concepts mais en se basant sur des *fictos* ou des fictions par exemple dans un espace euclidien ou non-euclidien²⁸⁸.

Même si Marquínez ne le dit pas directement, on peut supposer que la philosophie, qui relève, selon Zubiri, de la raison théorique, peut aussi se déployer à l'intérieur d'*espaces fictionnels*. Pensons par exemple à ce que Deleuze appelle le plan d'immanence, ou à ce que Marquínez lui-même appelle des horizons historiques de la métaphysique dont il trace une histoire dans son ouvrage *Metafísica desde Latinoamérica*.²⁸⁹

²⁸⁷ « [...] grande importancia para saber lo que decimos cuando hablamos de "narrativa latinoamericana", o de "filosofía latinoamericana". » Ivi, p. 69 (notre traduction).

²⁸⁸ « En situación análoga se encuentran las matemáticas, que son ciencias que se construyen según conceptos, pero basándose en fictos o ficciones, por ejemplo, en un espacio imaginario euclidiano o no-euclidiano. » Ivi, p. 68 (notre traduction).

²⁸⁹ « Dans son livre *Metafísica desde Latinoamérica*, Marquínez développe sa thèse sur les horizons historiques de la métaphysique occidentale. Depuis sa naissance en Grèce, nous dit Marquínez, la philosophie a été inscrite à l'intérieur de quatre cadres différents de compréhension de la realidad : l'horizon de la *physis*, l'horizon de la création, l'horizon de la subjectivité et l'horizon postmoderne. Le concept d'horizon a une certaine ressemblance avec les notions de *paradigme* (T.S. Khun) et d'*épistémè* (M. Foucault): il indique de conditions *a priori* du savoir théorique partagées par une communauté philosophique dans une période déterminée. (En su libro *Metafísica desde Latinoamérica*, Marquínez desarrolla su tesis sobre los horizontes históricos de la metafísica occidental. Desde el momento de su aparición en Grecia, nos dice Marquínez, la filosofía ha sido articulada al interior de cuatro marcos diferentes de comprensión de la realidad: el horizonte de la *physis*, el horizonte de la creación, el horizonte de la subjetividad y el horizonte posmoderno. El concepto de "horizonte" tiene cierta similitud con la nociones de "paradigma" (T.S. Kuhn) y de "episteme" (M. Foucault): se trata de condiciones *a priori* del saber teórico compartidas por una comunidad filosófica

Bien que Marquínez ne pense pas que la philosophie (littérature conceptuelle) et la littérature (littérature fictionnelle ou fantastique) doivent se fusionner, il pense qu'elles partent de bases *logiques* comparables et qu'elles ont une portée cognitive de la même importance. Elles doivent donc se compléter, collaborer étroitement. Ceci n'exclut évidemment pas qu'un penseur puisse produire de la littérature conceptuelle aussi bien que de la littérature fictionnelle, l'une renvoyant à l'autre. En outre, cela implique que la relation entre la philosophie et la littérature devrait être en quelque sorte une relation d'égal à égal. La philosophie ne prendrait pas les textes littéraires comme des objets de la réflexion philosophique mais comme d'autres textes contenant une pensée.

Comme nous pouvons le voir, Zubiri et Marquínez se situent au-delà de la dichotomie sensible/intelligible. Mais qu'en est-il de la dichotomie esthétique/conceptuel ? D'une part ils distinguent bien entre les *conceptos* et les *fictos*. Mais d'autre part, ils confèrent aux *fictos* et aux *conceptos* la même dignité logico-cognitive. Or, conférer la même portée cognitive aux *conceptos* et aux *fictos* semble effectivement mettre en question la dichotomie esthétique/conceptuel. Rappelons-nous que pour Kant le jugement esthétique est sans concept justement car il n'apporte aucune connaissance de son objet, et que pour Baumgarten l'esthétique était une « gnoséologie *inférieure* ». On a donc souvent accordé à l'art une portée cognitive mais pas tant de la réalité que des « facultés inférieures de la connaissance » (c'est la formule de Baumgarten), de la sensibilité, de la perception, des média artistiques... Une portée cognitive relative à la sphère esthétique justement. Il est important aussi de distinguer la façon dont Zubiri et Marquínez pensent la portée cognitive de l'art du projet romantique. Le romantisme voyait dans l'art la possibilité de saisir les vérités

en una época determinada. Los horizontes no guardan entre sí una relación de continuidad, sino que el paso de un horizonte a otro supone una "crisis", una revolución epistemológica.) » S. Castro-Gómez, « Germán Marquínez Argote » in *Repertorio Ibero e Iberoamericano de Ensayistas y Filósofos* (<https://www.ensayistas.org/filosofos/colombia/marquinez/introduccion.htm>, notre traduction).

transcendantes que la philosophie ne pouvait plus attendre. Zubiri et Marquínez entendent par contre que l'art a la capacité de connaître la réalité concrète, d'une façon différente mais qui complète celles de la science et de la philosophie.

Les *fictos*, en outre, semblent proches de ce que nous avons appelé le *concept poïétique*. Pour Marquínez et Zubiri, les *fictos* et les *conceptos*, ne sont pas produits par des facultés différentes, ils concourent tout simplement à des productions différentes de la même intelligence, mais si les *conceptos* doivent garder une certaine correspondance avec la réalité (et en cela ils coïncident plutôt avec ce que nous avons appelé le *concept réaliste*) les *fictos* se rapportent à la réalité en intervenant en elle : « Le romancier construit en créant dans cette réalité « selon ses *fictos* » déterminés²⁹⁰ Ainsi, les *fictos* de Zubiri et les concepts des artistes conceptualistes latino-américains sont des créations proches. Les *fictos* nous aident à comprendre pourquoi, comme le dit Camnitzer, le conceptualisme latino-américain s'est vu largement influencé par la littérature et la poésie. Toutefois, à la différence des conceptualistes latino-américains, Marquínez et Zubiri ne remettent pas en cause le concept de *concept* en tant que tel. Ils l'accompagnent avec la portée *poïétique* et cognitive (autre) des *fictos* mais le concept philosophique demeure le *concept réaliste*, tandis que pour des conceptualistes comme Camnitzer, conceptualiser la réalité ne peut pas se réduire au concept réaliste. En ce sens, Marquínez ne remet pas complètement en cause la dichotomie esthétique/conceptuel et ceci se reflète, nous semble-t-il, dans son interprétation de l'œuvre de García Márquez. Marquínez oublie de penser à ce que l'œuvre de García Márquez introduit dans la réalité et finit donc par conclure que Macondo²⁹¹ n'est qu'un portrait de la *merveilleuse* réalité latino-américaine.

Néanmoins comme écrit Erna Von der Walde :

²⁹⁰ Zubiri, *Intelligence et logos*, op. cit., p. 130 (traduction légèrement modifiée)

²⁹¹ Macondo est le lieu imaginaire où se déroule le roman de García Márquez.

Le réalisme et les formes européennes eurent et ont une force hégémonique parce qu'ils font partie d'un projet de colonisation et d'internationalisation de l'économie capitaliste. Pour l'élite des pays incorporés dans le système, ces formes symboliques portent en elles une marque de prestige et sont, pour ainsi dire, inévitables. Mais il n'y a aucune force de cet ordre qui explique l'accueil du réalisme magique. Au-delà du prestige que le marginal, le minoritaire, l'excentrique ont acquis dans le premier monde, il faut se demander si le réalisme magique, comme l'on veut l'entendre, ne donne pas lieu à des constructions de l'altérité qui font partie du même projet sur lequel repose la logique du capitalisme dans toutes ses étapes ; des constructions de l'altérité incorporables sans conflits majeurs. [...] D'autre part, le réalisme magique, dans les définitions de Carpentier et de García Márquez révèle, dans le fond, une logique que nous appellerions aujourd'hui colonisée, pour le dire en des termes post-coloniaux. Quand ils affirment que toute la réalité et toute l'histoire d'Amérique sont magiques, quand ils postulent, en partant de cette idée, le réel merveilleux ou le réalisme magique comme le style avec lequel l'on peut saisir cette réalité, quand Carpentier affirme que l'histoire est plus fantastique que n'importe quel livre de fiction, quand García Márquez affirme qu'il n'a rien inventé mais qu'il enregistre tout depuis la réalité environnante, il faut demander d'où l'on regarde, alors, la magie et le merveilleux de cette réalité. Si cela est pour eux la réalité, où se situent-ils pour la postuler comme magique ou merveilleuse ? N'est-ce pas, peut-être, à partir d'une notion implicite d'une réalité-réelle, non merveilleuse, désenchantée, qu'ils attribuent, en quelque sorte, au monde moderne ? Mais n'est-ce pas justement en partant de la rationalité moderne que la magie de cette réalité se perçoit et qu'on la transforme en une réalité *autre* ?²⁹²

²⁹² « *El realismo y las formas europeas tuvieron y tienen su fuerza hegemónica porque son parte de un proyecto de colonización y de internacionalización de la economía capitalista. Para las élites de los países incorporados al sistema, las formas simbólicas traen consigo una marca de prestigio y son, por así decirlo, inevitables. Pero no hay ninguna fuerza de ese orden que marque la acogida del realismo mágico. Más allá del lugar de prestigio que ha adquirido lo marginal, minoritario y excéntrico en el primer mundo, cabe preguntarse si el*

Dans son discours de lauréat du prix Nobel García Márquez affirme :

Antonio Pigafetta, un navigateur florentin qui accompagna Magellan dans le premier voyage autour du monde écrit, dans son passage pour notre Amérique méridionale, une chronique rigoureuse qui semble toutefois être une aventure de l'imagination. Il raconta qu'il avait vu des cochons avec le nombril sur le dos et des oiseaux avec des pattes dont les femelles couvaient sur le dos du mâle, et d'autres comme des albatros sans langue dont les becs ressemblaient à une cuiller. Il raconta qu'il avait vu un animal monstrueux avec une tête et des oreilles de mule, un corps de chameau, des pattes de cerf et un hennissement de cheval. Il raconta qu'ils mirent le premier indigène qu'ils rencontrèrent en Patagonie face à un miroir et que le géant excité perdit l'usage de la raison à cause de la peur de sa propre image. Ce livre bref et fascinant, dans lequel on aperçoit déjà les germes de nos romans d'aujourd'hui, ce n'est pas néanmoins le témoignage le plus ahurissant de notre réalité de cet époque. [...] L'interprétation de notre réalité avec des

*realismo mágico, como quiera que se entienda, no se presta para construcciones de la otredad que son parte de ese mismo proyecto que sostiene la lógica del capitalismo en cualquiera de sus fases; construcciones de la otredad que sean incorporables sin mayores conflictos.[...] Desde otro lado, el realismo mágico en las definiciones de Carpentier y García Márquez revela en el fondo una lógica que se llamaría hoy colonizada, para decirlo en términos poscoloniales. Cuando afirman que toda la realidad y toda la historia de América es mágica, cuando postulan desde ahí lo real maravilloso o el realismo mágico como el estilo con el cual se puede abordar esta realidad, cuando Carpentier afirma que la historia es más fantástica que cualquier libro de ficción, cuando García Márquez asevera que no ha inventado nada, sino que todo lo registra de la realidad circundante, cabe preguntar desde dónde se ve, entonces, la magia y lo maravilloso de esta realidad? Si es la realidad para ellos, en dónde se sitúan para postularla como mágica o maravillosa? No será desde una noción implícita de una realidad-real, no maravillosa, desencantada, que de alguna manera atribuyen al mundo moderno? Pero, ¿no es justamente desde la racionalidad moderna que se percibe la magia de esa realidad y la convierte en una realidad "otra"? » E. Von der Walde, « Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad », in Castro-Gómez, Mendieta (dir.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate)*, Mexico, Miguel Ángel Porrúa, 1998 (notre traduction).*

schémas étrangers contribue seulement à nous rendre de plus en plus méconnus, de moins en moins libres, de plus en plus solitaires²⁹³.

García Márquez reconnaît lui-même que « les germes » du réalisme magique se trouvent dans des narrations comme celle de Pigafetta. De ce point de vue, le réalisme magique, plutôt que saisir la merveilleuse réalité latino-américaine, montrerait la manière dont elle a été imaginée par l'Europe et donc subalternisée dans le système Europe-Amérique. La réalité latino-américaine apparaît merveilleuse seulement d'un point de vue eurocentrique, ou, comme le dit Von der Walde, du point de vue de la *modernité*. García Márquez critique l'usage de schémas non latino-américains pour interpréter les réalités latino-américaines mais il n'est pas certain que le réalisme magique soit le contraire : c'est-à-dire un schéma latino-américain pour lire les réalités latino-américaines. Il semblerait plutôt que des écritures comme celle de García Márquez soient avant tout une pratique, une opération à l'intérieur de la littérature *universelle* (du réalisme européen mondialisé et de la façon dont celui-ci codifie l'Autre) qui, en portant à ses limites le mythe de l'incommensurabilité de l'altérité de l'Autre (dans ce cas précis, le mythe de l'Amérique latine magique, merveilleuse, sensuelle, irrationnelle, démesurée...), mettrait en évidence l'absurdité des différences coloniales créées par la modernité.

²⁹³ « Antonio Pigafetta, un navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación. Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara. Contó que había visto un engendro animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo. Contó que al primer nativo que encontraron en la Patagonia le pusieron enfrente un espejo, y que aquel gigante enardecido perdió el uso de la razón por el pavor de su propia imagen. Este libro breve y fascinante, en el cual ya se vislumbran los gérmenes de nuestras novelas de hoy, no es ni mucho menos el testimonio más asombroso de nuestra realidad de aquellos tiempos.[...] La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios. » G. García Márquez, *La soledad de América Latina*, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html (notre traduction).

Le réalisme magique comme instrument de la philosophie de la libération est donc ambiguë. Il est déjà traversé par les représentations de l'*autre* produites par la modernité/colonialité. Et des écrivains comme García Márquez ne sont pas vraiment clairs dans l'usage qu'ils en font. Comme nous venons de le voir, l'écrivain colombien critique l'usage de « schémas étrangers » pour interpréter la réalité latino-américaine. Pourtant, parfois, il semble adhérer aux représentations coloniales de l'espace américain :

J'ose penser que c'est cette réalité démesurée, et pas seulement son expression littéraire, qui a mérité cette année l'attention de l'Académie Suédoise de Lettres. [...] Poètes et mendiants, musiciens et prophètes, guerriers et crapules, toutes les créatures de cette réalité disproportionnée avons eu peu à demander à l'imagination car pour nous le plus grand défi a été l'insuffisance des outils conventionnels pour rendre crédible notre vie²⁹⁴.

Pour revenir à la terminologie deleuzo-guattarienne, des œuvres comme *Cent ans de solitude*, oscillent, d'une façon confuse, entre l'écriture comme représentation du monde latino-américain, et l'écriture, située en Amérique latine, comme agencement avec son dehors.

Cette dernière possibilité (l'écriture comme agencement avec son dehors) est plutôt celle que nous allons déployer à travers le conceptualisme latino-américain. Tandis que la relation que Márquez cherche entre art et philosophie se fonde sur une écriture qui est surtout représentation d'une parole (bien sûr, cette parole issue de l'atmosphère du caraiïbe colombien et de la façon de parler de ses gens, teint la philosophie de la libération de Márquez d'une matérialité que la philosophie n'a pas d'habitude, mais elle est évoquée par la parole), le

²⁹⁴ « *Me atrevo a pensar, que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras [...] Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida.* » *Ibidem* (notre traduction).

conceptualisme voit l'écriture aussi comme un corps dont la matérialité interagit et affecte les corps humains qu'elle rencontre. L'écriture comme corps étendu dans l'espace est, en outre, l'élément central de l'entreprise philosophique de Simón Rodríguez qui est selon Camnitzer, comme nous l'avons dit, une sorte de manifestation *ante litteram* du conceptualisme latino-américain. Nous pouvons dire aussi que Rodríguez a devancé la philosophie de la *liberación* dans l'idée que pour dépasser la colonialité du monde moderne il fallait développer une philosophie propre à l'Amérique latine. Avant de parler de Rodríguez et de sa relation avec le conceptualisme latino-américain nous allons donc examiner le rôle de l'écriture dans l'entreprise coloniale dans l'Amérique latine.

II. Le Conceptualisme en art d'un point de vue de-colonial.

Le manque d'écriture alphabétique fut l'un des traits saillants dans la construction de l'image du barbare dans le monde moderne colonial. Les qualités que les Européens reconnurent dans les discours des amérindiens (richesse, profondeur, éloquence, capacité argumentative, etc.) ne suffirent pas pour que les envahisseurs considèrent les indigènes à leur niveau. Même Bartolomé de Las Casas, «l'apôtre des indiens», classe les peuples amérindiens dans ce qu'il appelle le deuxième type de barbarie à cause de leur manque d'écriture alphabétique qui ne les empêcherait pas de développer une profonde *sagesse* mais qui rendrait très difficile l'entreprise de la *connaissance*.

Cela n'est pas dû simplement à la présupposition que la fidélité de l'écriture alphabétique à l'égard de la voix conserverait mieux le discours, mais surtout à une nouvelle conception de l'écriture qui -comme le montre le penseur argentin Walter Mignolo- s'affirma dans la Renaissance. La Renaissance reconnaît à l'écriture un rôle actif et nécessaire dans la pensée, la connaissance et la politique, principalement grâce aux instruments métalinguistiques qu'elle introduit dans l'usage de la langue. Ainsi, en 1492 - pendant que Colomb traversait pour la première fois l'atlantique - Antonio de Nebrija publie sa *Gramática de la Lengua Castellana*, la première grammaire d'une langue moderne publiée en Europe et le deuxième livre imprimé en Espagne. Dans cette grammaire, il présente la langue comme « compagne de l'empire » (« toujours la langue fut la compagne de l'empire ; et elle le suivit de telle sorte qu'ensemble ils commencèrent, grandirent et s'épanouirent et qu'ensuite conjointe fut leur

chute²⁹⁵») et donc la grammaire comme instrument de l'empire. Jusqu'à ce moment-là, l'idée d'un besoin de maîtriser grammaticalement la langue n'appartenait qu'à l'apprentissage du grec ou du latin : « l'appliquer à la langue vernaculaire, était une nouveauté, puisqu'on croyait que, comme elle avait été apprise de la bouche de la mère, la pratique et le bon sens suffisaient pour la parler correctement.²⁹⁶ »

Pour Nebrija donc, même si l'écriture alphabétique est née avec la fonction de représenter la voix (mais seulement la voix qui parle : il existe aussi une voix sans parole), elle n'est pas soumise à cette dernière puisque seul l'ensemble de règles qui accompagne cette écriture garantit la maîtrise de la langue. En découpant le *logos* vivant (le discours oral) pour le dessiner, l'écriture alphabétique introduit la nécessité/possibilité de le mesurer, de mettre en lumière sa structure, ses rapports internes : elle permet d'organiser le *logos* à travers sa *métrique*.²⁹⁷

C'est probablement l'importance que la Renaissance confère à l'écriture alphabétique, comme instrument scientifique et de gestion, qui lui permet de penser au Moyen-Âge en termes d'éclipse des lettres. En effet, le Moyen-Âge n'était pas moins alphabétisé que le XVe siècle : les pourcentages

²⁹⁵ « siempre la lengua fue compañera del imperio ; y de tal manera lo siguió, que juntamente comenzaron, crecieron y florecieron, y después junta fue la caída de entrambos ». A. de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*. Madrid, Aguilar, 1989, prologue (traduction : J. C. Estensoro, C. Itier, « présentation », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2015/1, Tome 45).

²⁹⁶ « [...] aplicarla a la lengua vulgar, era una novedad pues se creía que, habiendo sido aprendida de la boca de la madre, la práctica y el buen sentido serían suficientes para hablarla correctamente. » R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1991, p. 288. (notre traduction)

²⁹⁷ Ces deux pôles sont déjà présents dans la Grèce ancienne. Dans les écrits de Platon, par exemple, la pensée oscille entre ces deux termes que le mot latin *ratio* cherche à traduire. Est-il possible d'interpréter l'oeuvre de Platon comme une constante recherche du rapport que ces deux pôles doivent entretenir ? Quoi qu'il en soit, il ne semble pas évident que Platon prenne parti pour le *logos* ou pour la *métrique* - pour la voix ou pour l'écriture. Il ne semble pas évident non plus que la pensée occidentale ait privilégié toujours l'un de ces pôles : pourrait-on dire plutôt qu'elle a privilégié souvent la *relation* entre ces deux termes comme lieu de la pensée ?

d'alphabétisation resteront à peu près les mêmes jusqu'à la fin du XVIIe siècle ; l'explosion du livre typographique ne sera pas accompagnée par sa démocratisation et la lecture restera une affaire d'élite tout comme au Moyen-Âge (il y a, certes, un changement dans la composition socio-économique de ces élites mais il n'est pas directement lié à l'invention de Gutenberg). En revanche, l'imprimerie perfectionne *l'instrument de mesure* (l'écriture alphabétique) : elle rend plus stables ses unités de mesure (les caractères), réduit l'intervention de la main humaine dans leur reproduction, organise et distribue de manière homogène l'espace où ces unités doivent se placer (la page du livre). Ce perfectionnement accouplé à l'entrée des langues vernaculaires sous la tutelle de l'écrit place l'écriture dans une situation privilégiée pour observer le présent et le projeter.

En inventant un Moyen-Âge barbare et privé des lettres et des arts qui la sépare de Rome et de la Grèce, la Renaissance *colonise le temps* (j'emprunte cette expression à Mignolo²⁹⁸), choisit son origine mythique et s'empare d'elle. La *colonisation du temps* s'entrelace avec la colonisation de l'espace et la marque. Ainsi, plus une société est loin d'appliquer l'efficacité de l'écriture alphabétique, plus elle est *orale* - c'est-à-dire barbare comme le Moyen-Âge- et, réciproquement, plus une société augmente la puissance de cette efficacité, plus elle est *proprement écrite* - c'est-à-dire moderne.

La classification hiérarchique que José de Acosta proposait en 1590 des civilisations se basait sur cette centralité de l'écriture alphabétique : la chrétienté occidentale en premier lieu, la civilisation chinoise et japonaise en deuxième et l'aztèque en troisième. Au premier abord, l'écriture aztèque rappelle aux Européennes le monde égyptien, monde qui est passé du statut de métropole économique et culturelle dont le monde grec dépendait largement, à celui de périphérie de ce dernier et ensuite, de Rome. Les autres mondes amérindiens dans lesquels on ne reconnaît pas les traits du monde ancien sont donc placés

²⁹⁸ W. Mignolo, *Historias locales/ disenos globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Ediciones AKAL, 2003

dans un âge encore plus lointain, un âge avant l'Histoire. Absence totale d'*écriture* veut dire donc n'être rien (encore) : être complètement malléable, *matière vierge* pour *l'esprit humain* (européen). Evidemment, cela implique d'avoir construit une essence pour l'écriture à partir du récit mythique selon lequel l'écriture se serait émancipée patiemment de la matière silencieuse et insignifiante, en passant par le pictographique et l'idéographique, jusqu'à atteindre son être le plus propre, c'est-à-dire l'écriture alphabétique.

Mais s'il est vrai qu'au Moyen-Âge le texte est principalement conçu pour être lu, et donc compris, oralement - ce qui pourrait justifier le qualificatif *oral* - cela n'est pas vrai pour le monde aztèque. En présentant l'intention du livre *Writing Without Words*, Elizabeth Hill Boone écrit :

Parce qu'il y a cette tendance à penser l'écriture comme un discours visuel et une conquête évolutive, le mot *écriture* a besoin des guillemets quand il se rapporte à l'Amérique précolombienne. Dans l'Amérique indigène le discours visuel, souvent, n'était pas l'objectif. [...] dans l'Amérique précolombienne, art et écriture sont largement la même chose. Par exemple, le mot *Nahuatl*, *tlacuiloiztli* veut dire tous les deux, écrire et peindre. Il s'agit d'un système graphique qui enregistre et transmet une connaissance, ou, autrement dit, qui présente des idées. [...] Pour parvenir à une définition élargie d'écriture, nous devons approfondir la réflexion des systèmes visuels et tactiles d'enregistrement des informations. [...] une définition d'écriture qui nous permet de considérer les systèmes de communication aussi bien verbaux que non-verbaux²⁹⁹.

²⁹⁹ « Because there is that tendency to think of writing as visible speech and an evolutionary goal, the word "writing" when it pertains to Pre-Columbian America begs to have quotation marks around it. In indigenous America, visible speech was not often the goal. [...] art and writing in Pre-Columbian America are largely the same thing. For example, the Nahuatl word *tlacuiloiztli* means both "to write" and "to paint". They compose a graphic system that keeps and conveys knowledge, or, to put it another way, that presents ideas. [...] We have to think more broadly about visual and tactile systems of recording information, to reach a broader definition of writing. [...] a definition of writing that allows us to consider both verbal and nonverbal systems of graphic communication. » E. Hill Boone, « Introduction: Writing and Recording Knowledge » in Hill Boone, Mignolo (dir), *Writing Without Words*,

Dans un autre des essais contenus dans le même volume, John Monaghan évoque le peuple mixtèque. Pour ce peuple, *lire* un écrit signifiait exécuter une complexe performance qui rassemblait danse, chant, gestualité, costumes et ornements corporels. Dans leurs *écrits*, les mixtèques avaient besoin d'aller bien au-delà de l'écriture alphabétique parce que, pour eux, la connaissance et la pensée débordent largement le champ *discursif*. Ce débordement du discursif, comme le dit Hill Boone dans le passage cité plus haut, pourrait s'étendre à tout l'espace amérindien. Par exemple, pour Fernando Garcés³⁰⁰ le concept d'écriture dans le monde andin doit comprendre plusieurs pratiques *textuelles* comme le tissage (le *quipu* - l'écriture des Incas - était un ensemble de nœuds de fil), la danse, le chant, etc. La raison en est, comme pour Hill Boone, que dans les Andes précolombiennes, la production de sens déborde le discursif et la voix a besoin d'interagir avec d'autres plans textuels qui ne relèvent pas du discursif. En ce sens, la voix constitue un plan textuel parmi d'autres que l'on ne doit pas identifier avec le plan textuel de la parole.

Des linguistes comme Chomsky montrent que la parole a largement à voir avec l'une des structures innées du cerveau humain, que l'on n'apprend donc ni à travers la voix ni à travers l'écriture mais que l'on actualise plutôt avec les termes de la situation historico-géographique particulière de ces structures. La relation particulière que l'horizon graphique entretient avec la voix à travers l'écriture alphabétique relève, par conséquent, de cette structure cérébrale et pas principalement de la voix ou de l'écriture. S'il y a un « centrisme » dans la pensée moderne-coloniale, il ne s'agit pas d'un *logo-centrisme* (si on peut se permettre de traduire logos avec parole ou discours mental), d'un *phono-centrisme* ou d'un *grapho-centrisme* mais d'une certaine insistance sur une configuration spécifique de plusieurs structures (comme la parole, la voix,

Alternative literacies in Mesoamerica and the Andes, Durham, Duke University Press, 1994, pp. 3-4 (notre traduction).

³⁰⁰ F. Garcés. *Las políticas del conocimiento y la colonialidad lingüística y epistémica*, Castro-Gómez, Grosfoguel, « *Giro decolonial...* », *op. cit.*

l'écriture...) qui traversent la corporalité d'une façon particulière (dans le cas de l'écriture alphabétique, la main et l'oeil s'alignent avec les aires de Broca et Wernicke situés dans l'hémisphère dominant du cerveau) et circonscrivent un type de mentalité.

Or, la modernité coloniale rassemble plusieurs stratégies pour imposer l'écriture alphabétique, comme lieu supérieur légitime de la connaissance et de la pensée (ce qui garantit sa stabilité comme élément de gestion). Nous avons vu, jusqu'ici, deux de ces stratégies:

1. Créer un récit onto-téléologique de l'écriture centré sur l'écriture alphabétique et inventer un Âge Moyen barbare qui aurait empêché la constante évolution de l'écriture et, par conséquent, de la pensée et de la connaissance.
2. Nier la pertinence du champ varié *textuel* amérindien comme lieu de la connaissance et de la pensée en interprétant son intérêt restreint par le discours, ou par le verbal, comme un manque qui rendrait impossible d'atteindre la vraie connaissance et de déployer entièrement la rationalité.

Un corollaire de ces deux stratégies est la construction de l'*oralité* comme objet du discours : un champ extérieur à l'écriture mais intérieur à l'espace colonial et donc intérieur à l'espace de gestion de l'écriture (en tant qu'instrument colonial).

Une troisième stratégie qui complète les deux précédentes est de construire l'*oralité* comme objet réel dans l'espace américain. Dans cette tâche, l'écriture alphabétique est centrale comme instrument mais pour qu'elle puisse fonctionner, il va falloir adapter l'espace américain à elle. Ainsi, le souverain de Castille - l'écrivain-roi - consacre plusieurs chapitres de les *Leyes de Indias* (Lois des Indes) à décrire soigneusement le tracé que les villes américaines doivent suivre, la façon dans laquelle leurs bâtiments doivent être organisés et la fonction de chaque espace urbain. Ainsi, entre 1522 et 1573, plus de deux cents villes sont fondées dans l'Amérique hispanique. À partir de ces centres se

diffuse le pouvoir colonial à travers l'espace américain. Ce pouvoir est administré par une bureaucratie des hommes de lettres d'origine ibérique qui se forme dans les écoles que la couronne d'Espagne ouvre dans les villes hispano-américaines. Aux marges des villes, et en fonction d'elles, se place l'espace de la *barbarie* où l'on confine les Amérindiens qui, privés de leur monde *textuel* (interdit par la loi, donc par l'écriture des Européens), sont condamnés à l'*oralité*. L'*oralité* est donc, aussi, le degré le plus obscur du spectre visuel, le désordre, le rien. La distance entre la *barbarie* et la civilisation est mesurée par la couleur de la peau : pour entrer dans la civilisation, pour devenir espagnol (mais jamais espagnol d'Europe), l'Américain doit démontrer un haut pourcentage de sang blanc et parfois aucun sang noir. Le pouvoir colonial se fonde largement sur un régime visuel dans lequel écriture alphabétique, race et urbanisme sont centraux et s'entrelacent étroitement en formant une continuité qui traverse l'espace américain et le découpe ontologiquement, de la même façon que l'écriture alphabétique découpe la langue, comme s'il s'agissait d'une *écriture* élargie et plus puissante que la seule écriture alphabétique du livre.

Et même si le souverain est loin, cette *écriture* qui émane de sa main - en arrivant d'un outre-mer (un au-delà) que les nouveaux habitants de l'Amérique croient plus vrai, plus proche de Dieu - cette *écriture* ne brise pas l'aura de son auteur mais, au contraire, elle transmet cette aura à sa matérialité : au papier, aux visages blancs, à l'espace urbain de la Renaissance espagnole...

Cette *écriture* coloniale - la *textualité* du monde moderne-colonial - pulvérise l'ensemble *textuel* amérindien et instaure un champ de *différences coloniales* structuré à partir du canon européen; une ontologie qui organise les êtres en faisant coïncider, d'un côté, ce qui est européen avec ce qui est vrai, bon, beau, rationnel, libre... en somme ce qui *est* pleinement, et, de l'autre côté, ce qui n'est pas européen (l'amérindien, l'africain) avec ce qui est barbare, irrationnel, mauvais, dépendant... en somme ce qui *n'est rien*.

Comment s'empêcher de concevoir une expérience contrafactuelle ? : si la textualité coloniale n'avait pas effacé les textualités amérindiennes et avait plutôt cohabité avec elles, que voudrait dire aujourd'hui écrire de la philosophie ? Cela pourrait-il signifier aussi - outre à un exercice d'écriture alphabétique - exécuter une performance comme les Mixtèques, dessiner dans l'espace comme les Aztèques ou tisser des fils comme les Incas ? Cela n'enrichirait pas simplement le *véhicule* de la philosophie mais aussi la pratique philosophique dans sa totalité en multipliant les structures mentales et «intersubjectives» impliquées dans le travail de la pensée.

L'union entre écriture alphabétique, urbanisation, race et politique ne se brise pas, cependant, avec l'indépendance à l'égard de la métropole : au contraire, les nouvelles démocraties fonderont la nationalité précisément dans cette union en maintenant l'écriture alphabétique comme un élément central.

[Beatriz] González Stephan identifie trois pratiques disciplinaires qui contribuèrent à forger les citoyens latino-américains du XIX^{ème} siècle : les constitutions, les manuels de *urbanidad* et les grammaires de la langue. Suivant le théoricien uruguayen Agel Rama, Beatriz González constate que ces technologies de subjectivation possèdent un dénominateur commun : leur légitimité repose sur l'écriture. [...] La parole écrite construit des lois et des identités nationales, elle réalise des programmes modernisateurs, organise la construction du monde en terme d'inclusions et d'exclusions. C'est pour cela que le projet de fondation de la nation arrive à terme à travers l'implémentation d'institutions légitimées par l'écriture (école, hospices, usines, prisons) et de discours hégémoniques (cartes, grammaires, constitutions, manuels, traités d'hygiène) qui réglementent la conduite des acteurs sociaux, établissent des frontières entre les uns et les autres et leur

transmettent la certitude d'exister à l'intérieur et à l'extérieur des limites définies par cette légalité scripturale³⁰¹.

Autour des années cinquante et soixante du XXème siècle, la conscience que les régimes républicains post-coloniaux n'avaient pas réussi à émanciper l'Amérique latine du monde colonial se diffuse fortement dans le sous-continent. L'une des constatations qui formaient cette conscience était que les pratiques de pensée et de connaissance latino-américaines et mondiales continuaient à être profondément marquées par l'horizon colonial.

³⁰¹ « [Beatriz]González Stephan identifica tres prácticas disciplinarias que contribuyeron a forjar los ciudadanos latinoamericanos del siglo XIX: las constituciones, los manuales de urbanidad y las gramáticas de la lengua. Siguiendo al teórico uruguayo Angel Rama, Beatriz González constata que estas tecnologías de subjetivación poseen un denominador común: su legitimidad descansa en la escritura. Escribir era un ejercicio que, en el siglo XIX, respondía a la necesidad de ordenar e instaurar la lógica de la "civilización" y que anticipaba el sueño modernizador de las elites criollas. La palabra escrita construye leyes e identidades nacionales, diseña programas modernizadores, organiza la comprensión del mundo en términos de inclusiones y exclusiones. Por eso el proyecto fundacional de la nación se lleva a cabo mediante la implementación de instituciones legitimadas por la letra (escuelas, hospicios, talleres, cárceles) y de discursos hegemónicos (mapas, gramáticas, constituciones, manuales, tratados de higiene) que reglamentan la conducta de los actores sociales, establecen fronteras entre unos y otros y les transmiten la certeza de existir adentro o afuera de los límites definidos por esa legalidad escrituraria. » Castro-gómez, « Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro" » in E. Lander (dir), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2000 (notre traduction).

Luis Camnitzer situe le conceptualisme parmi les mouvements qui - comme la philosophie de la libération ou la pédagogie de l'opprimé - accompagnèrent cette nouvelle conscience émancipatrice³⁰². Ainsi, un remarquable précurseur du conceptualisme serait Simon Rodríguez (1771-1854), le «précepteur» de Bolívar. Rodríguez savait que la libération politique de l'Amérique devait être accompagnée par une de-colonisation culturelle et c'est pourquoi il consacra son temps au dessin et à l'implémentation de plusieurs projets éducatifs qui - bien qu'ils soient soutenus par Bolívar - seront souvent obstrués par une bonne partie de la population *criolla* (la population d'origine européenne), laquelle était devenue la population la plus influente des nouvelles républiques. Mais la raison pour laquelle Camnitzer indique Rodríguez comme précurseur du conceptualisme latino-américain est l'écriture de ce dernier. L'écriture du philosophe vénézuélien rompt avec l'espace linéaire et homogène de la page typographique qui répond au modèle classique du discours : un discours linéaire, hiérarchique et irréversible sur lequel, selon Rodríguez, se fonde la pensée coloniale. Ainsi, la majeure partie de ses écrits philosophiques est composée des pages qui se présentent comme des cartographies conceptuelles où le lecteur peut pénétrer de plusieurs façons et qu'il peut parcourir de manières différentes. Ces pages ne sont pas reliées mais sont contenues dans des boîtes et peuvent donc être manipulées et ordonnées

³⁰² Camnitzer, *Didáctica...*, *op. cit.*

FORMA que se da al DISCURSO

Pintando { las Ideas elementales = en *Paradigma*
 { los Pensamientos = en *Sinópsis*

La LENGUA y la MANO

son los dotes mas preciosos del hombre
(*observa Buffon*)

Entiéndase aquí con respecto á la
INTENCION-DE INSTRUIR

No se trata de la Importancia de la Palabra
 porque
 no hay quien no la conozca

La Importancia de su PINTURA
 la conocen pocos bien
 muchos...ni piensan en ella

no obstante

Se puede PINTAR sin HABLAR
pero nó HABLAR sin PINTAR

Los JESTOS son un BOSQUEJO
de lo que la *mano* } por falta { de *medios*
no puede dibujar } { ó de tiempo

JESTICULAR es pintar EN EL AIRE

S. Rodríguez Simón, «*Forma que se da al discurso*», in *Obras completas*, Ediciones del Congreso de la República, Caracas, 1900

librement.

L'une des principales thématiques qui oriente la recherche philosophique de Rodríguez est la relation entre la pensée et l'écriture. Sa pratique scripturale ne se limite pas à mettre en question la neutralité des formes alphabético-typographiques que la philosophie de la Renaissance et l'imprimerie ont imposées ; cette mise en question pratique de l'écriture a comme but d'explorer de nouvelles façons de penser. Il s'agit donc d'une *écriture de la libération* qui commence avec une *libération de l'écriture* elle même.

Camnitzer nous dit à propos de Rodríguez :

La majeure partie de ses textes ont une organisation accidentée, les phrases coulent très rarement d'une façon linéaire, comme c'est l'habitude dans un texte ordinaire, elles sont plutôt subdivisées par des crochets pour agencer des différentes possibilités d'une idée ou des sous-catégories. La police d'écriture change fréquemment pour donner de l'emphase, par fois aussi à l'intérieur de la même phrase, et le texte peut suivre des formes géométriques ou être organisé autour d'un axe central. Le résultat est similaire à celui des calligrammes, forme populaire de composition de textes des XVIIIème et XIXème siècles, où l'image qui est décrite par le texte est représentée par l'organisation des mots dans l'espace de la page. Mais tandis que les calligrammes n'étaient le plus souvent qu'un jeu formel, chez Rodríguez il s'agit de clarifier des idées. L'on peut décrire ses compositions comme des diagrammes mentaux qui accélèrent la compréhension. Ce sont des aphorismes aussi bien textuels que visuels et leur beauté est un sous-produit accidentel. Ainsi, de manière personnelle, Rodríguez résout le problème de l'érosion de l'information et essaye de communiquer ses idées à travers un format qui ne subit pas de pertes.³⁰³

Si avec « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », Mallarmé créa l'un de premiers poèmes typographiques, avec son œuvre, Rodríguez aurait créé une sorte de *philosophie typographique*. « Mais tandis que Mallarmé s'intéressait à

³⁰³ « La mayoría de sus textos están escritos en una diagramación quebrada. Las frases raramente fluyen linealmente, como es costumbre en un texto ordinario, sino que se subdividen por medio de grandes corchetes para acomodar distintas posibilidades de ideas o de subcategorías. La tipografía cambia frecuentemente para dar énfasis, a veces incluso en la misma línea, y el texto puede seguir formas geométricas u organizarse alrededor de un eje central. El resultado es similar al de los caligramas, una forma popular de composición de textos en los siglos XVIII y XIX, donde la imagen descripta está representada por la degradación de las palabras. Pero mientras los caligramas no eran mucho más que un juego formal, en Rodríguez la única preocupación para usar estos recursos es clarificar ideas. Sus composiciones pueden ser descriptas como diagramas mentales que aceleran la comprensión. Son aforismos tanto textuales como visuales, y su belleza es un subproducto accidental. Es así como, en una manera personal, Rodríguez soluciona el problema de la erosión de la información y trata de comunicar sus ideas a través de un formato que no sufre pérdidas. » Camnitzer, *Didáctica*, op cit., pp. 59-60 (notre traduction).

une structure para-musicale qui accompagnait le son du poème, pour Rodríguez l'important était de recréer son processus mental dans l'esprit du lecteur³⁰⁴. »

L'on pourrait appliquer à l'écriture de Rodríguez ce que dit Hill Boone: « il s'agit d'un système graphique qui enregistre et transmet une connaissance, ou, autrement dit, qui présente des idées.³⁰⁵ » Bien sûr, ce n'est pas sur un retour conscient à un système d'écriture amérindien que Rodríguez construit son écriture *décoloniale*. Rodríguez n'était pas un amérindien et probablement, comme la majeure partie des latino-américains, il ne connaissait aucune langue amérindienne. Mais, comme chez les amérindiens, son écriture n'a pas comme but de rendre visuel le discours. Il confronte le verbal à une altérité interne qui l'habite lorsqu'il est sous la forme de l'écriture, c'est-à-dire l'espace blanc de la page, qui du point de vue de l'écriture alphabétique n'est que du vide. Chez Rodríguez, ce vide reproduit par contre la forme de sa pensée. La façon dont il construit des relations entre des objets du monde (indiqués par des termes ou des phrases). C'est une façon d'ouvrir de nouveaux chemins pour la pensée. Pour le philosophe vénézuélien, la décolonisation commence par là : construire des formes latino-américaines de penser.

Pour Rodríguez il ne suffit pas de tout simplement exposer les idées, il faut les composer dans l'espace pour atteindre la pensée et donc l'intellect du lecteur. Il fait la distinction suivante :

La connexion d'idées se présente en paradigme. La connexion de pensées se présente en synopsis [... Le] paradigme est un exemplaire d'idées comparées pour faire sentir leur connexion [... La] synopsis est un tableau où l'on voit d'un seul coup la connexion de plusieurs idées en formant un pensée ou plusieurs [...La] synopsis est un composé de paradigmes[.] Le paradigme fait

³⁰⁴ « *Pero mientras que Mallarmé se interesaba en una estructura paramusical que ayudaba al sonido del poema, Rodríguez solamente se preocupaba por recrear su proceso mental en la mente del lector.* » *Ibidem* (notre traduction).

³⁰⁵ Hill Boone, *op cit.*, p.3 (notre traduction).

sentir[.] La synopsis fait penser[.] En faisant sentir on persuade[.] En faisant penser on convainc³⁰⁶.

Pour le maître de Bolívar, c'est en composant les idées dans l'espace que l'on transmet au lecteur le chemin de pensée qui lie ces idées :

de la façon dont les idées sont conçues, ainsi elles se conservent [...] chaque sens [d'une pensée] contient ses *souvenirs* : et en réunissant les *souvenirs* d'un sens avec ceux des autres on forme la *mémoire*[. La] *mémoire* est donc un ensemble de *souvenirs*[...] Mais puisqu'un ensemble ce n'est pas un système[,] il est nécessaire que les *souvenirs* se connectent pour produire l'effet unique de la *mémoire*[,] soit d'une pensée élémentaire, soit d'une idée générale[.] Sans tableau il n'y a pas de MÉMOIRE mais des idées dispersées ou entassées [...] l'art d'écrire a besoin de l'art de peindre³⁰⁷.

³⁰⁶ *La conexión de Ideas se presenta en paradigma*
La • de pensamientos • en sinopsis
PARADIGMA es...
un ejemplar de {Ideas comparadas para
hacer sentir su conexión
SINOPSIS es...
un cuadro {en que se ve, de un golpe,
la conexión de varias Ideas
haciendo un pensamiento o varios
[...]
SINOPSIS es un compuesto de PARADIGMAS
El Paradigma hace Sentir
La Sinopsis hace Pensar
haciendo Sentir se PERSUADE
haciendo Pensar se CONVENCE

S. Rodríguez, *Sociedades Americanas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990, p. 218-219 (notre traduction).

³⁰⁷ *Como se conciben las Ideas se conservan*
exponerlas pide un trabajo
cada Sentido tiene sus Recuerdos:
y, juntándose los de los unos con los de los otros,
forman la Memoria
pero como {conjunto no es SISTEMA
es menester que los Recuerdos se combinen
para producir el EFECTO UNICO de

De nouveau, sans en être conscient ou du moins sans y faire aucune référence, Rodríguez nous rappelle le monde amérindien : le philosophe a besoin d'un *tlacuilotzli*, une écriture-peinture, s'il veut atteindre le niveau de la pensée et des concepts et pas seulement celui de la persuasion. Si nous tirons les conclusions des idées de Rodríguez, le discours écrit linéaire n'est qu'une suite d'idées ou tout au plus de paradigmes. Ainsi, non seulement ce n'est pas à cause de raisons *esthétiques* que Rodríguez développe son écriture, mais au contraire il essaye de désactiver l'*esthétisation*, que le discours linéaire produit sur la pensée : une suite d'idées ou de paradigmes ne servirait pas à *convaincre* mais tout au plus à persuader. Sauf si le lecteur lui-même décompose le texte linéaire et produit un tableau hypothétique de connexion des idées qui sont exposées dans le texte linéaire. A peu près le genre d'exercice que l'on apprend notamment lorsque l'on fait des études de philosophie. Un exercice qui se transmet principalement d'une façon *orale* lorsque les corps-esprits des étudiants et du professeur occupent le même espace. De ce point de vue, le philosophe doit être aussi bien un écrivain qu'un peintre (dans le sens de quelqu'un qui sait composer des idées dans l'espace), car la philosophie a toujours besoin de la *peinture* (même si l'espace dans lequel le professeur de philosophie compose est un espace abstrait qui se déploie temporellement).

Bien sûr, cet exercice philosophique implique une certaine « érosion de l'information », pour le dire avec le vocabulaire de Camnitzer : le tableau que nous élaborons dans notre pratique philosophique de lecture de textes, malgré toutes les précautions que l'on puisse prendre, reste toujours un tableau

*la memoria { sea de un Pensamiento elemental
 sea de los Elementos de una idea general
 Sin cuadro no hay memoria
 sino ideas dispersas o amontonadas*

[...]

*el arte de Escribir necesita
 del arte de Pintar.*

Ivi, p. 221-223 (notre traduction).

hypothétique. Ainsi, avec son écriture-peinture, Rodríguez chercherait une façon plus rigoureuse d'écrire la philosophie et une démocratisation de celle-ci (en rendant évident dans l'écriture elle-même un exercice qui normalement se déploie dans l'intimité des facultés de philosophie).

De ce point de vue, on peut dire qu'il est possible de déployer un projet philosophique en art car il y a déjà de l'*art* dans la philosophie : une pratique de composition de l'espace.

L'on peut se demander pourquoi l'écriture-peinture de Rodríguez n'a pas prospéré dans le milieu philosophique (ni mondial ni latino-américain). Il y a d'abord une limite matérielle. En réalité, avec son écriture, Rodriguez ne peut tracer que théoriquement toutes les connexions d'idées que contiendrait un ouvrage philosophique. Dans la pratique concrète il faudrait un espace beaucoup plus ample qu'une page ou bien un espace tridimensionnel. Une peinture elle-même déployée dans l'espace, par exemple ce que nous appellerions de nos jours une *installation* ou un *environment*. Mais il y a peut-être une autre raison qui nous semble plus importante. La modernité/colonialité a souvent confondu la raison en général avec l'une de ses sphères de déploiement possible : la raison instrumentale. Nous avons vu la façon dont l'écriture alphabétique a eu un rôle central en tant qu'instrument de gestion (perfectionné grâce à l'imprimerie qui stabilise sa *géométrie*, sa *métrique*). La philosophie typographique de Rodríguez déconcerte cet instrument en réduisant son *efficacité*, ce qui semble réduire sa *rationalité* (et pourtant elle redonne au *logos* de la plasticité qui lui est nécessaire en tant que corrélat de vie). Comme le dit Enrique Dussel, la modernité européenne confond, dans son expansion mondialisante, la *rationalité* particulière qu'elle déploie pour pouvoir administrer le système-monde, dont elle est devenue le centre, avec la raison en tant que telle. Ainsi, paradoxalement, la modernité se présente comme une *rationalisation* de la vie qui simplifie la complexité de celle-ci, en simplifiant par conséquent la complexité et multiplicité du *logos* en tant qu'il se déploie dans les différents mondes humains. Bien que la « première modernité », centrée autour des

puissances ibériques, n'ait pas encore déployé entièrement la *rationalisation* moderne³⁰⁸, celle-ci commence à se déployer déjà à travers l'écriture alphabétique.

Ce n'est donc sans doute pas simplement une coïncidence que Dussel lui-même, fondateur de la philosophie de la libération cherche lui aussi à innover dans son écriture philosophique en mélangeant des digrammes avec l'écriture alphabétique linéaire et en numérotant tous les paragraphes, ce qui permet de connecter plus facilement des idées qui traversent un long texte.

Poésie

Deux horizons de longue durée se croisent en Amérique latine. Un horizon amérindien auquel il est difficile d'appliquer notre notion moderne d'écriture sans l'entrelacer avec celle d'art. Et un horizon latin, pour lequel le concept ne peut pas se détacher d'un type de *poiesis*. Malgré cela, l'écriture de Rodriguez, qui découle sans doute de ce croisement, n'a pas trouvé de suites, du moins explicites. Comme le dit Camnitzer, l'œuvre de Rodríguez sert à « situer le conceptualisme latino-américain sous un axe propre et indépendant³⁰⁹. »

Néanmoins, une écriture similaire se développe à travers la poésie visuelle latino-américaine, celle-ci aussi avec un souci *décolonial* et un intérêt pour les réalités latino-américaines. Ferreira Gullar (dont nous avons parlé dans la première partie) était un poète mais aussi le théoricien du mouvement néoconcret et, comme nous l'avons vu (contrepoint 2), il ouvre le chemin au

³⁰⁸ Comme nous le dit Dussel ce n'est qu'à partir de la deuxième modernité, lorsque le centre du système-monde se déplace de l'Espagne vers l'Hollande, d'abord, et après vers l'Angleterre que : « pour pouvoir *gérer*, l'énorme système monde qui soudain s'ouvre à la petite Hollande, laquelle, n'ayant été qu'une province de la couronne espagnole, se place maintenant au *centre* du système-monde, doit effectuer ou augmenter son efficacité par *simplification*. Il est nécessaire de réaliser une abstraction [...] qui laisse *dehors* beaucoup des variables valables (des variables culturelles, anthropologiques, éthiques, politiques, religieuses ; des aspects qui étaient précieux pour l'européen du XVIème siècle) qui ne permettaient pas une adéquate, *faisable*, ou techniquement possible *gestion* du système-monde. » Dussel, *Etica de la liberación...*, *op. cit.*, p. 59 (notre traduction).

³⁰⁹ « [...] ubicar al conceptualismo latinoamericano sobre un eje propio e independiente. » Camnitzer, *Didáctica...*, *op. cit.* p. 25 (notre traduction).

conceptualisme latino-américain avec son concept de non-objet. Selon Camnitzer, il y a une relation profonde entre poésie et conceptualisme :

ce serait très artificiel de discuter des stratégies conceptualistes comme de démarches qui se réduiraient aux arts visuels. Les artistes et les écrivains interagissaient intellectuellement et se fertilisaient mutuellement. Dans certains cas le même auteur travaillait dans les deux domaines. Ainsi, lorsque nous étudions des stratégies conceptualistes nous avons à voir avec un domaine hautement interdisciplinaire et ouvert à ce genre de dialogue [entre écrivains et artistes visuels]. On doit remarquer aussi que l'œuvre de beaucoup d'écrivains préfigura ce qui serait connu plus tard comme conceptualisme³¹⁰.

Comme chez Rodríguez, il est question d'une écriture qui se croise avec la *peinture*. C'est pour ça que Camnitzer s'intéresse aux calligrammes et donc au poète chilien Vicente Huidobro.

Huidobro

Camnitzer écrit :

³¹⁰ « [...] sería muy artificial discutir las estrategias conceptualistas como algo reducido a las artes visuales. Los artistas y los escritores interactuaban intelectualmente y se fertilizaban mutuamente. En algunos casos el mismo autor operaba en ambos campos. De manera que al dirigirnos a las estrategias conceptualistas estamos tratando con un campo altamente interdisciplinario y abierto a este tipo de diálogo. Igual hay que notar que la obra de muchos escritores prefiguró lo que más tarde se clasificaría como conceptualismo ». *Ivi*, p.170 (notre traduction).

Une partie de l'importance de Huidobro (1893-1948) est qu'il a commencé très tôt à travailler avec les calligrammes et a donc transgressé les frontières entre image et texte. Cette transgression ne peut pas être vraiment considérée comme une hérésie. Les calligrammes existaient déjà en Amérique latine au XVIIIème siècle grâce à l'influence de l'Espagne et du Portugal où

LA CAPILLA ALDEANA

A v e
Canta
suave
que tu canto encanta
sobre el campo inerte
sones
vierte
y ora-
ciones
I l o ra.
D esde
la cruz santa
el triunfo del sol canta
y bajo el palio azul del cielo
deshoja tus cantares sobre el suelo.
Une tus notas a las de la campana
Que ya se despereza ebria de mañana
Evangelizando la gran quietud aldeana.
Es un amanecer en que una honda bondad brilla
La capilla está ante la paz de la montaña
Como una limosnera está ante una capilla.
Se esparce en el paisaje el aire de una extraña
Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja
Algo como un rocío lleno de bendiciones
Cual si el campo rezara una idílica queja
Llena de sus caricias y de sus emociones.
La capilla es como una viejecita acurrucada
Y al pie de la montaña parece un cuento de hada.
Junto a ella como una bandada de mendigos
Se agrupan y se acercan unos cuantos castaños
Que se asoman curiosos por todos los postigos
Con la malevolencia de los viejos hurafios.
Y en el cuadrado lleno de ambiente y de frescura
En el paisaje agreste con castidad de lino
Pinta un brochazo negro la sotana del cura.
Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino
Parece que se metiera al fondo de la capilla
Y la luz de la gran lámpara con su brillo mortecino
Pinta en la muralla blanca como una raya amarilla.
Las tablas viejas roncán, crujen, cuando entra el viento oliendo a rosas
Rezonga triste en un murmullo el eco santo del rosario
La oscuridad va amalgamando y confundiendo así las cosas
Y vuela un "Angelus" lloroso con lentitud del campanario.

V. Huidobro, « *La capilla Aldeana* », 1912 in *Obras completas*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1964, p 161.

ils avaient été à la mode, aussi bien que dans le reste de l'Europe³¹¹.

³¹¹ « *Parte de la importancia de Huidobro (1893-1948) está en que muy temprano empezó a trabajar en caligramas y con ello transgredió las fronteras entre imagen y texto. La transgresión no se puede considerar realmente como algo herético. Los caligramas ya existían en América Latina en el siglo XVIII gracias a la influencia de España y de Portugal, donde habían estado de moda lo mismo que en el resto de Europa.* » Ivi, p. 171 (notre traduction).

PAISAJE

AL ATARDECER NOS PASEAREMOS POR RUTAS PARALELAS

luna
La donde miras
te
EL ÁRBOL
ERA
MÁS
A L T O
Q U E L A
M O N T A Ñ A

PERO LA
M O N T A Ñ A
ERA TAN ANCHA
Q U E E X C E D Í A
L O S E X T R E M O S
D E L A T I E R R A

EL
R Í O
Q U E
C O R R E
N O
L L E V A
P E C E S

C U I D A D O C O N
J U G A R E N E L P A S T O
R E C I É N P I N T A D O

UNA CANCIÓN CONDUCE A LAS OVEJAS HACIA EL APRISCO

V. Huidobro, *Paisaje*, 1917, in *Antología poética*,
Madrid, Castalia, 1990, p. 54

Néanmoins, ce croisement entre texte et image, ou entre écriture et *peinture*, reste encore timide :

Les calligrammes de Huidobro de 1912 sont très concis et traditionnels. Le texte s'adapte rigidement au périmètre de la forme qui y est décrite. Son poème sur la chapelle du village (*La capilla Aldeana* 1912) dessine un bâtiment, croix comprise, avec des mots soigneusement mesurés. Dans des œuvres ultérieures il ouvre la structure. Dans *Paisaje* [paysage] (1917), il utilise les mots non seulement pour décrire visuellement l'objet mais aussi pour capturer et rendre explicites les évocations poétiques ensevelies dans le

langage. La lune est représentée par l'emplacement circulaire du texte : « *la luna donde te miras* » [la lune où tu te regardes]. Seulement le mot « où » s'échappe du cercle pour former le diamètre horizontal et aider à diriger le regard du lecteur³¹².

Évidemment, la phrase « diriger le regard du lecteur » désigne une démarche que l'on associerait plus à un peintre qu'à un écrivain. Néanmoins la *peinture* que Huidobro déploie dans ses calligrammes n'évolue pas au-delà de l'ouverture des œuvres comme *paisaje* et le poète chilien abandonne la composition de calligrammes.

Mais Huidobro n'intéresse pas seulement Camnitzer parce qu'il a repris les calligrammes au XX^e siècle. Pour Huidobro l'essentiel dans la poésie est l'*idée*. Camnitzer dit à propos de Huidobro : « L'une de ses observations sur l'écriture le rapproche beaucoup de la pensée de Rodríguez : "L'idée doit créer le rythme et non, comme c'était le cas avec les poètes de l'Antiquité où le rythme créait les idées."³¹³ » Or, l'idée chez Huidobro est quelque chose de proche de ce que Gracián appelle un *concepto*. Huidobro ne le formule pas ainsi puisqu'il parle d'une création radicale où le poète doit tout créer et ne rien laisser à l'imitation du monde (c'est pourquoi on a appelé sa conception de la poésie *créationisme*). Mais quand on lit les poèmes de Huidobro il s'agit surtout de créer de nouvelles relations entre les mots, des relations qui ne reflètent pas les relations que les objets signifiés par ces mots entretiennent dans le monde. Et par là donc de créer de nouveaux mondes.

³¹² « *Los caligramas de Huidobro de 1912 son muy concisos y tradicionales. El texto se adapta rígidamente al perímetro de la forma que se describe. Su poema sobre la capilla aldeana (La capilla aldeana, 1912) dibuja un edificio, cruz incluida, con palabras medidas cuidadosamente. En trabajos posteriores abre la estructura. En "Paisaje" (1917) usa las palabras no sólo para describir visualmente al objeto, sino también para capturar y explicitar las evocaciones poéticas enterradas en el lenguaje. La luna es representada por la ubicación circular del texto: "la luna donde te miras". Sólo la palabra "donde" se escapa del círculo para formar el diámetro horizontal y ayuda a dirigir la mirada del lector. » Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit., p. 173 (notre traduction).*

³¹³ « *La idea debe crear el ritmo y no como era el caso con los poetas del Antigüedad en que el ritmo creaba las ideas. » Ivi, p. 172 (notre traduction).*

Que ce soit l'idée qui génère la structure de l'œuvre et non l'inverse, rapproche Huidobro des certaines position de Sol Lewitt qui ont influencé l'art conceptuel étasunien.³¹⁴ Néanmoins, comme nous l'avons vu, le conceptualisme latino-américain a un intérêt aussi pour les réalités locales latino-américaines (pas dans le registre de l'imitation mais dans celui du processus, de « l'agencement avec le dehors »). Malgré l'engagement politique de Huidobro, sa poésie ne s'intéresse ni à la réalité chilienne, ni à la réalité latino-américaine.

de Andrade

Arranhas céus

Fordes

Viadutos

Um cheiro de café

No silêncio emoldurado

O. de Andrade³¹⁵

Oswald de Andrade (1890-1954), en revanche, centre son travail dans la relation entre les formes culturelles brésiliennes et la modernité-colonialité. Il est célèbre notamment grâce à son manifeste anthropophage (1928). L'anthropophagie andradienne est souvent interprétée comme une attitude selon laquelle « la périphérie est une scène pour l'action créative et non un lieu condamné à la consommation passive de productions importées³¹⁶. » Le manifeste anthropophage ne semble pas néanmoins se limiter à cela. Il vise plutôt une transmutation des valeurs. L'anthropophagie, peut-être le trait

³¹⁴ « [...] dans l'art conceptuel, l'idée ou concept est l'aspect le plus important. Quand un artiste utilise une forme conceptuelle d'art, cela signifie que tout est prévu et décidé au préalable et que l'exécution est affaire de routine. L'idée devient une machine à faire de l'art. » Sol Lewitt, « paragraphes sur l'art conceptuel », *Art forum*, 1967.

³¹⁵ « *Gratte-ciels / Fords / Viaducs / Un arôme de café / Dans le silence encadré* ». O. de Andrade, *Pau Brasil*, in *Obras Completas*, São Paulo, Globo, 2002, p.118 (notre traduction).

³¹⁶ « [...] *la periferia es un escenario para la acción creativa y no un lugar condenado al consumo pasivo de dispositivos importados.* » Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit., p. 177 (notre traduction).

considéré le plus barbare des « barbares du nouveau monde »³¹⁷, est élevée au rang de valeur principale. « *Tupi or not tupi, that is the question* »³¹⁸ dit de Andrade dans son manifeste en détournant la célèbre phrase de Shakespeare. Or, les Tupi étaient des tribus amérindiennes qui occupaient une grande extension de l'Amérique du sud. Ces populations pratiquaient « l'anthropophagie rituelle » :

Une communauté entière, nombreuse, mange le prisonnier. Si elle le considérait comme un simple aliment, ce serait du cannibalisme. Mais, en fait, il s'agit d'une anthropophagie rituelle : on mange des héros au cours d'une cérémonie pour incorporer leur courage³¹⁹.

Des Gracques à Freud, de Andrade passe en quelque sorte, au crible anthropophage, la civilisation occidentale. Quelle partie de celle-ci est digne d'être déglutie ? Mais l'élément novateur n'est évidemment pas de se servir du point de vue de l'anthropophage pour critiquer la civilisation occidentale. Déjà Montaigne, pour en donner un exemple, l'avait fait dans ses *Essais*. L'originalité de de Andrade est peut-être donc de se définir comme anthropophage (à la façon Tupi) c'est à dire pas comme ceci ou cela (Tupi, Portugais, métisse...) mais comme celui qui dévore constamment un autre dont il n'a pas encore la vertu (et

³¹⁷ Le mot *cannibale*, provient de *caniba* ou *cariba*, un terme que Colomb avait entendu chez les Taïnos de la Hispaniola et dont les européens se servirent pour indiquer différentes populations du nouveau monde : « À partir de la découverte, en novembre 1493, des Petites Antilles, notamment de la Guadeloupe où les marins allèrent à terre, Colomb et ses compagnons, à la vue des ossements humains trouvés dans les maisons, furent persuadés qu'ils étaient parvenus chez ces Cariba ou Caribales ou Canibales dont on leur avait parlé l'année précédente. Dès lors le mot caribe ou caraïbe fut attribué aux autochtones de toutes les Petites Antilles et, par la suite, également aux cannibales du continent avec qui on les a longtemps, et par erreur, confondus. Le mot cariba ou caniba avait donné naissance à cannibale vite adopté par les langues européennes et par Shakespeare qui en fit, avec le personnage de Caliban, l'incarnation du Mal. » S. Dreyfus-Gamelon, « Et Christophe Colomb vint... De la découverte à la disparition des indigènes des îles », *Ethnies*, n.14, 1993, p. 99.

³¹⁸ O. de Andrade, « *Manifesto antropofago* » *Revista de Antropofagia*, No.1, São Paulo, Mai 1928

(<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/771303/language/es-MX/Default.aspx>).

³¹⁹ Ribeiro, Darcy, *Carnets indiens*, Paris, Plon, 2002, p. 529.

le premier que de Andrade dévore c'est donc le Tupi lui-même pour incorporer sa vertu anthropophagique).

L'anthropophagie permettait par conséquent à de Andrade d'incorporer toute forme artistique ou culturelle indépendamment de son origine en poursuivant en même temps un but *decolonial* :

Cette œuvre [le manifeste anthropophage] continue de circuler de nos jours parmi les nouvelles générations d'intellectuels brésiliens et de critiques d'art latino-américain ; elle est devenue un instrument fondamental pour distinguer l'éclectisme latino-américain du postmodernisme du *mainstream*. Dans ce manifeste de Andrade parlait de l'appropriation d'absolument tout. Dans le cinquième point du texte il écrit : « je ne suis intéressé que par ce qui n'est pas mien ». Dans le troisième point il dit : « Tupi ou pas tupi, telle est la question ». [...] De Andrade joue ici avec la ressemblance phonétique entre le nom Tupi et l'expression anglaise *to be*, en mettant en question ainsi la grande figure de la littérature anglo-saxonne et en même temps en se l'appropriant pour souligner une cécité culturelle à l'égard du local. [...] Pour lui [de Andrade] tout (et pas seulement des objets trouvés) se transformait en un *ready-made*, passible d'appropriation. Ceci connecte de Andrade, dans l'attitude et dans les buts, à des conceptualistes latino-américains de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle qui ont eux aussi pratiqué l'art comme une tentative de subversion culturelle³²⁰.

³²⁰ « Esta obra sigue circulando hoy entre las nuevas generaciones de intelectuales brasileños y de críticos de arte latinoamericanos, y se ha convertido en una herramienta fundamental para distinguir el eclecticismo latinoamericano del posmodernismo del mainstream. En este manifiesto, de Andrade hablaba de la apropiación de absolutamente todo. En quinto punto del texto anota: “Sólo estoy interesado en aquello que no es mío” En el tercer punto asegura: “Tupí o no Tupí, esa es la cuestión”. [...] De Andrade juega aquí con la similitud fónica entre “tupí” y la frase anglosajona “to be” cuestionando así al gran ícono de la literatura anglosajona al mismo tiempo que se apropia de él para subrayar una ceguera cultural respecto a lo local. Para él, todo (y no sólo los objetos encontrados) se convertía en un ready-made posible de apropiación. Esto lo conecta, en actitud y objetivos, con conceptualistas latinoamericanos posteriores que también practicaban el arte como un intento culturalmente subversivo. » Camnitzer, *Didáctica... op. cit.* p. 179 (notre traduction).

Noigandres

En 1952 les poètes brésiliens Haroldo de Campos, Augusto de Campos et Decio Pignatari fondent le groupe Noigandres, en s'inscrivant dans l'esprit anthropophage de de Andrade mais en déployant une poésie *visuelle* qu'ils ont appelé « poésie concrète ». Dans leur texte « *plano-piloto para poesia concreta* » ils écrivent :

Poésie concrète : produit d'une évolution critique des formes.

Décrétant la fin du cycle historique du vers (unité rythmique formelle), la poésie concrète commence par prendre connaissance de l'espace graphique en tant qu'agent structurel, espace qualifié : structure spatio-temporelle plutôt que simple développement temporel et linéaire, d'où l'importance de l'idée d'idéogramme, entendue dans son sens le plus général de syntaxe spatiale ou visuelle, et le plus spécifique (Fenollosa, Pound) de méthode de composition basée sur la juxtaposition directe -analogique et non logico-discursive- d'éléments: « Il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu d'analytico-discursivement » (Apollinaire). Eisenstein: idéogramme et montage³²¹.

³²¹ A. De Campos *et al.*, « Plan pilote pour la poésie concrète » in *Modernidade, op cit.*, p. 425.



D. Pignatari, « *Beba Coca-Cola* », *Noigandres 4*, São Paulo

Nous trouvons chez les Noigandres des thématiques qui intéressaient Rodríguez, bien qu'exprimées de façon différente. La recherche d'une « syntaxe spatiale ou visuelle » (comme le terme syntaxe peut l'indiquer) ne relève pas d'une décision purement *esthétique* (si l'on entend le terme *esthétique* dans l'opposition esthétique/conceptuel ou sensible/intelligible) mais d'un élargissement de la sphère de la signification dans la poésie et dans le langage en général. Comme Rodríguez, les Noigandres cherchent à dépasser l'écriture linéaire en la recomposant dans l'espace, en la croisant avec la *peinture* (notamment la peinture concrète, d'où le nom poésie concrète³²²). Ceci place

³²² BASE DE LA PEINTURE CONCRÈTE

Nous disons :

1. L'art est universel.
2. L'œuvre d'art doit être entièrement conçue et formée par l'esprit avant son exécution. Elle ne doit rien recevoir des données formelles de la nature, ni de la sensualité, ni de la sentimentalité.
Nous voulons exclure le lyrisme, le dramatisme, le symbolisme, etc.
3. Le tableau doit être entièrement construit avec des éléments purement plastiques, c'est-à-dire plans et couleurs. Un élément pictural n'a pas d'autre signification que « lui-même », en conséquence le tableau n'a pas d'autre signification que « lui-même ».

donc le Noigandres, comme Rodriguez, dans le sillage de l'horizon scriptural amérindien (ils parlent par ailleurs explicitement d'idéogramme ce qui les rapproche, du moins au niveau conceptuel, des écritures comme celle des aztèques). Mais chez les Noigandres, à la différence du maître de Bolívar, la *peinture* n'est pas seulement un art de distribuer les termes dans l'espace mais elle *démonte* et *remonte* aussi les termes. Il n'y est pas question seulement d'un croisement entre texte et image, comme dirait Camnitzer, mais aussi d'une zone d'indiscernabilité entre texte et image. Non seulement dans le sens où l'écriture est évidemment un fait visuel, mais aussi dans le sens où l'écriture, prise dans un sens large non euro-centrique, n'est pas forcément la représentation de la parole (écriture alphabétique) mais la trace de la pensée (écriture amérindienne). Comme nous l'avons vu dans la première partie, dans le conceptualisme (au moins tel que nous l'avons théorisé avec Camnitzer) l'œuvre apparaît comme trace du cheminement conceptuel dans lequel elle-même est prise, ainsi le conceptualisme serait, même là où l'œuvre ne se sert directement de l'écriture alphabétique, une forme d'*écriture*.

Néanmoins, malgré le fait que la recherche spatio-visuelle de Noigandres n'ait pas des raisons *esthétiques*, pour Camnitzer elle reste *formelle* :

Un poème concret est fondamentalement un exercice formel et un peu tautologique qui : « communique sa propre structure : structure-contenu, le poème concret est un objet en soi-même, il n'interprète pas des objets externes³²³ ». [...] Les poètes concrets créèrent une base importante pour les groupes qui le suivirent même là où ils divergeront avec la poésie concrète même là où l'engagement politique des groupes qui le suivirent sera plus fort

-
4. La construction du tableau, aussi bien que ses éléments, doit être simple et contrôlable visuellement.
 5. La technique doit être mécanique c'est-à-dire exacte, anti-impressionniste.
 6. Effort pour la clarté absolue.

Carlsund, Doesbourg, Hélon, Tutundjian, Wantz.

(*Art Concret*, Paris, Avril 1930 : https://monoskop.org/images/2/2d/Art_concret_1_1930.pdf).

³²³ A. de Campos *et al.*, « Plan pilote pour la poésie concrète » in *Modernidade, op cit.*, p. 425.

ou explicite. Un exemple remarquable sera le groupe des néoconcrets fondé en 1959 par le poète et critique Ferreira Gullar qui avait été l'un des collaborateurs des premiers numéros de la revue Noigandres.³²⁴

Néoconcretisme

Dans la première partie de cette thèse nous avons vu comment les néoconcrets dépassent le *formalisme* de l'art concret sans retomber dans une logique de la représentation en pensant l'œuvre comme un processus qui s'insère dans le processus qui l'entoure (l'œuvre comme « agencement avec le dehors »). Selon Camnitzer :

Ferreira Gullar croyait aussi que « sans un spectateur le travail n'existe que comme potentialité, attendant le geste humain qui l'actualise ». En conséquence Gullar [...] a ouvert la poésie à la participation active du spectateur³²⁵.

³²⁴ « Un poema concreto era fundamentalmente un ejercicio formal y algo tautológico que: “Comunica su propia estructura: estructura-contenido, el poema concreto es un objeto en sí mismo, no interpreta objetos externos.” [...] Los poetas concretos crearon una base para importante para los grupos que los siguieron, incluidos aquellos que discrepaban con la poesía concreta y cuyos compromisos políticos eran más fuertes y explícitos. Un ejemplo notable fue el grupo de los neoconcretos, fundado en 1959 por el poeta y crítico Ferreira Gullar, quien había sido uno de esos colaboradores de los primeros números de la revista Noigandres. » Camnitzer, *Didáctica...* op. cit. p. 181-182 (notre traduction).

³²⁵ « Ferreira Gullar también creía que “sin un espectador, el trabajo solamente existe como una potencialidad, esperando el gesto humano que lo actualice”. En esto Gullar [...] abrió la poesía a la participación activa del espectador. » Ivi, p. 186 (notre traduction)



F. Gullar, « *Não* », « Livre-poème », 1959 in *Experiência neoconcreta: Momento-limite da arte*, São Paulo, Cosac Naify, 2007

Ou comme écrivait Gullar lui-même :

La plupart des non-objets existants impliquent, d'une façon ou d'une autre, l'action du spectateur ou du lecteur sur eux. Le spectateur est sollicité à manier le non-objet. La simple contemplation ne suffit pas pour révéler le sens de l'œuvre et le spectateur passe de la contemplation à l'action. Mais ce que son action produit c'est l'œuvre elle-même, car le maniement, prévue par la structure de l'œuvre, est absorbé par celle-ci, la révèle et s'incorpore à sa signification³²⁶.

³²⁶ «A maioria dos não-objetos existentes implicam, de uma forma ou de outra, no movimento sobre ele do espectador ou do leitor. O espectador é solicitado a usar o não-objeto. A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra - e o espectador passa da contemplação a ação.» F. Gullar, Ferreira. « Teoria do não-objeto » in A. Amaral, (dir.).

Le non-objet (voir la première partie) est le concept que Gullar créa pour



F. Gullar, « Não », « Livre-poème », 1959 in *Experiência neoconcreta: Momento-limite da arte*, São Paulo, Cosac Naify, 2007

théoriser l'œuvre neo-concrete. Dans le cas de la poésie, Gullar déploie le non-objet en élargissant l'espace que la poésie concrète avait recouvert comme partie de l'écriture : Gullar redécouvre donc le livre. Ainsi il construit des livres-poèmes, des poèmes qui intègrent dans leur composition le livre qui est censé leur servir de support. Le livre appelle avec sa structure à la participation du lecteur, le lecteur sait que pour lire le livre, il faut le manipuler.

On pourrait dire que si Rodríguez croise l'écriture et la *peinture*, Gullar croise l'écriture et la sculpture. Néanmoins Gullar nous dit :

Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 - 1962. São Paulo, MAM-RJ, 1977, p.94 (notre traduction).

Il y a donc une fusion de peinture, relief, sculpture et poésie ? Je crois que non. Plans, formes, couleurs, ce sont des éléments de la réalité avant d'être des éléments d'un langage artistique. Dans le non-objet les éléments plastiques ne sont pas utilisés avec le même sens que dans la peinture ou dans la sculpture. Ils sont choisis en fonction d'un objectif *verbal* : de la même façon qu'un poète traditionnel élabore son poème en convoquant et en repoussant des mots, le poète néoconcret convoque, en plus des mots, des formes, des couleurs, des mouvements dans un niveau où le langage verbal et le langage plastique s'interpénètrent³²⁷.

Autrement dit, le poète néoconcret ne travaillerait pas dans un croisement de disciplines, de médiums ou de pratiques qu'il construit dans son œuvre mais dans une zone où les éléments, qu'on associe d'habitude à ces disciplines, médiums ou pratiques, se trouvent déjà dans une zone d'indiscernabilité. À la recherche spatio-visuelle des poètes concrets s'ajoute la recherche de la corporalité des artistes néoconcrets. Mais en réalité ces recherches ne sont pas extérieures à l'écriture (alphabétique). Rodríguez, les poètes concrets et Gullar confrontent l'écriture à son altérité interne et constitutive. Sans une composante visuelle, sans l'espace *négatif* du support (la page blanche souvent), sans le livre³²⁸, l'écriture alphabétique n'existe pas concrètement.

³²⁷ « *Há, então, uma fusão de pintura, relevo, escultura e poesia? Creio que não. Planos, formas, cores são elementos da realidade, antes de serem elementos de linguagem artística. No não-objeto os elementos plásticos não são usados com o mesmo sentido que na pintura ou na escultura. Já são escolhidos segundo um propósito verbal, isto é: da mesma maneira que um poeta tradicional elabora seu poema convocando e repelindo palavras, o poeta neoconcreto convoca, além das palavras, formas, cores, movimentos num nível em que a linguagem verbal e a linguagem plástica se interpenetram.* » *Ibidem* (notre traduction).

³²⁸ Certes, le livre n'est pas le seul support possible pour l'écriture mais, lorsque nous sommes face à de longues séquences scripturales, un support manipulable (comme le livre ou le rouleau de papyrus) devient nécessaire. Il est important de remarquer en outre que la numérisation de l'écriture alphabétique n'a pas impliqué la mort du livre, au contraire, celui-ci s'est numérisé à son tour en gardant même une composante tactile (transformée bien sûr).

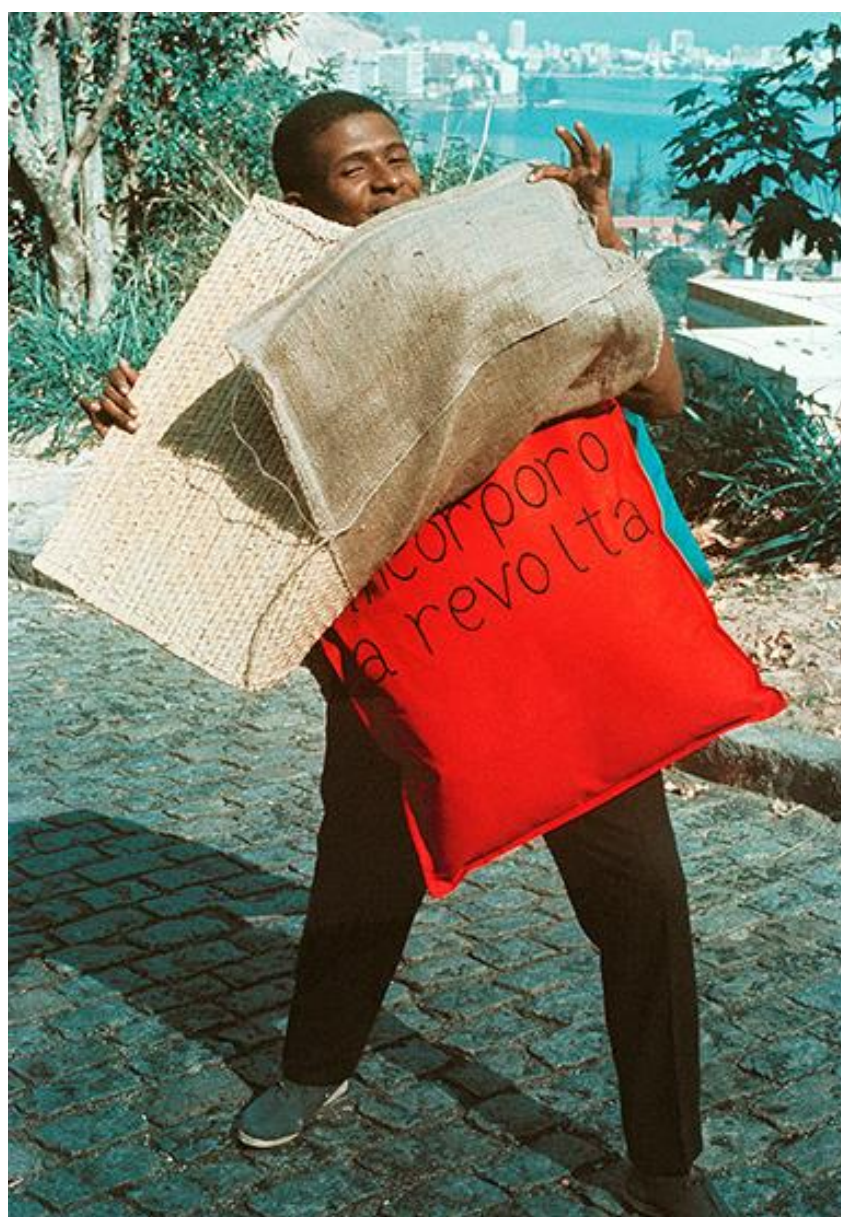
Avec Gullar nous retrouvons en outre une thématique chère à Borges, la lecture comme complément de l'écriture : l'écriture ne se réduit pas à être trace de la voix, mais elle n'est pas non plus la trace d'un cheminement de pensée clos qui la précéderait entièrement; elle est aussi bien la trace de la pensée que sa continuation. Mais avec Gullar elle est continuée dans un devenir autre : la pensée comme expérience corporelle. C'est donc cette écriture élargie, écriture alphabétique déglutie (anthropophagie) et reconstruite de son intérieur, qui influence des artistes néoconcrets comme Lygia Clark et Helio Oiticica qui



Lygia Clark, *Bicho de poche*, aluminium, 1966, in
Jean-Claude Bonne, « Art ornemental, art
environnemental : au-delà ou en deçà de l'image (art
médiéval, art contemporain) », *Images Re-vues*, 10,
2012 .

seront considérés parmi les premiers plasticiens conceptualistes latino-américains.

En observant de cette perspective les célèbres *Bichos* (bêtes) de Clark, nous nous rendons compte qu'ils partagent beaucoup des caractéristiques avec le livre en général et avec les livre-poème de Gullar en particulier. De même qu'un livre, on peut déplier, tourner, fermer et ouvrir le *Bicho*. Les *Panrángolés* d'Oiticica relèvent eux aussi de cette *écriture élargie* (écriture-corps qui interagit avec les corps humains). Des textes, des images, des couleurs, se déploient sur des tissus, papiers, feuilles plastiques que l'on porte sur le corps comme s'il s'agissait d'une cape pour danser la samba. Bien sûr, on peut expliquer



H. Oiticica, *Parangolé P15, Capa 11, « Incorporo a Revolta »*,
in *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura
Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

exclusivement ces œuvres comme une évolution interne aux arts plastiques. Par ailleurs, nous avons vu que la poésie concrète s'est inspirée de la peinture concrète. Néanmoins, les penser en relation avec une réflexion pratique sur l'écriture provenant de la poésie les présente sous une nouvelle lumière intéressante pour la philosophie (le philosophe est aussi souvent un genre d'écrivain et son écriture est fréquemment mise en relation avec une certaine *performance* philosophique, la leçon, la conférence).

Cette écriture-corps que déploient Gullar, Oiticica ou Clark, surgit d'une communication étroite qui s'est établie entre poésie et arts plastiques dans le Brésil de l'époque. Mais cette communication ne se réduisait pas à une simple synthèse entre poésie et arts plastiques telles que l'on était habitué à les reconnaître. Cette communication s'insérait dans un mouvement de reconstruction et élargissement des concepts d'arts plastiques et de poésie et contribuait, en même temps, à approfondir ce mouvement. Chez les néoconcrets, cette élargissement vise d'une part le développement d'une sorte de meta-médium (le non-objet justement) où les *grammaires* particulières de la peinture, la sculpture et la poésie se dissolvent dans une grammaire plus large, un *Logos* de l'art (pour reprendre les termes de Merleau-Ponty qui inspirait l'écriture de Gullar à l'époque³²⁹) et de l'autre part la corporalité entière (de l'artiste et du spectateur) comme substrat fondant l'expérience artistique (et la pensée). À cet égard, Camnitzer écrit :

Les ouvertures formelles produites par les mouvements de poésie concrète et neoconcrète eurent une grande influence sur les artistes brésiliens, aussi bien chez ceux qui intégrèrent le langage dans leur art que chez ceux qui prirent le chemin de la performance. Le neoconcretisme, plus interdisciplinaire

³²⁹ « Quand on y pense, c'est un fait étonnant que souvent un bon peintre fasse aussi des bons dessins ou des bonnes sculptures. Ni les moyens d'expression, ni les gestes n'étant comparables, c'est la preuve qu'il y'a un système d'équivalences, un *Logos* des lignes, des lumières, des couleurs, des reliefs des masses ». M Merleau-Ponty « L'œil et l'esprit », Paris, Gallimard, 1964, p. 72.

que les mouvements précédents, créa des performances et des installations-environnements et construisit des ponts directs vers les arts visuels. [...] Pendant la décennie de 1950, Clark et Oiticica se sont affirmés comme des constructivistes en sympathisant avec l'œuvre de Malevitch et de Mondrian. Pendant la décennie de 1960 ils commencèrent à s'éloigner de cette esthétique pour s'intéresser à leurs corps et à leurs expériences quotidiennes en élaborant leurs œuvres autour d'eux. Les idées de Ferreira Gullar sur la corporalité ont eu une grande influence dans leurs œuvres pendant cette période : « Nous ne considérons l'œuvre d'art ni comme une « machine » ni comme un « objet », mais comme un *presque corpus*, c'est-à-dire un être dont la réalité ne s'épuise pas dans les rapports extérieures de ses éléments ». [Gullar, *Manifieste du néo-concrétisme*, *op. cit.* p. 371] Aujourd'hui il est plus facile de voir que même avant leur période néoconcrète, Oiticica et Clark n'étaient pas des constructivistes orthodoxes. Le critique britannique Guy Brette cite une réaction révélatrice d'Oiticica à l'égard du tableau « Blanc sur blanc » de Malevitch (1918) : « L'impulsion vers la plasticité absolue et le suprématisme sont des impulsions vers la vie et nous portent à nous approprier notre CORPS (le découvrir) comme la première preuve [de la vie]. » À première vue, *Bichos*, la tant louée série constructiviste de Clark faite entre 1957 et le début des années 1960, pourrait ne sembler qu'un simple jeu géométrique dans la tradition du formalisme proposé par la Bauhaus ou l'École d'Ulm. Mais en les regardant avec attention, les *Bichos* se révèlent comme des créatures organiques. Même si réincarnées en un *origami* métallique, les sculptures restent *sensuellement* vivantes. Le titre *Bichos* [Bêtes] est extrêmement important en tant qu'explication des intentions de Clark et aussi comme une manière d'insuffler de la vie aux sculptures³³⁰.

³³⁰ « *Las aperturas formales producidas por los movimientos de poesía concreta y neo-concreta tuvieron un gran impacto en los artistas visuales brasileños, tanto en aquellos que integraron el lenguaje en su arte poco después, como en aquellos que tomaron el camino de la performance. El neo-concretismo, más interdisciplinario que los movimientos precedentes, generó performances e instalaciones ambientales y creó puentes directos hacia las artes visuales. [...] Durante la década del cincuenta, Clark y Oiticica se afirmaron como constructivistas con simpatías hacia la obra de Malevich y de Mondrian. Durante la década del sesenta comenzaron a alejarse de esta estética para introducir sus cuerpos y sus*

Certes, nous ne disons pas que toute performance ou œuvre participative est une forme d'écriture élargie. Dans le cas particulier de Lygia Clark et Helio Oiticica, leurs œuvres font partie d'un mouvement ou les arts plastiques et la poésie se croisent ou mieux, comme nous l'avons vu, se rencontrent dans un niveau d'indiscernabilité. Mais si ces artistes sont considérés comme des conceptualistes, c'est car leurs œuvres pressentent des concepts. Dans ce sens elles sont une sorte d'écriture si nous suivons la définition d'Elisabeth Hill Boone que nous avons évoqué plus haut.³³¹ Dans le conceptualisme latino-américain en général nous observons une oscillation entre l'écriture alphabétique et cette écriture-corps, de sorte que l'écriture-corps redéfinit l'écriture alphabétique comme dans l'œuvre de Rodríguez. Chez les conceptualistes latino-américains, nous rencontrons donc déployée d'une façon

*experiencias cotidianas y elaborar sus obras al rededor de ellas. Las ideas de Ferreira Gullar sobre la corporalidad tuvieron gran importancia en sus obras en este período : “No concebimos la obra de arte ni como máquina ni como un objeto, sino más bien como un cuasi-cuerpo, es decir, uno cuyas cualidades se escurren en relaciones exteriores.” [l'original en portugais dit par contre : “quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos”]. Hoy es más fácil ver que incluso antes de su período neo-concreto, Oiticica y Clark no eran realmente constructivistas ortodoxos. El crítico británico Guy Brett cita una reacción reveladora de Oiticica con respecto al cuadro de Malevich “Blanco sobre blanco” (1918) : “El impulso hacia la plasticidad absoluta y el suprematismo son impulsos (sic) hacia la vida y nos llevan a tomar nuestro CUERPO, (descubrirlo), como la primera prueba [de la vida]. A primera vista, “Bichos”, la celebrada serie constructivista de Clark hecha entre 1957 y principios de los sesenta parece ser no más que un simple juego geométrico en la tradición del formalismo propuesto por la Bauhaus o la Escuela de Diseño de Ulm. Pero vistos con más cuidado, los « Bichos » se revelan como criaturas orgánicas. Aunque reencarnadas en un origami metálico, las esculturas se mantienen vivas sensualmente. El título “Bichos” es sumamente importante como explicación de las intenciones de Clark y también como forma d infundir vida a las esculturas. » Camnitzer, *Didáctica... op. cit.*, pp. 210-213 (notre traduction).*

³³¹ « Parce qu'il y a cette tendance à penser l'écriture comme un discours visuel et une conquête évolutive, le mot *écriture* a besoin des guillemets quand il se rapporte à l'Amérique précolombienne. Dans l'Amérique indigène le discours visuel, souvent, n'était pas l'objectif. [...] dans l'Amérique précolombienne, art et écriture sont largement la même chose. Par exemple, le mot *Nahuatl, tlacuiloiztli* veut dire tous les deux, écrire et peindre. Il s'agit d'un système graphique qui enregistre et transmet une connaissance, ou, autrement dit, qui présente des idées. [...] Pour parvenir à une définition élargie d'écriture, nous devons approfondir la réflexion des systèmes visuels et tactiles d'enregistrement des informations. [...] une définition d'écriture qui nous permet de considérer les systèmes de communication aussi bien verbaux que non-verbaux. » Hill Boone, *op. cit.*, pp. 3-4 (notre traduction).

plus évidente, une question que l'art conceptuel/conceptualisme *mainstream* touche plus timidement : la matérialité de l'écriture.

Lyotard avait signalé cet aspect, d'habitude négligé, dans le travail de Kosuth :

L'espace-temps-matière de la langue est rendu sensible, visible, par l'écriture. Le travail de Kosuth est une méditation sur l'écriture. Selon les modernes, celle-ci est représentée comme l'actualisation (la performance) d'un système d'éléments arbitraires, les graphèmes, qui seraient les équivalents de ce que sont les phonèmes pour la langue orale (la compétence). Ils auraient pour fonction de véhiculer distinctivement du sens. Décodables, transparents, ils s'effaceraient au bénéfice du sens, ils se feraient oublier. L'œuvre visuelle de Kosuth interroge cet oubli et l'empêche. L'écriture recèle du geste, un reste de geste, en deçà de sa lisibilité³³².

Leon Ferrari

Cet aspect, la matérialité de l'écriture, son caractère graphique, est très évident dans le travail d'un conceptualiste argentin tel que Leon Ferrari.

Dans l'œuvre *Cuadro escrito* (Tableau écrit, 1964), par exemple, Ferrari décrit avec beaucoup de détails un tableau qu'il aurait réalisé (« si je savais peindre » commence ironiquement le tableau). La description forme un dessin.

³³² J. F. Lyotard, « *Foreword: After the words* » in J.F. Lyotard, *Textes dispersés*, Tome 2, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2012, p. 520.



L. Ferrari, *Cuadro escrito*, encre sur papier, 66x48 cm, 1964, in *León Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets*, New York, The Museum of Modern Art, p.28.

Carta a un general (Lettre à un général, 1963) est-elle une lettre écrite avec la calligraphie d'une langue inconnue ? ou bien tout simplement un dessin qui *fait penser* à une sorte d'écriture ?

En accentuant l'aspect calligraphique de ses œuvres, Ferrari cherche à effacer la distinction entre écriture et dessin. Dans le cas de la première la ligne écrite est limitée. Le texte est composé de symboles stéréotypés pour rendre plus simple la transmissions de messages ; dans le travail de Ferrari, en revanche, le texte est ouvert, ou cassé, pour permettre que son contenu se répande dans l'espace environnant en établissant ainsi une relation non-sémantique avec cet espace. Mais même dans ce dernier cas, l'essence du contenu reste, bien qu'elle soit affectée dans son objectivité par le changement

de contexte. Dans cette tension entre calligraphie et dessin l'œuvre oscille entre intelligibilité et incompréhension³³³.

³³³ « By accentuating the calligraphic aspect of his works, Ferrari seeks to erase the distinction between writing and drawing. In the case of the former, the written line is restricted. Text is composed out of stereotyped symbols so as to facilitate the transmission of messages; in Ferrari's work, though, it is opened -or broken- to allow the text's content to spill into the surrounding space and, thereby, to establish a non-semantic relation with the space. But even here the essence of the content remains, albeit affected in its objectivity by the change of context. In this tension between calligraphy and drawing, the work oscillate between understanding and incomprehension. » Camnitzer, Luis, « Ferrari's vocal vocabularies » in *León Ferrari: Politiscripts, Drawing Papers # 48*, New York, The Drawing Center, 2004, p. 3 (notre traduction).



L. Ferrari, *Carta a un General*, encre sur papier
48x31cm, 1963, in León Ferrari and Mira
Schendel: *Tangled Alphabets*, New York, The
Museum of Modern Art, p.14.

Camnitzer remarque qu'il y a une tendance notable à trouver des prédécesseurs aux œuvres de cette période de Ferrari. Paul Klee et Henri Michaux, dans leurs œuvres où ils travaillent avec l'écriture, par exemple. « Mais Klee s'applique au

domaine du non-intelligible en de-fonctionnalisant et en esthétisant le discours³³⁴. »

Selon Camnitzer, Klee répète la manœuvre de Duchamp dans « Roue de Bicyclette » (1913) :

où ni la roue ni le tabouret ne conservent leur fonction, l'œuvre, en détruisant l'utilité, ne permet que l'appréciation esthétique. [...] Michaux, en revanche, travaille sur l'*habitude* d'écrire, le geste mécanique de la main « libérée du contenu » [...] Michaux est peut-être plus proche de Ferrari dans le sens où il a poursuivi la libération de l'inertie de systèmes codés, en donnant à son travail des implications politiques en regard aux structures institutionnelles [...] Mais si le travail de Ferrari] peut parfois se chevaucher formellement avec le travail de ces deux artistes, il reste plutôt à l'intérieur de la tradition de la calligraphie dans laquelle l'appréciation esthétique est liée à l'enrichissement du sens [*meaning*]. De plus, Ferrari exporte le sens vers des formes qui n'en avaient pas à l'origine³³⁵.

L'intérêt pour la corporalité de l'écriture chez Ferrari, les néoconcrets ou Rodríguez ne s'insère donc pas dans une dichotomie entre sensible et intelligible ou entre esthétique et conceptuel. Même pas dans une dichotomie conciliante où, comme dirait Merleau-Ponty par exemple, le signifiant serait l'emblème ou le corps du concept (de la même façon que notre corps est-il le corps de notre

³³⁴ « But Klee applies himself to the area of non-understanding by de-functionalizing and aestheticizing the discourse. » Ivi, p. 4 (notre traduction).

³³⁵ « *In which neither bicycle nor stool retains its function: Indeed, their functionally destructive combination obliterates utility, allowing only for the possibility of aesthetic appreciation. [...] Michaux, on the other hand, works on the habit of writing, the mechanics of the hand liberated from content [...] Michaux may be closer to Ferrari inasmuch as he pursued liberation from the inertia of coded systems, giving his work political implications with regard to institutional structures. [...But while Ferrari's work] may sometimes formally overlap with these two artists, he generally remains much more within the tradition of calligraphy, where aesthetic appreciation is tied to the enrichment of meaning. Moreover, Ferrari exports meaning to shapes that originally had none.* » Ivi, p. 5 (notre traduction).

esprit ?).³³⁶ L'intérêt pour la corporalité de l'écriture que nous rencontrons chez les conceptualistes latino-américains est justement un intérêt conceptuel il s'agit de produire de nouveaux concepts, c'est-à-dire de construire de nouvelles connexions entre l'intellect et son dehors ou de les transformer. Et, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse cela implique une critique (implicite chez beaucoup des artistes, explicite chez Camnitzer) du concept de concept lui-même. Le travail conceptualiste sur la corporalité de l'écriture est donc lié à cette critique du concept. Il ne s'agit pas seulement d'interdire « l'oubli » des graphèmes comme l'affirme Lyotard mais d'étendre la *conceptualité* en dehors du signifié qui est présupposé par la lecture classique du signifiant. Le concept ne coïncide pas avec le référent des termes mais il est plutôt un agencement produit avec la matérialité de ces termes et ses référents. Les référents sont donc trainés dans un devenir-autre.

La *Lettre à un général*, par exemple, est écrite avec des graphèmes que nous n'arrivons pas à identifier. Pourquoi faut-il écrire à un général avec des graphèmes inidentifiables ? Le général (un général de la dictature argentine, la nationalité de Ferrari) ne fonde-t-il pas son pouvoir sur la capacité d'identifier

³³⁶ « Il faut que, d'une manière ou de l'autre, le mot et la parole cessent d'être une manière de désigner l'objet ou la pensée, pour devenir la présence de cette pensée dans le monde sensible, et, non pas son vêtement, mais son emblème ou son corps. [...] Des malades peuvent lire un texte en « mettant le ton » sans cependant le comprendre. C'est donc que la parole ou les mots portent une première couche de signification qui leur est adhérente et qui donne la pensée comme style, comme valeur affective, comme mimique existentielle, plutôt que comme énoncé conceptuel. Nous découvrons ici sous la signification conceptuelle des paroles une signification existentielle, qui n'est pas seulement traduite par elles, mais qui les habite et en est inséparable. » Merleau-Ponty, Maurice *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945 p.211-212.

Ici Merleau-Ponty opéré une sorte de renversement de la hiérarchie de la pensée qui relève de ce que nous avons appelé dans notre premier chapitre le découpage néomoderne de l'intellect, c'est-à-dire qu'il fait du côté *esthétique* le niveau prioritaire pour la compréhension et la connaissance duquel le niveau conceptuel serait donc dépendant mais comme nous pouvons le remarquer dans la citation que nous rapportons entre parenthèse ce renversement ne conteste pas la dichotomie néomoderne entre esthétique et conceptuel, au contraire il la présuppose (« Kant lui-même montre dans la Critique du Jugement qu'il y a une unité de l'imagination et de l'entendement et une unité des sujets avant l'objet et que, dans l'expérience du beau par exemple, je fais l'épreuve d'un accord du sensible et du concept, de moi et d'autrui, qui est lui-même sans concept. » *Ivi*, p. xii).

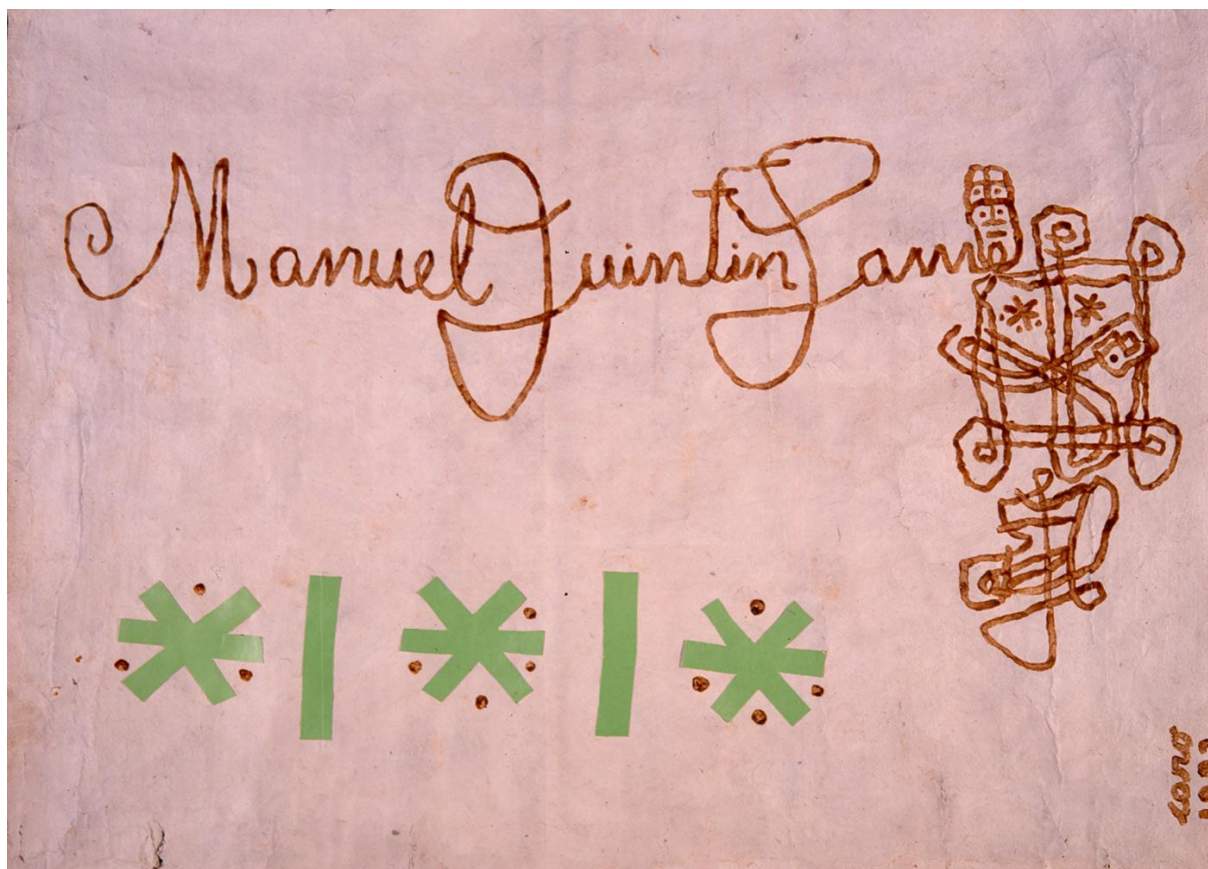
les sujets et d'identifier leur discours (leur *idéologie*) ? Identification, cette dernière, qui n'a pas besoin d'être exacte, de connaître les nuances de chaque discours singulier, de connaître la différence entre un discours marxiste, un discours libertaire, un discours socialiste... Mais justement, la lettre de Ferrari n'est pas un discours.

Antonio Caro



A. Caro, *Coca-Cola Colombia*, émail sur plaque,
100,3 x 140,5 x 3 cm, 1976-2010, Colección de
Arte del Banco de la República
(www.banrepcultural.org).

Nous voulons fermer ce chapitre avec un travail d'un artiste colombien que Camnitzer a qualifié de « *guerrillero visual* », Antonio Caro. Ce conceptualiste se sert très fréquemment de textes dans ses œuvres en détournant souvent la grammaire visuelle publicitaire comme dans son célèbre *Colombia Coca-Cola* (1976) où il peint/écrit le nom *Colombia* avec la calligraphie de la marque Coca-Cola. En 1979 il commence son *Homenaje a Quintín Lame* (Hommage à Quintín Lame). Pendant plusieurs années (l'œuvre n'est pas



A. Caro, *Homenaje a Quintín Lame*, technique mixte sur papier, 62 x 86 cm, 1992, Colección de Arte del Banco de la República (www.banrepcultural.org).

vraiment finie), Caro se consacre à reproduire, avec différents médiums et procédures qui vont de la sérigraphie au dessin sur le mur, la signature de l'avocat amérindien Manuel Quintín Lame. Quintín Lame (1883-1967) a peut-être été le leader indigène le plus important en Colombie au XX^{ème} siècle. Ayant compris que « les avocats s'unissent avec les propriétaires terriens et les

notaires pour dépouiller les indigènes de leurs droits et les escroquer³³⁷ », Quintín Lame décide d'étudier le droit colombien en tant qu'autodidacte et de défendre son peuple. Cela lui a valu d'être emprisonné plus de cent fois, se défendant lui-même à chaque fois. Sa signature était devenue célèbre dans les tribunaux.

Entre pictogramme et écriture baroque ; c'était une signature qui excédait de loin tout besoin d'identification. Avec elle, Lame semblait exprimer une épiphanie de pouvoir alternatif ; c'était un acte de déformation et de défi à tout pouvoir d'identification utilisée par les pouvoirs qui gouvernaient³³⁸.

« Entre pictogramme et écriture baroque »... Une écriture en quelque sorte *métisse*? On dirait plutôt que l'écriture alphabétique coule et devient autre. Caro affirme :

Avec une analyse un peu plus approfondie, on se rend compte que cette signature relève d'un point intermédiaire d'acculturation. L'indigène ne peut pas assimiler complètement une culture différente même si on la lui impose par la force³³⁹.

Quintín Lame avait compris qu'il fallait apprendre l'écriture hégémonique dans l'état-national (héritière de l'écriture du colonisateur et justement à cause de

³³⁷ « [...] *los abogados se unen con los terratenientes y los notarios para robar al indígena de sus derechos y timarlos.* » M. Quintín Lame, *En defensa de mi raza*, Bogotá, Comité en defensa del indio, 1971, p. 6 (notre traduction).

³³⁸ « [...] *entre pictogramme y escritura barroca. Era un afirma que excedía en lucho cualquier necesidad de identificación, con elle Lame parecía expresar una epifanía del poder alternativo; era un acto de auto-afirmación y de desafío a toda forma de identificación usada por los poderes que estaban en el gobierno.* » Camnitzer, *Didáctica... op. cit.*, p. 278 (notre traduction).

³³⁹ « *Con un análisis un poco más detenido uno se da cuenta de que esa firma es un punto medio de aculturación. El indígena no puede asimilar totalmente una cultura diferente aunque se la impongan por la fuerza.* » C. Barreiro Ortiz, « Antonio Caro en 1980 » in *Conversaciones*, Bogotá, Epígrafe, 1982, p. 25 (notre traduction).

cela, hégémonique), et notamment son expression la plus coercitive, la loi, pour l'utiliser contre elle-même, la dépasser, la transformer. Les idées de Quintín Lame généreront un grand mouvement indigène et beaucoup de ces idées seront finalement introduites dans la constitution colombienne de 1991. Caro a contribué à les reprendre en dehors des communautés indigènes puisqu'il accompagnait la reproduction de la signature de Quintín Lame avec des présentations de ce dernier et de sa pensée. La signature de Quintín Lame et l'œuvre de Rodríguez partagent une idée fondamentale : l'écriture alphabétique, tel qu'elle avait été surcodée dans la modernité et introduite en Amérique était imprégnée de colonialité.

Le conceptualisme latino-américain qui éclôt à la fin des années cinquante du XX^{ème} siècle avec l'œuvre d'artistes comme Ligya Clarck ou Helio Oiticica, reprendrait donc, en quelque sorte, la pratique philosophique ouverte par Rodríguez. Celle-ci aurait été enrichie par différentes expériences poétiques menées notamment dans la première partie du XX^{ème} siècle en Amérique latine. À travers ces différentes recherches poétiques, l'écriture (*de la libération*) continue à explorer différentes façons de s'élargir en pénétrant l'espace, en se modifiant grâce à de nouveaux matériaux, en impliquant en entier la corporalité de l'artiste-penseur. Comme pour les Aztèques, l'art conceptualiste serait un *tlacuilociztli*, écriture et art plastique en même temps. Si Simón Rodríguez n'a pas tort, cette écriture contiendrait la possibilité d'ouvrir de nouveaux chemins pour la pensée et d'élargir la pratique philosophique de-colonial de la philosophie contemporaine.

Appendice : Entre Platon et Derrida... et au-delà

Dès ses débuts, la philosophie s'est posée la question de l'écriture.

Au début du *Phèdre*, Platon nous raconte que Socrate est amené hors de la ville, attiré par l'idée d'écouter Phèdre qui lit un texte composé par Lysias (le plus habile des écrivains de l'époque, nous dit le dialogue). À la fin du dialogue, Socrate raconte à Phèdre un mythe sur l'origine de l'écriture. Tandis que le dieu Theuth qui la créa la présente comme un remède pour la mémoire, le roi Thamous auquel elle est offerte en cadeau par le dieu, la juge plutôt comme un poison :

Elle ne peut produire dans les âmes, en effet, que l'oubli de ce qu'elles savent en leur faisant négliger la mémoire. Parce qu'ils auront foi dans l'écriture, c'est par le dehors, par des empreintes étrangères, et non plus du dedans et du fond d'eux-mêmes, que les hommes chercheront à se ressouvenir. Tu [Theuth] as trouvé le moyen, non point d'enrichir la mémoire, mais de conserver les souvenirs qu'elle a. Tu donnes à tes disciples la présomption qu'ils ont la science, non la science elle-même. Quand ils auront, en effet, beaucoup appris sans maître, ils s'imagineront devenus très savants, et ils ne seront pour la plupart que des ignorants de commerce incommode, des savants imaginaires au lieu de vrais savants³⁴⁰.

Socrate ajoute que :

³⁴⁰ Platon, *Phédon, Le banquet, Phèdre*. Paris, Gallimard, 1991.

celui qui croit transmettre un art en le consignant dans un livre, comme celui qui pense, en recueillant cet écrit, acquérir un enseignement clair et solide, est vraiment plein de grande simplicité. Sans contredit, il ignore la prophétie d'Ammon, s'il se figure que des discours écrits puissent être quelque chose de plus qu'un moyen de réveiller le souvenir chez celui qui déjà connaît ce qu'ils contiennent. [...] C'est que l'écriture, Phèdre, a, tout comme la peinture, un grave inconvénient. Les oeuvres picturales paraissent comme vivantes ; mais, si tu les interrogues, elles gardent un vénérable silence. Il en est de même des discours écrits. Tu croirais certes qu'ils parlent comme des personnes sensées ; mais, si tu veux leur demander de t'expliquer ce qu'ils disent, ils te répondent toujours la même chose. Une fois écrit, tout discours roule de tous côtés ; il tombe aussi bien chez ceux qui le comprennent que chez ceux pour lesquels il est sans intérêt ; il ne sait point à qui il faut parler, ni avec qui il est bon de se taire. S'il se voit méprisé ou injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père, car il n'est pas par lui-même capable de se défendre ni de se secourir³⁴¹.

Pour Socrate il y a un discours qui dépasse en « excellence et efficacité » le discours écrit ; il s'agit du « discours qui s'écrit avec la science dans l'âme de celui qui étudie ». ³⁴² L'écriture est censée être l'image de ce dernier discours.

Cette comparaison avec la peinture nous est utile pour comprendre la méfiance que Platon exprime ici envers l'écriture. Comme nous l'avons vu, dans *La République*, la peinture (*mimetike techné*) est critiquée puisqu'elle se concentre sur le sensible en s'éloignant donc de l'intelligible. Pourtant dans *La République* aussi, Platon nous dit que la cité idéale a besoin de peintres qui la dessinent. Pourquoi la peinture n'est pas bannie dans ce dernier cas ? Car alors elle s'accorde à l'idée de la cité elle-même. Ce que Platon critique n'est donc pas la *techné* en tant que telle mais le fait qu'elle s'éloigne de l'idée. En particulier, il critique dans *Phèdre* l'art d'écrire, lorsqu'il se concentre sur les

³⁴¹ *Ibidem.*

³⁴² *Ibidem.*

effets de *persuasion* qu'il possède et pas sur le discours intelligible qu'il est censé véhiculer.

De ce point de vue, Rodríguez serait un peu platonicien. La *peinture* qu'il veut introduire dans son écriture a pour but, justement, de faire coïncider l'écriture avec une écriture qui la précéderait : celle qui s'écrit dans l'âme, la *mémoire* comme il l'appelle. Toutefois, sa pratique scripturale est centrale dans son projet philosophique. Celle-ci serait en mesure de briser la colonialité du discours moderne occidental et de l'ouvrir à la nouveauté que l'Amérique latine pourrait produire en lui, de l'ouvrir à la différence. Dans ce sens, Rodríguez aurait plutôt quelque chose de derridien.

Sauf que justement les raisons pour lesquelles Platon semblait se méfier de l'écriture sont celles que Derrida (dans *La Pharmacie de Platon* notamment) affirme comme porteuses d'une différence radicale dans le discours :

Socrate compare à une drogue (*pharmakon*) les textes écrits que Phèdre a apportés avec lui. Ce *pharmakon*, cette « médecine », ce filtre, à la fois remède et poison, s'introduit déjà dans le corps du discours avec toute son ambivalence. Ce charme, cette vertu de fascination, cette puissance d'envoûtement peuvent être -tour à tour ou simultanément - bénéfiques et maléfiques. Le *pharmakon* serait une *substance*, avec tout ce que ce mot pourra connoter, en fait de matière aux vertus occultes, de profondeur cryptée refusant son ambivalence à l'analyse, préparant déjà l'espace de l'alchimie, si nous ne devons en venir plus loin à la reconnaître comme l'anti-substance elle-même : ce qui résiste à tout philosophème, l'excédant indéfiniment comme non-identité, non-essence, non-substance, et lui fournissant par là même l'inépuisable adversité de son fonds et de son absence de fond³⁴³.

Bien sûr, la coïncidence que Rodríguez cherche entre sa nouvelle écriture et la pensée (dont la première serait une meilleure image que l'écriture

³⁴³ J. Derrida, « La pharmacie de Platon », dans *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972 p. 87.

alphabétique moderne dénoncée par Rodríguez comme coloniale), semble vouloir remettre l'écriture sous la tutelle de ce *père* dont Derrida la préfère émancipée et fière du *parricide* que Platon craint. Pourtant, avec sa nouvelle écriture, Rodríguez détruit la coïncidence entre l'écriture et la voix (parole), comme Derrida le réclame, car l'*espace* que le philosophe vénézuélien introduit dans l'écriture implique une rupture avec la sequentialité phonétique d'une voix qui parle (ou mieux d'un discours verbal, l'écriture alphabétique n'ayant jamais reproduit par exemple les inflexions tonales d'une voix qui parle).

Cette apparente paradoxalité du projet de Rodríguez (essayer de produire une façon nouvelle de penser à travers l'écriture en cherchant à faire coïncider cette dernière avec une forme qui la précède³⁴⁴) tient d'abord au fait que ce que Rodríguez cherche sur le fond ce n'est pas à produire de nouveaux contenus philosophiques mais surtout une nouvelle subjectivité, celle d'un peuple qui n'existait pas encore et qu'on appellera après le peuple latino-américain (avec toutes les contradictions que cette dénomination implique). C'est sans doute la raison pour laquelle il y a dans son projet philosophique une référence forte au *sujet* qui est censé être à la base de la nouvelle pensée, la pensée engendrée par ce nouveau peuple, condition *sine qua non* de l'émancipation politique selon Rodríguez. Mais d'autre part, comme nous dit Walter Mignolo :

J'argumenterai [...] que Derrida devrait être contourné en ce qui concerne la question de l'écriture dans le Nouveau Monde au moins pour trois raisons. Premièrement, les anciens systèmes d'écriture méso-américains sont complètement étrangers à l'idée de l'écriture comme représentation de la parole que Derrida fait remonter à la Grèce ancienne. Deuxièmement, la question de l'écriture en situations coloniales est complètement étrangère au programme grammatologique qui se fonde sur l'histoire régionale de la philosophie occidentale de l'écriture. Troisièmement, le développement des langues

³⁴⁴ Une façon de le dire autrement (même si cela serait anachronique) : la paradoxalité de partir apparemment d'une « métaphysique de la présence » pour essayer de construire une pensée de la différence.

nationales pendant la Renaissance européenne partait d'une conception selon laquelle l'écriture sert au contrôle de la voix et la construction de territorialité plutôt qu'une conception où l'écriture représente le discours³⁴⁵.

Autrement dit, l'idée que l'écriture a toujours été soumise à la voix/parole ne serait pas seulement une idée eurocentrée mais en outre, elle ne pourrait pas être appliquée à toute l'histoire de la pensée occidentale, du moins à partir de la Renaissance. Mais quelle était exactement la situation dans la Grèce Ancienne ?

Selon Marcel Detienne (*Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*), c'est l'écriture qui a permis la naissance des intellectuels dans la Grèce antique et donc, de la philosophie elle-même. Le *logos* auquel Platon se réfère est donc en quelque sorte déjà caractérisé par les formes de l'écrit. Detienne écrit que « dans toute une série d'indices, des vertus de l'écriture se font jour : son intégrité, que rien ne doit en être retranché et rien n'y être ajouté ; son acribie : qu'elle est exacte, impose la mesure, la précision et la rigueur. » C'est-à-dire, dans la Grèce ancienne, l'écriture avait été probablement un modèle pour déployer une pensée rigoureuse. La raison grecque ne se serait donc pas développée à l'intérieur du discours oral pour être transmise ensuite à l'écrit mais bien au contraire, la raison grecque serait née aussi grâce à l'écriture. Affirmer que l'écriture a toujours été soumise à la voix dans l'histoire de la pensée occidentale équivaudrait donc à nier le rôle active de l'écriture dans l'évolution de la pensée occidentale.

³⁴⁵ « I would argue, consequently and contrary to Brotherston's earlier suggestion, that Derrida should be circumvented in dealing with questions of writing and cultures in the New World for at least three reasons. First, ancient Mesoamerican writing systems are totally alien to the idea of writing as representation of speech that Derrida traced back to ancient Greece. Second, the idea of writing in colonial situations is totally alien to the grammatological program founded in the regional history of Western philosophy of writing. And third, the foundation of national languages during the European Renaissance conceived writing as having control of the voice and the construction of territoriality rather than as the representation of speech. » Mignolo Walter, « Afterword » dans *Writing whiteout words*, op. cit. p. 303 (notre traduction).

Les objections de Mignolo à l'éloge derridien de l'écriture relèvent du rôle ambigu que l'écriture (alphabétique) a joué en Amérique latine. Celle-ci a oscillé entre lieu de la pensée et élément central du dispositif de domination coloniale. Et même lorsqu'elle a été le lieu d'une pensée qui se voulait *anti-coloniale* ou *émancipatrice* la parole des amérindiens et des gens d'ascendance africaine a souvent été exclue (même dans les écrits de Bolivar, pourtant *Libertador* de six *nations*, les amérindiens et les noirs sont considérés comme des ignorants qui ont besoin d'être *alphabétisés*). Une bonne partie de la littérature latino-américaine du vingtième siècle cherchait donc à donner une place à la parole des exclus. Le célèbre García Marquez par exemple cherchait à introduire le parler périphérique des caraïbes dans la littérature colombienne jusqu'alors dominée par le parler bogotain considéré comme un espagnol *correct*. L'éloge derridien de l'écriture est donc contemporain à la recherche latino-américaine de l'altérité (au projet moderne-colonial) du côté de l'oralité alors que l'écriture alphabétique apparaît comme l'un des lieux centraux du dispositif colonial.

Ils nous semble néanmoins qu'il ne faudrait pas opposer écriture et oralité. Comme nous l'avons vu, les peuples amérindiens n'étaient pas exactement des peuples sans écriture. Mais le pouvoir colonial avait interdit leur monde textuel. Ainsi la seule *écriture* qui leur restait, la seule matérialité qui pouvait servir de support à la pensée et au savoir, c'était justement l'oralité. Il y a donc un risque à considérer l'oralité comme intrinsèquement liée aux savoir autres, à une épistémologie post-occidentale ou non-eurocentrique : l'oralité en Amérique latine est le résultat d'une opération politique, pas un trait *essentiel* des exclus. La pensée autre, peut être aussi liée à une écriture autre, comme chez Rodríguez.

D'autre part, il est peut-être intéressant de ne pas contourner Derrida en ce qui concerne la question de l'écriture dans le Nouveau Monde malgré les réticences de Mignolo. En fait, il faut distinguer chez Derrida deux écritures : l'écriture alphabétique ou phonétique, qui, pour Derrida, est corrélée à la parole et au sujet, et l'*archi-écriture* qui serait porteuse de la différence *pure* qu'il

appelle *différance*. Lorsque Derrida pense que l'écriture amène de l'altérité dans la pensée occidentale, il se réfère à l'*archi-écriture*, autrement dit, comme Rodríguez, Hill-Boone, Mignolo et les conceptualistes de Camnitzer, Derrida se fonde sur une conception élargie de l'écriture dont le trait crucial n'est pas la représentation de la parole (même lorsque l'on veut la réduire à ce but). Ainsi, l'écriture qui servait au contrôle de la voix et la construction de territoire pendant la Renaissance n'était pas l'*archi-écriture* mais l'écriture alphabétique ; les idées de Derrida ne sont pas vraiment opposées à l'expérience latino-américaine et malgré son ancrage dans l'histoire de la pensée européenne, sa conception de l'écriture n'est pas fermée aux écritures non alphabétiques (bien que son projet déconstructif consiste à dégager l'*archi-écriture* occultée dans l'écriture alphabétique). Mais l'intérêt de Derrida pour le conceptualisme latino-américain est le suivant : tandis que Hill-Boone et Mignolo cherchent à élargir le concept d'écriture en le définissant comme n'importe quel système graphique qui véhicule des idées, Derrida met l'accent sur sa capacité à renouveler la pensée en l'ouvrant à la *différance*, cette différence qui ne peut pas être *essentiellement* reconduite à ce qui la précède : auteur, principe, origine, structure, être... De ce point de vue, le conceptualisme latino-américain avec ses concepts poïétiques et sa communication mineure (qui vise à transmettre l'acte de création plutôt qu'un message) serait plus proche de la conception derridienne de l'écriture que de celle de Hill-Boone.

Ainsi, bien que Camnitzer propose le conceptualisme latino-américain comme héritier de Simón Rodríguez, on peut dire qu'un changement de paradigme s'est opéré entre Rodríguez et les conceptualistes. Tandis que pour Rodríguez la conscience du sujet est apparemment à la base de la pensée et donc l'écriture devrait refléter le mieux possible la structure à travers laquelle la pensée se construirait dans l'esprit du sujet, chez les conceptualistes ce schéma est renversé : plus qu'être la source de la pensée et donc de son écriture (ou de sa *peinture*), le sujet s'insère dans une pensée-devenir qui le déborde (dans le premier chapitre nous avons évoqué un devenir pensée de l'œuvre et un devenir

œuvre de la pensée en parlant des artistes néo-concrets). L'écriture de Rodríguez serait donc une écriture non phono-centrique (les phonèmes sont confrontés au espace *vide* qui les entoure d'habitude et qui devient donc matière de la pensée et de la signification), non logo-centrique (le *logos* colonial est déconcerté et reconfiguré grâce à une logique spatiale extra-discursive), qui resterait tout de même liée à ce que Derrida appelle une *métaphysique de la présence* (la conscience en tant que présence à elle même comme fondement de la pensée) du fait de sa référence à un père-source (l'auteur, le sujet). Pourtant la subjectivité qui était censée fonder l'écriture de Rodríguez n'existait pas puisque justement Rodríguez cherchait à la construire à travers son écriture. C'est comme si Rodríguez cherchait à piéger la subjectivité coloniale (ou la subjectivité moderne) en lui proposant une écriture qui lui serait encore plus fidèle que l'écriture alphabétique mais qui en réalité la transformerait et la décoloniserait un (*pharmakon* decolonial) . Quoi qu'il en soit, la *philosophie typographique* de Rodríguez n'a pas influencé (du moins pas directement) la philosophie latino-américaine postérieure, néanmoins la spatialité et la relationnalité qu'elle introduit dans la pensée seront très importantes pour la philosophie, les sciences sociales et les pratiques artistiques qui se déploieront en Amérique latine en même temps que le conceptualisme. À travers sa *Philosophie de la libération*, Enrique Dussel conceptualise ces relationnalité et spatialité comme formes d'une nouvelle pensée qui se démarquerait de la pensée moderne-coloniale et pourrait fonder des pratiques de *libération*. Nous y reviendrons dans la prochaine partie de cette thèse.

Quatrième partie : *Praxis*



J. Ruiz, sans titre, crayon sur papier, 30 × 42cm, 1992, collection de l'artiste.

Presentation

En effet, la fin de la spéculation est la vérité, tandis que celle de la pratique est l'oeuvre : car, même quand ils examinent le comportement d'une chose, les hommes d'action ne considèrent pas la chose dans sa nature éternelle, mais par rapport à telle fin déterminée et à tel moment déterminé. Aristote, Métaphysique, Livre II • α

Tout art [τεχνη] et toute investigation, et pareillement toute action [πραξις] et tout choix tendent vers quelque Bien, à ce qu'il semble [δοκει]. Aussi a-t-on déclaré avec raison que le Bien est ce à quoi toutes choses tendent.

Mais on observe, en fait, une certaine différence entre les fins : les unes consistent dans des activités, et les autres dans certaines œuvres, distinctes des activités elles-mêmes. Et là où existent certaines fins distinctes des actions, dans ces cas-là, les œuvres sont par nature supérieures aux activités qui les produisent. Aristote, Ethique à Nicomaque, Livre I

Pour une certaine tradition qui concevait la philosophie comme *theoresis*³⁴⁶, la *praxis* ne l'intéresserait que comme objet d'étude, la *theoresis* étant considérée l'opposée de la *praxis*. Toutefois, les recherches de philosophes comme Pierre Hadot et Michel Foucault autour de la philosophie ancienne ont montré que cette tradition n'était pas la seule. Bien que pour Aristote, la *theoresis* soit le mode philosophique par excellence, pour des écoles philosophiques qui sont venues après (certaines se réclamant de Socrates) la philosophie est plutôt une *praxis* qui consiste à transformer celui qui la pratique, à produire une subjectivité particulière (une subjectivité stoïque, épicurienne, etc.), une esthétique de l'existence comme l'appelle Foucault ou un exercice de l'esprit comme l'appelle Hadot (en disant ceci nous ne voulons pas dire que la pensée de Foucault et celle de Hadot sont équivalentes sur ce point ; Hadot lui-même avait déclaré que

dans sa description de ce qu'il appelle les pratiques de soi, Foucault ne met pas suffisamment en valeur la prise de conscience de l'appartenance au Tout cosmique, et la prise de conscience de l'appartenance à la communauté humaine, prises de conscience qui correspondent aussi à un dépassement de soi. Enfin, je ne pense pas que le modèle éthique adapté à l'homme moderne puisse être un esthétique de l'existence. Je crains que cela ne soit finalement qu'une nouvelle forme du dandysme³⁴⁷.

Nous n'avons pas malheureusement ici la place pour examiner cette intéressante polémique qui, en outre, nous éloignerait de notre propos, ce que nous voulons

³⁴⁶ Le mot grec *θεωρησις* (*theoresis*), dérivé de *θεωρέω* (*theoréo*, en français voir) a été souvent traduit par le terme latin *speculatio* et donc par le français spéculation. Autrement dit, la question qu'ouvre cette partie touche à la nature de la philosophie : s'agit-elle d'une discipline purement spéculative ou plutôt d'une pratique ?

³⁴⁷ Hadot, Pierre, *La philosophie comme manière de vivre*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 215.

signaler est que, malgré le désaccord, les deux philosophes nous proposent de penser la philosophie avant tout comme *praxis*).

Selon Foucault Aristote serait même l'exception :

Donc pendant toute l'Antiquité (chez les pythagoriciens, chez Platon, chez les stoïciens, les cyniques, les épicuriens, chez les néo-platoniciens, etc.), jamais le thème de la philosophie (comment avoir accès à la vérité ?) et la question de la spiritualité (quelles sont les transformations dans l'être même du sujet qui sont nécessaires pour avoir accès à la vérité ?), jamais ces deux questions n'ont été séparées. Il y a bien entendu l'exception. L'exception majeure et fondamentale : celle de celui que précisément on appelle « le » philosophe parce qu'il a sans doute été, dans l'Antiquité, le seul philosophe ; celui des philosophes pour lequel la question de la spiritualité a été la moins importante ; celui dans lequel nous avons reconnu le fondateur même de la philosophie, au sens moderne du terme, et qui est : Aristote. Mais, comme chacun sait, Aristote ce n'est pas le sommet de l'Antiquité : c'en est l'exception³⁴⁸.

Dans l'introduction de cette thèse nous avons dit que nous allions déployer notre questionnement à l'intérieur de trois zones d'intersection entre art (ou plus précisément art conceptualiste) et philosophie: le concept, l'écriture et la *praxis*. Le concept et l'écriture semblent des zones d'intersection plutôt évidentes entre conceptualisme et philosophie. Comme nous venons de voir, la question de la *praxis* n'est pas seulement un objet de la spéculation philosophique mais elle touche directement à la nature de celle-ci. Même lorsqu'elle se de-limite comme *theoresis*, ceci implique de convoquer le concept de *praxis*, de s'en définir par négation : la *theoresis* serait le résultat d'une pratique qui n'est pas une *praxis*. Si l'on suit Aristote, la distinction serait surtout dans l'objet de l'activité comme il le dit dans l'extrait de la

³⁴⁸ M. Foucault, *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*, Seuil/Gallimard, 2001.

Métaphysique que nous avons cité en exergue³⁴⁹. Qu'arrive-t-il donc lorsque la philosophie remet en question la vérité comme son objet spécifique ?³⁵⁰ Lorsque son discours n'aspire plus à représenter le réel mais à faire agencement avec le dehors ?

Et le conceptualisme ? En quoi est-ce que le conceptualisme est traversé par la question de la *praxis* ? Bien que souvent de nos jours nous invoquons le mot pratique en relation à l'art, traditionnellement, et si nous suivons l'Aristote de l'*Ethique à Nicomaque* sur ce point, il s'agirait plutôt d'une activité *poïétique*³⁵¹ puisque la fin de l'activité est la production d'une œuvre extrinsèque à l'activité en tant que telle. Toutefois, comme nous l'avons vu, pour le conceptualisme cette œuvre n'est que la trace d'un *chemin conceptuel* dont elle fait partie et qui est le vrai but de l'activité de l'artiste.³⁵² De ce point

³⁴⁹ « En effet, la fin de la spéculation est la vérité, tandis que celle de la pratique est l'oeuvre : car, même quand ils examinent le comportement d'une chose, les hommes d'action ne considèrent pas la chose dans sa nature éternelle, mais par rapport à telle fin déterminée et à tel moment déterminé. »

³⁵⁰ Ne serait ce qu'un déplaçant légèrement la question comme le fait Foucault : « comment avoir accès à la vérité ? » ; ou bien : « Appelons, si vous le voulez bien, “philosophie” cette forme de pensée qui s'interroge, non pas bien sûr sur ce qui est vrai et sur ce qui est faux, mais sur ce qui fait qu'il y a et qu'il peut y avoir du vrai et du faux, et que l'on peut ou que l'on ne peut pas partager le vrai du faux. Appelons “philosophie” la forme de pensée qui s'interroge sur ce qui permet au sujet d'avoir accès à la vérité, la forme de pensée qui tente de déterminer les conditions et les limites de l'accès du sujet à la vérité.” Foucault, *L'herméneutique du sujet, op. cit.*

³⁵¹ « Tout art [τεχνη] et toute investigation, et pareillement toute action [πραξις] et tout choix tendent vers quelque bien, à ce qu'il semble [δοκει]. Aussi a-t-on déclaré avec raison que le Bien est ce à quoi toutes choses tendent.

Mais on observe, en fait, une certaine différence entre les fins : les unes consistent dans des activités, et les autres dans certaines œuvres, distinctes des activités elles-mêmes. Et là où existent certaines fins distinctes des actions, dans ces cas-là les œuvres sont par nature supérieures aux activités qui les produisent. » Aristote, *Ethique à Nicomaque*, Livre I

³⁵² Les deux passages de l'œuvre d'Aristote que nous avons cité précédemment peuvent sembler contradictoires : dans la *Métaphysique*, Aristote nous dit que le but de la *praxis* est l'œuvre, tandis que dans l'*Éthique à Nicomaque* il nous dit que l'œuvre est plutôt le but de la *poïesis* (tandis que le but de la *praxis* serait l'activité elle-même ou du moins pas une œuvre extrinsèque à l'activité). Il s'agit d'une contradiction apparente. Nous avons déjà vu cette question chez Zuccari lorsqu'il définit le *disegno (interno)* come « le concept et l'idée que n'importe qui forme pour connaître et agir/oeuvrer (operare). » (Zuccari, *Idea...*, *op. cit.*) Zuccari est justement en train de revoir la distinction Aristotélicienne entre *theoresis* et *praxis* en postulant que, et la *theoresis* et la *praxis* se fondent sur des concepts (et l'intellect peut donc être spéculative dans le premier cas et pratique dans le deuxième). Or, nous voyons que

de vue le conceptualisme serait plutôt une *praxis poïétique* (c'est à dire une praxis qui se fonde dans ce que nous avons appelé une création radicale : passer par le *non-être*, partir d'une négation de ce qui est déjà là et de ce qui le fonde, ou est censé le fonder). Rappelons nous néanmoins que ce cheminement conceptuel n'est pas purement spéculatif : nous avons vu que pour Camnitzer le conceptualisme conceptualise la réalité à travers de *performances* qui deviennent de l'*information* : des actes de création qui communiquent l'acte de création en tant que tel. Des actes de résistance, de *communication mineure*, dans des contextes où la démocratie avait été interrompue ou limitée. Mais selon Camnitzer la relation entre conceptualisme et politique ne se limite pas à ce que nous avons appelé *communication mineure* : d'une part, Camnitzer inclut et commente dans son livre sur le conceptualisme certaines des actions du MLN-T (Mouvement de Libération National - Tupamaros), mouvement de gauche révolutionnaire uruguayen qui faisait recours à la lutte armée et la guérilla urbaine :

Parmi les objectifs des Tupamaros, il y avait celui de laisser une trace durable dans la mémoire du public. Ils voulaient que les gens regardent au-delà des résultats fonctionnels d'une opération et construire ainsi quelque chose de moins tangible mais plus puissant : une image mythique. La publicité et la communication, leurs buts les plus importants, guidaient et hybridait toutes leurs actions. [...] les opérations étaient conçues et planifiées généralement comme des œuvres de théâtre. Chaque « acteur » répétait non seulement son propre rôle mais aussi celui d'un autre des participants, de sorte

pour parler de la *praxis*, il se sert du verbe italien *operare* qui couvre les sens d'agir ou de faire des œuvres. De ce point de vue il y a donc une première distinction entre *speculare* et *operare* (c'est à dire entre *theoresis* et *praxis*) et une deuxième distinction concernant le verbe *operare* (la *praxis*) entre agir et faire une œuvre, tenant compte du fait que la *poïesis* comme elle est définie par Aristote présuppose une *praxis* qui est à la base mais qui vise en même temps à produire une œuvre.

qu'il y aurait toujours un remplaçant à disposition dans le cas d'une situation inattendue³⁵³.

Camnitzer cite Régis Debray se référant aux Tupamaros (« Il n'y a pas de dogme, ni de stratégie révolutionnaire indépendante des conditions déterminées par l'espace et le temps ; tout doit être réinventé dans le moment de l'action³⁵⁴. ») dont les mots lui font penser à l'introduction du *Dada Almanach* de Richard Huelsenbeck (« Le dadaïste est l'homme le plus libre de la terre. Sont des idéologues tous ceux qui se laissent tromper par le mensonge de leur intellect qu'une idée, donc un symbole résultant d'une perception momentanée, serait une réalité absolue³⁵⁵. ») Il y aurait donc une zone d'indiscernabilité entre l'action politique et le conceptualisme (du moins en Amérique latine) dû surtout à la *communication mineure* qui traverse tous les deux (outre aux Tupamaros nous pouvons citer le mouvement de guérilla Colombien *M-19* qui se servait aussi de stratégies *conceptualistes* de communication mineure et qui se serait inspiré des poètes *nadaístas*. L'un des membres du *M-19* aurait avoué au poète *nadaísta* Jota Mario Arbelaez : « Grâce à votre littérature nous sommes passés de l'orthodoxie à l'imagination³⁵⁶. »).

D'autre part, Camnitzer relève une coïncidence non seulement temporelle entre le conceptualisme et la théologie de la libération en Amérique latine :

³⁵³ « Entre los objetivos estaba dejar un rastro duradero en la memoria del público. Querían que la gente viera más allá de los resultados funcionales de una operación, y así construir algo menos tangible pero mucho más poderoso: una imagen mítica. La publicidad y la comunicación, sus metas más importantes, guiaban e hibridizaban todas sus acciones. [...] las operaciones eran concedidas generalmente como obras de teatro y planeadas como tales. Cada "actor" ensayaba no solamente su propio rol sino también el de algún otro participante, de manera que siempre había un suplente a disposición en caso de que surgiera algo inesperado. » Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit., pp. 69, 71 (notre traduction).

³⁵⁴ R. Debray, *Révolution dans la révolution?: lutte armée et lutte politique en Amérique latine*, Paris, F. Maspero, 1967.

³⁵⁵ R. Huelsenbeck (dir.), *Almanach Dada*, traduction de Sabine Wolf, Paris, Champ Libre, 1980.

³⁵⁶ « Gracias a la literatura de ustedes dimos el bote de la ortodoxia a la imaginación. » C. F. Alvarez, « Morir en olor de santidad poética » in Gonzalo Arango : <http://www.gonzaloarango.com/vida/alvarez-carlos-1.html> (notre traduction).

Malgré son origine catholique, la Théologie [de la Libération] eu de l'influence parmi une grande partie des intellectuels latino-américains des décennies 1960 et 1970, n'importe quels étaient leurs croyances ou scepticismes. La Théologie de la Libération eut, à beaucoup d'égards, un développement parallèle à celui du conceptualisme latino-américain et elle eut aussi l'effet d'une réaffirmation des engagements idéologiques des artistes conceptualistes. La Théologie de la Libération partageait beaucoup de racines politiques avec l'art de son époque, elle reflétait les mêmes préoccupations et comme le conceptualisme, elle cherchait à embrasser non seulement un fragment disciplinaire mais toute la structure culturelle. De plus, les idées de la Théologie [de la Libération] résonnaient avec la rénovation de la la pédagogie telle que Paulo Freire la proposait³⁵⁷.

Cette coïncidence n'est pas le fait du hasard. La résonance entre la théologie de la libération et la pédagogie de l'opprimé s'étend en réalité à d'autres disciplines. L'un de précurseurs de la théologie de la libération, Camilo Torres, fonda en 1959 avec Orlando Fals Borda, la première faculté de sociologie de l'Amérique latine. Fals Borda, de son côté, se posait la question de la possibilité d'une sociologie de la libération. Enrique Dussel, historien des idées et philosophe que Camnitzer cite à propos de la théologie de libération, propose une philosophie de la libération... Bref, nous pouvons parler d'un mouvement trans-disciplinaire qui traverse le continent latino-américain à l'époque en inspirant des nouvelles démarches dans les sciences humaines et les arts (du côté

³⁵⁷ «A pesar de su origen católico, la Teología [de la Liberación] fue influyente entre la mayoría de los intelectuales latinoamericanos de las décadas de los sesenta y setenta, no importa cuales eran sus creencias o escepticismo. En muchos aspectos Teología de la Liberación tuvo un desarrollo paralelo al del conceptualismo latinoamericano, pero también tuvo un efecto de una reafirmación con compromisos ideológicos los artistas conceptualistas. La teología de la liberación compartía muchas raíces políticas con el arte de su época; reflejaba las mismas preocupaciones e, igual que el conceptualismo, trataba de abarcar no solamente un fragmento disciplinario sino toda la estructura cultural. Aun más, las ideas de la teología estaban en línea con la renovación de la pedagogía tal como la proponía Paulo Freire ». Camnitzer, Didáctica..., op. cit., p. 135 (notre traduction).

de l'art nous avons le théâtre de l'opprimé de Boal qui s'inspire de Freire, le *cine liberación*, le *cinema novo*... Du côté des arts plastiques on aurait donc un conceptualisme à la latino-américaine que justement Camnitzer appelle « didactique de la libération »). Enrique Dussel appellera ce mouvement trans-disciplinaire et continental l'horizon trans-moderne et en proposera une profonde conceptualisation philosophique. Nous l'étudierons complétant ainsi la tâche que nous avons annoncée dans le premier chapitre de cette thèse : saisir l'horizon de pensée qui sous-tend les théorisations de Camnitzer. Derrière toutes les démarches inspirées par cet horizon il n'y a pas seulement l'engagement avec la *libération* de l'être humain (latino-américain, quoi que cela veuille dire) mais l'idée que les sciences (notamment les sciences humaines et sociales) et les arts ne sont pas des productions neutres par rapport à la question de la liberté humaine, leur caractère théorique ou esthétique comportant aussi un mode d'action dans la sphère humaine et donc en relation avec la liberté (non seulement du scientifique ou de l'artiste mais de l'autre aussi, objet d'étude dans le premier cas, spectateur ou interlocuteur dans le deuxième cas).

Jusqu'ici donc deux sens du terme *praxis* semblent nous intéresser : la *praxis* en tant que relation du sujet avec soi-même et la *praxis* politique. La première est revendiquée par certains comme une façon de faire de la philosophie en tant que telle. Quant à la deuxième, pour des philosophes comme Dussel, elle peut contenir de moments philosophiques : Dussel nous propose de penser la philosophie à l'intérieur de la *praxis* politique en tant qu'élément d'une dialectique ouverte (sans synthèse) entre le sujet (le philosophe) et l'autre (la victime ou la communauté des victimes), ce qui rappelle la pédagogie de Freire et l'intellectuel organique de Gramsci (l'intellectuel organique gramscien est repensé à partir de la théorie communicative de Freire). D'autre part, la *praxis* politique peut contenir de moments de communication mineure. Nous allons explorer le rapport que le conceptualisme latino-américain a pu tisser avec ces deux formes de pratiquer la philosophie et nous parlerons aussi de

certaines des opérations de communication mineure de Tupamaros et du M-19. Pour ce faire, nous allons tout d'abord faire recours à la lecture que le philosophe Santiago Castro-Gómez fait du *nadaísmo* en tant qu'esthétique de l'existence (Castro-Gómez fait référence explicite à Foucault). Le mouvement *nadaísta* colombien était un groupe d'écrivains s'inspirant du philosophe Fernando González Ochoa. González Ochoa avait une conception particulière de la philosophie ; il avait écrit notamment *Voyage à Pied*, un livre qui est en même temps son journal de voyage (il a parcouru à pied une région de la Colombie) et un livre de philosophie. D'autre part, comme le rappelle Camnitzer, suivant l'historienne de l'art Maria Iovino, l'œuvre d'un conceptualiste colombien tel que Bernardo Salcedo « peut se comprendre mieux dans le contexte du *nadaísmo*³⁵⁸. » Nous parlerons aussi de l'horizon transmoderne de Dussel, la communauté de victimes et de l'artiste Juana Ruiz qui s'inspire de Dussel.

³⁵⁸ « [...] puede entenderse mejor en el contexto del nadaísmo », Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit., p. 263 (notre traduction).

I.Esthétiques de l'existence latino-américaines

I.Fernando González

Comme Simón Rodríguez, Fernando González (1895-1964) chercha à renouveler les formes de la philosophie latino-américaine. N'ayant jamais écrit une œuvre purement spéculative, il a été souvent rejeté par la philosophie universitaire en Colombie. Son premier livre *pensamientos de un viejo* (*pensées d'un vieil* écrit à 21 ans) était un ensemble d'aphorismes. Le but poursuivi par González Ochoa, n'était pas d'écrire des *vérités* ou de transmettre des pensées. Il s'agissait plutôt de produire du mouvement dans l'intellect du lecteur. Au lieu de chercher à figer la pensée à l'ombre d'un auteur (l'auteur Fernando González Ochoa), il produit une machine textuelle qui relance constamment la pensée.

Qu'est-ce qu'un aphorisme? Il est le fruit, l'essence d'une longue méditation. Il dit au lecteur : si tu es capable, médite. [...] Un aphorisme ne peut être compris que par celui qui l'a vécu ; un aphorisme n'enseigne pas : il fait que le lecteur se découvre soi-même³⁵⁹.

³⁵⁹ « *Qué es un aforismo? Es el fruto, la esencia de una larga meditación. Dice al lector: si eres capaz, medita. [...] Un aforismo sólo puede comprenderlo el que lo haya vivido; un aforismo no enseña: hace que el lector se descubra a sí mismo.* » F. González, *pensamientos de un viejo*, Medellín, Corporación Fernando González - Otraparte, 2002, p. 98 (notre traduction).

Il y a déjà dans cette œuvre de jeunesse, une idée que nous avons rencontrée dans le conceptualisme : la pensée comme un processus sans fin déterminée qui saute de sujet en sujet (ce n'est pas l'artiste/auteur qui pense l'œuvre, il l'accompagne, il pense avec elle). Cette pensée/devenir s'insère dans d'autres processus qui sont en train de devenir autour d'elle. C'est ainsi qu'elle pense son dehors, même si, ce faisant, elle devient un peu son dehors.

Mais il y a aussi l'idée (qui nous intéresse particulièrement dans cette partie qui traite de la *praxis*) que la philosophie est une pratique, un exercice de l'esprit. Y a-t-il une relation entre ces deux idées ? De façon analogue au conceptualisme de Camnitzer, González Ochoa ne veut pas communiquer sa pensée, mais communiquer plutôt l'acte de penser. Il y aurait donc une relation entre la pensée-devenir et la philosophie comme pratique (du moins chez des philosophes comme González ; peut-être on ne peut pas dire la même chose de la pratique philosophique des anciens dans laquelle chaque école fondait sa pratique dans une doctrine plutôt rigide. Était-elle cette doctrine le tout de la pensée de chacune des écoles philosophiques ? Probablement non, mais la pensée qui se produisait dans la pratique n'était pas forcément enregistrée. Il y avait donc sans doute un devenir de la pensée mais qui avait comme arrière-plan une pensée bien stabilisée : la doctrine).

Treize ans après *pensamientos de un viejo*, González publie *Viaje a pie* (*Voyage à pied*), récit philosophique d'un voyage à pied que González entreprend à travers trois régions de la Colombie. Mais c'est plus qu'un récit teint des réflexions philosophiques. Dans les premières pages du livre nous pouvons lire :

Avant tout, un auteur doit définir son atmosphère intérieure. Celle-ci encadre, définit le livre [...] Voici, tirées de notre journal de décembre 1928, des notes qui définissent notre ambiance intérieure à l'époque de la réalisation, de la gestation de ce livre : Décembre, 5 - Ciel bleu pâle ; tranquille dans l'air. Nous sommes physiologiquement très heureux. Le Pacifique doit être rutilant. Nous venons tous de la mer. Nos cellules sont des zoophytes marins, elles

nagent dans des solutions saumâtres. La vie de l'homme est une lutte perpétuelle. Se concentrer c'est la méthode pour vaincre. Dans ce décembre les arbres doivent produire des ombres bien fraîches sur les rives des fleuves du Tropique ; les forêts doivent garder un silence religieux dans ces midis et la mer doit être tiède, doit mener aux cotes émanantes de vie. Nous nous sentons l'animal parfaitement égoïste.³⁶⁰

On remarque que, l'atmosphère intérieure de l'auteur ne consiste pas en des sentiments ou des idées. On pourrait croire qu'il s'agit d'un procédé utilisé en littérature, en cinéma, en peinture : représenter l'état d'âme d'un personnage à travers ce qui l'entoure, le fond, le paysage, l'architecture... Toutefois, González nous dit : « nous sommes physiologiquement très heureux » ; le sentiment (quoique physiologique, il ne dit pas « nous sommes très heureux » ; un oxymoron ?) nous est donné ; pourquoi alors le représenter par l'environnement ? González nous dit : « Nos cellules sont des zoophytes marins, elles nagent dans des solutions saumâtres. » Plus que de représenter par le paysage son état d'âme, on dirait qu'il établit une continuité entre son corps et le paysage et que c'est cette continuité qui donne lieu à l'atmosphère « intérieure » : l'intérieur de l'auteur est son dehors. Son moi est donc décentré, éparpillé dans l'espace. En quoi consiste-t-il donc cet égoïsme d'un ego éparpillé ? (peuvent-ils être égoïstes les animaux ? ont-ils un ego ?)... Et si la *machine*-auteur est définie ainsi par González, quelle genre de philosophie produira-t-elle ? Sans doute, la

³⁶⁰ « Antes de todo, un autor debe definir su clima interior. Este enmarca, define el libro. [...] He aquí, tomadas de nuestro diario de diciembre de 1928, unas notas que definen nuestro ambiente interior durante la época de la realización, de la gestación de este libro: Diciembre, 5. - Cielo azul pálido; quieto el ambiente. Somos muy felices fisiológicamente. El Pacífico debe estar rutilante. Todos venimos del mar. Nuestras células son zoófitos marinos, nadan en soluciones salobres. Perpetua lucha es la vida del hombre. Concentrarse es el método para vencer. En este diciembre los árboles deben dar unas sombras muy frescas a las orillas de los ríos del Trópico; las selvas deben tener un silencio religioso en estos mediodías y el mar debe estar tibio, debe enviar a las costas tufaradas de vida. Nos sentimos el animal perfectamente egoísta. » F. González, *Viaje a pie*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT-Corporación Otraparte, 2010, p.1 (notre traduction).

philosophie produite sera expression de cette fusion avec le dehors. Le dehors ne sera pas simplement une excuse pour mettre en mouvement le génie de l'auteur, il agira profondément dans la pensée. Lorsque González parcourt la Colombie, ce n'est donc pas une philosophie qui est produite mais plusieurs, comme si chaque lieu avait sa propre métaphysique et González n'était qu'un porte-parole. C'est peut-être pour cela qu'il définit son livre comme un « organisme idéologique imprimé » : il ne s'agit pas de la pensée d'un sujet qui est retranscrite en mots, c'est plutôt un organisme-pensée vivant qui laisse son empreinte dans les pages du livre. La pensée donc, il faut aller la chercher, elle est plus le résultat de la rencontre entre l'intellect et son dehors qu'un produit exclusif du premier. Et pour que l'intellect puisse rencontrer son dehors, il faudrait le déplacer à travers l'espace-temps : l'organe premier de l'intellect ce n'est pas le cerveau, c'est le corps, autrement dit, l'organe de l'intellect est le corps.

La philosophie est en conséquence une gymnastique (il faut respirer « l'air du matin comme de bons professeurs de gymnastique suédoise. »³⁶¹ « On peut considérer le *moi* comme un prisonnier dans une maison fermée qui, avec son travail constant ouvrirait des fenêtres et des sorties vers le monde³⁶². ») Le fondement du travail du philosophe n'est donc pas un principe éternel et immuable mais le rythme. (« Elle n'était pas grande la tristesse de nous être perdus, car nous l'étions déjà depuis que, avec nos chers amis jésuites, nous n'avons pas pu trouver le premier principe philosophique³⁶³. »)

Toute la première partie du livre est une polémique contre la vétuste métaphysique cléricale régnante en Colombie (González avait été formé par des jésuites) qui niait le corps et diffusait la peur de se perdre dans le monde. Cette

³⁶¹ « [...] *el aire de la mañana como buenos profesores de gimnasia sueca.* » *Ivi.*, p. 3 (notre traduction).

³⁶² « *considerar el yo como un prisionero en casa cerrada y que, mediante labor, fuera abriendo miradores y salidas al mundo.* » *Ivi.*, p. 5 (notre traduction).

³⁶³ « *No era, pues, grande nuestra tristeza por estar perdidos, pues perdidos estamos desde que allá, en compañía de nuestros queridos amigos los jesuitas, no pudimos encontrar el primer principio filosófico.* » *Ivi.*, p. 21 (notre traduction).

métaphysique était remise au centre de la vie politique colombienne avec la constitution conservatrice de 1886, c'est pour quoi González dit : « En Colombie depuis 1886 nous ne savons plus ce qu'est la joie physiologique ; on ignore ce qu'est l'eurythmie, c'est que l'*eigeia*³⁶⁴. »

Après *viaje a pie*, González publie, en 1930, *Mi Simón Bolívar (Mon Simon Bolivar)* où il dit de la métaphysique qu'elle est « savoureuse » (*¡Es tan sabrosa la metafísica!*)³⁶⁵. Il y définit sa méthode philosophique, la « méthode émotionnelle » :

Nous appelons notre méthode « émotionnelle ». Comprendre les choses veut dire s'émouvoir (*conmoverse*) ; tant qu'on n'est pas arrivé à l'émotion intense, on n'a pas compris l'objet ; plus nous nous sommes unifiés avec lui et plus nous l'avons compris. [...] Nous appelons sage (*sabio*) celui qui a senti l'univers et a vécu avec lui. [...] Le sage, à travers la méthode émotionnelle, a perçu la volonté de tous les êtres et les désirs et les angoisses de tout ce qui existe. A travers cette méthode il a, pour ainsi dire, fait avancer les racines de sa conscience, comme un arbre immense, en traversant tout ce qui existe pour s'en nourrir. [...] Pour comprendre l'enfant il faut éprouver l'émotion infantile. Pour comprendre les astres il faut vivre avec eux...³⁶⁶

Nous retrouvons la fusion avec le dehors de *Viaje a pie* qui a mené González à traverser une partie de la Colombie pour la penser. Mais nous voyons plus clairement l'une des thématiques centrales de ce que Foucault

³⁶⁴ « *En Colombia, desde 1886 no se sabe qué sea alegría fisiológica; se ignora qué es eurythmia, qué es eigeia.* » Ivi, p. 4 (notre traduction).

³⁶⁵ F González, *Mi Simón Bolívar*, Envigado, Corporación Otraparte, 2002, p.1.

³⁶⁶ « *Emocional llamamos nuestro método. Comprender las cosas es conmoverse; hasta que uno logre la emoción intensa, no ha comprendido un objeto; mientras más unificados con él, más lo habremos comprendido. [...] Nosotros llamamos sabio al que ha sentido vivir el universo y ha vivido con él. [...] El sabio, mediante el método emocional, ha percibido la voluntad de todos los seres y las ansias de todo lo que existe. Mediante ese método ha hecho que su conciencia, por decirlo así, avanzara sus raíces, como inmenso árbol, a través de todo lo que existe, para nutrirse de ello. [...] Para entender al niño hay que tener la emoción infantil. Para entender a los astros hay que vivir con ellos...* » Ivi, p. 2 (notre traduction).

appelle l'esthétique de l'existence : le besoin que le sujet se transforme pour avoir accès à la vérité. Il s'agit très probablement d'un renversement nietzschéen de la pratique jésuitique que González connaissait très bien. A l'époque, les jésuites prescrivait un *ascétisme* rigoureux à ses élèves : « Le révérend père Guevara leur demanda de ne pas se laver pendant un an car ainsi ce serait plus facile de garder la chasteté immaculée de Saint Louis de Gonzague³⁶⁷. » Selon González, en Colombie, le clergé avait créé « des corps horribles et hypocrites³⁶⁸. » Il fallait donc apprendre à vivre autrement, en surmontant la méfiance envers le corps et envers le monde, si l'on voulait apprendre à penser autrement.

II. *Nadaísmo*

Gonzalo Arango, fondateur du *nadaísmo* écrivait en se référant à Fernando González :

À l'époque où j'ai lu ses livres je m'étais fait à l'idée qu'un homme aussi grand (duquel je ne savais rien) devait être mort. Toutefois il habitait à 50 centimes de bus depuis Medellín [...] C'était un écrivain incroyable car dans un monde faux, seulement la vérité est incroyable [...] Il fonda une petite école rurale pour nous apprendre à vivre, à être ce que nous sommes avec fierté, sans des complexes européens, sans âme étrangère, sans mystifications. C'était une petite école d'auto expression latino-américaine (lat-indo-américaine). Jamais il n'a dit : qui n'est pas avec moi est contre moi.³⁶⁹ L'essence de son école fut : qui n'est pas avec soi-même n'est pas avec moi. Il utilisa la méthode d'enseigner en marchant, en montrant le chemin. Pas son chemin, mais le chemin de soi-même, le chemin de chacun. Une fois le chemin trouvé, il fallait abandonner le maître et continuer seul, c'était celui-là l'examen, l'épreuve finale. Si l'on était capable de continuer sans lui *Le*

³⁶⁷ « [...] el reverendo padre Guevara, les ordenó que no se bañaran durante un año, porque así les sería fácil conservar la immaculada castidad de San Luis Gonzaga. » González, *Viaje...op. cit.*, pp. 3-4 (notre traduction).

³⁶⁸ « [...] cuerpos horribles, hipócritas. » *Ivi*, p. 3 (notre traduction).

³⁶⁹ Référence à l'évangile ; Jésus-christ aurait prononcé cette phrase (Matthieu 12.30).

voyage des présences³⁷⁰, le maître octroyait à son disciple le titre de *Caminante* (marcheur), seul but auquel on pouvait aspirer dans sa petite école errante. Le symbolique diplôme disait « La grandeur arrivera le jour où nous accepterons avec innocence (fierté) notre propre être, contraire en tout à ces génies de fesses (capacité de s'asseoir pour copier) »³⁷¹.

Le chemin de Gonzalo Arango fut le *nadaísmo*. Il ne suivait pas en cela son maître, mais le *nadaísmo* fut tout de même une pratique philosophique, une esthétique de l'existence une gymnastique spirituelle (Foucault nous dit : « je crois qu'on pourrait appeler « spiritualité » la recherche, la pratique, l'expérience par lesquels le sujet opère sur lui-même les transformations nécessaires pour avoir accès à la vérité³⁷². » Nous allons voir comment cela s'opère chez les *nadaístas*).³⁷³

Il est difficile de dire ce que le *nadaísmo* était. Les *nadaístes* se sont souvent servi de l'écriture mais comme le dit Santiago Castro Gómez³⁷⁴,

³⁷⁰ Référence à un ouvrage de Fernando González (*Libro de los viajes o de las presencias*, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 1995).

³⁷¹ « *En la época que leí sus libros me hice a la idea de que un hombre tan grande -del que nada se sabía- tenía que estar muerto. Sin embargo, vivía a 50 centavos de bus de Medellín [...] Era un escritor increíble, porque en un mundo falso, sólo la verdad es increíble. [...] Fundó una escuelita rural para enseñarnos a vivir, a ser lo que somos con orgullo, sin complejos europeos, sin alma ajena, sin mistificaciones. Era una escuelita de auto-expresión latinoamericana (lat-indo-americana). Nunca dijo: el que no está conmigo, está contra mí. La esencia de su escuelita fue: el que no está consigo mismo, no está conmigo. Usó el método de enseñar caminando, mostrando el camino. No su camino, el camino de uno mismo, de cada uno. Una vez encontrado el camino había que abandonarlo y seguir solos, ése era el examen, la prueba final. Si uno era capaz de continuar sin él El viaje de las presencias, el maestro concedía a su discípulo el título de Caminante, única meta a la que se podía aspirar en su escuelita andariega.*

*El simbólico diploma decía: "La grandeza nuestra llegará el día en que aceptemos con inocencia (orgullo) nuestro propio ser, contrario en todo a esos genios de las nalgas (capacidad de sentarse a copiar)." » G. Arango, "Fernando Gonzalez: La meta es el camino", *Lecturas Dominicales*, El tiempo, Bogotá, 11 septembre 1988, p. 13 (<http://www.gonzaloarango.com/ideas/fernando1.html>) (Traduction notre)*

³⁷² Foucault, *Hermeneutique...*, *op. cit.*

³⁷³ Dans sa conférence « *El nadaísmo como estética de la existencia* » (<https://www.youtube.com/watch?v=5ZDHxVo2mAs>), le philosophe colombien Santiago Castro-Gómez défend la thèse que le *nadaísmo* fut une esthétique de l'existence. Cette conférence nous sera très utile.

³⁷⁴ Voir *Ibidem*.

l'accent était plus sur la vie que sur l'œuvre, il s'agissait plutôt de faire de la vie une œuvre d'art que de faire des œuvres d'art. On pourrait dire qu'ils étaient des poètes mais en tenant compte de la définition élargie qu'ils nous en ont donné (nous y reviendrons). Ils auraient sans doute trouvé trop grandiloquent le titre de philosophes, Fernando González leur avait appris à être modestes (« Nous nous appelons des philosophes amateurs, pour ne pas trop nous compromettre et parce que ce nom est trop pour n'importe qui. [...] Tous nos collègues, bien avant Thalès, ont été modestes³⁷⁵ »). Ils ont produit des textes, mais parfois, ils les ont utilisés comme on utiliserait un pavé dans une manifestation, pour attaquer les forces de l'ordre (ou les « écrivains catholiques » par exemple, sur lesquels ils ont jeté le « Manifeste nadaísta aux greffiers³⁷⁶ (*escribanos*) catholiques »).

Dans le *Premier Manifeste Nadaísta* (1958), nous lisons que :

Le *Nadaísmo*, en un concept très limité, est une révolution dans la forme de l'ordre spirituel dominant en Colombie. Pour la jeunesse est un état schizophrénique conscient contre les états passifs de l'esprit et de la culture³⁷⁷.

Arango (l'auteur) nous dit qu'il ne peut pas nous donner une définition plus précise du *Nadaísmo* : « Nous ne voulons pas travailler sur le définitif. Le

³⁷⁵ « Nos llamamos filósofos aficionados para no comprometernos demasiado y porque ese nombre es mucho para cualquiera. [...] Todos nuestros colegas, desde antes de Thales, han sido modestos. » González, *Viaje...*, *op. cit.*, p. 11 (notre traduction).

³⁷⁶ Arango avait écrit ce manifeste à l'occasion du *Congrès des Écrivains Catholiques* à Medellín. Toutefois Arango ne les appelle pas *escritores* (écrivains) mais *escribanos* (greffiers).

³⁷⁷ « El Nadaísmo, en un concepto muy limitado, es una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia. Para la juventud es un estado esquizofrénico-consciente contra los estados pasivos del espíritu y la cultura. » G. Arango, *Primer Manifiesto Nadaísta*, Medellín, Tipografía y Papelería AMISTAD Ltda., 1958, p. 3 (notre traduction).

Nadaísmo nait sans systèmes fixes et sans dogmes. C'est une liberté qui s'ouvre aux possibilités de la culture colombienne³⁷⁸. »

De l'artiste le Manifeste dit :

L'artiste a été considéré comme un être plus proche des dieux que de l'homme. Parfois comme un symbole qui fluctue entre la sainteté et la folie. Nous voulons revendiquer l'artiste en affirmant qu'il est un homme, simplement un homme, et rien ne le sépare de la condition humaine commune à tous les êtres humains. [...] Nous affirmons notre incrédulité dans le génie. L'artiste n'est pas un génie³⁷⁹.

Et de la poésie :

J'essayerai de définir la poésie comme toute action de l'esprit complètement gratuite et désintéressée de présupposés éthiques, politiques ou rationnels que les hommes se prescrivent comme des programmes de bonheur et de justice. [...] Et la poésie *Nadaísta* est la liberté qui met en désordre ce que la raison a organisé, c'est-à-dire, elle est la création inverse de l'ordre universel et de la Nature. Pour la première fois en Colombie, la poésie est une rébellion contre les lois et les formes traditionnelles, contre les préceptes esthétiques et les préceptes scolastiques qui se sont disputé infructueusement la vérité et la définition de la beauté³⁸⁰.

³⁷⁸ « *Nosotros no queremos trabajar sobre lo definitivo. El Nadaísmo nace sin sistemas fijos y sin dogmas. Es una libertad abierta a las posibilidades de la cultura colombiana* ». *Ibidem* (notre traduction).

³⁷⁹ « *Se ha considerado al artista como un ser más cerca de los dioses que del hombre. A veces como un símbolo que fluctúa entre la santidad o la locura.*

Queremos reivindicar al artista diciendo de él que es un hombre, un simple hombre que nada lo separa de la condición humana común a los demás seres humanos. [...] Afirmamos nuestra incredulidad en el Genio. El artista no es ningún Genio. » *Ivi*, p. 4 (notre traduction).

³⁸⁰ « *Trataré de definir la poesía como toda acción del espíritu completamente gratuita y desinteresada de presupuestos éticos, sociales, políticos o racionales que se formulan los hombres como programas de felicidad y de justicia. [...] Y la poesía Nadaísta es la libertad que desordena lo que ha organizado la razón, o sea, la creación inversa del orden universal y de la Naturaleza. La poesía es por primera vez en Colombia una rebelión contra las leyes y las formas tradicionales, contra los preceptos estéticos y escolásticos que se han venido*

Ainsi définit, le nadaísmo se présentait comme une attitude face à la vie plus que comme une esthétique littéraire. Une destruction des anciennes valeurs et une construction de nouveaux (pas encore définies). Bien sûr, ceci n'empêche pas au mouvement de proposer quelques caractérisations d'une pratique littéraire. Quant à la poésie par exemple : « Il sera nécessaire, pour identifier la poésie *Nadaísta*, que la raison frigide de la sensibilité intuitive alterne dans le poème avec la sensibilité ardente de la raison pure déductive³⁸¹ » Ou quant à la prose :

Qué ferons nous les *Nadaístas* avec la prose et ses ressources insoupçonnés ? Impossible d'y répondre mais impossible d'éluder une réponse. Dans la mesure du possible, l'utilisation *Nadaísta* de la prose consistera dans l'emploi des éléments Non-Rationnels, Non-Conceptuels, ces éléments indéterminés, diffuses, perdus dans le monde sensible, bien que pas forcément poétiques, pas forcément intellectuels, qui ne sont pas car il ne sont pas perçus, mais qui peuvent être pressentis, qui passent psychologiquement à travers une invisible mais perceptible ligne équinoxiale de l'esprit. [...] Notre mission avec la prose est la confrontation entre les réalités existantes forgées avec les sceaux de la raison et le sentiment et leurs possibilités absurdes. Ainsi, nous croyons dans la vérité de l'invraisemblable et dans la réalité de l'irréel. Nous utiliserons ces éléments avec un critère nouveau et révolutionnaire : le critère *Nadaísta*. Ce critère consiste à duper le créé, à opposer la liberté créatrice de l'artiste et celle de Dieu. Et à donner forme, dans cette confrontation entre la beauté divine et la beauté humaine, à un monde a-divin qui aurait pu être aussi possible³⁸².

disputando infructuosamente la verdad y la definición de la belleza. » Ivi, p. 4-5 (notre traduction).

³⁸¹ « Para identificar la poesía *Nadaísta* será necesario que alternen en el poema la razón frígida de la sensibilidad intuitiva, simultáneamente con la sensibilidad ardiente de la Razón Pura deductiva. » Ivi, p. 7 (notre traduction).

³⁸² « ¿Qué haremos los *Nadaístas* con la prosa y sus insospechados recursos de expresión? Imposible contestar, pero también eludir una respuesta.

Mais la pratique littéraire que les *nadaístas* déploient (c'est évident dès le premier manifeste) est indissociable de l'attitude *nadaísta* dans la vie. Toutefois, on a souvent réduit les *nadaístas* à une nouvelle avant-garde littéraire similaire à la *beat generation* étasunienne. Santiago Castro-Gómez critique cette lecture : pour lui la *nadaísmo* était plus qu'une autre avant-garde littéraire, c'était plutôt une esthétique de l'existence et c'est là sa véritable contribution à l'art et à la vie en Colombie. Pour comprendre ceci, nous devons d'abord parler d'un événement historique apparemment sans relation avec le *nadaísmo* : l'assassinat de Jorge Eliecer Gaitán le 19 avril 1948 à Bogotá. Gaitán était le leader de l'aile socialiste du parti *liberal* et candidat à la présidence de la république. Bien qu'il y avait déjà des violences entre les *conservadores* (le parti de droite dont le leader, Laureano Gómez Hurtado, prônait des idées proches du fascisme) et les *liberales* (le parti de *gauche* dont les courants majoritaires étaient socialistes et social-démocrates, bien qu'avec une importante aile plus proprement libérale) notamment dans les campagnes colombiennes, l'assassinat de Gaitán plongea le pays dans une guerre civile qui dura plusieurs années ; pour certains jusqu'à nos jours (la guerre civile s'arrêta grâce à un pacte entre les élites *conservadoras* et *liberales* ; le parti communiste, ayant été allié des *liberales*, fut pourtant exclu du pacte et déclaré inconstitutionnel. Certains des membres des *guerrillas liberales*, qui se déclaraient communistes n'ont donc pas rendu leurs armes. L'armée les ayant bombardés et poursuivis, ils ont en conséquence créé les FARC : Forces armées révolutionnaires de la Colombie. Les FARC viennent de

En lo posible, la utilización Nadaísta de la prosa consistirá en el empleo de los elementos No-Racionales, No-Conceptuales, esos elementos indeterminados, difusos, perdidos en el mundo sensible, no necesariamente poéticos, no necesariamente intelectivos, que no son por no ser percibidos, pero que pueden ser intuitivos, que pasan psicológicamente por una invisible pero sentida línea equinoccial del espíritu. [...] Nuestra misión con la prosa es esa confrontación entre las realidades existentes acuñadas con los sellos de la razón y del sentimiento, y de sus posibilidades absurdas. Por eso creemos en la verdad de lo inverosímil y en la realidad de lo irreal. Explotaremos esos elementos con un criterio nuevo y revolucionario: con el criterio Nadaísta. Que consiste en descrestar lo creado. Oponer la libertad creadora del artista a la de Dios. Y en esa confrontación entre la belleza humana y la Divina, conformar un mundo a-Divino que también pudo ser posible. » Ivi, p. 8-10 (notre traduction).

signer un traité de paix avec le gouvernement colombien). Pour Castro Gómez, cet assassinat est un véritable évènement dans le sens où Alain Badiou l'entend : un fait qui émerge avec violence faisant voler en éclats les coordonnées de normalité qui guident nos vies : « un évènement ne peut pas s'expliquer dans le cadre d'intelligibilité en vigueur précédant l'évènement [...il] émerge dans les fissures, dans les vides d'être de la situation précédente³⁸³. » Le 9 avril aurait donc ouvert la Colombie à un éventail des possibilités imperceptibles avant. Ainsi Castro Gómez s'oppose à ce qu'il appelle une « science triste » qui n'a vu dans le 9 avril que l'origine de la violence politique qui secoue encore le pays. Pour le philosophe colombien, le 9 avril « ouvre à la possibilité d'imaginer des formes de vie inédites jusqu'alors dans le pays, des modes d'existence impossibles de plier aux canons d'une société conservatrice, prude, hypocrite, chrétienne, craintive et profondément coloniale³⁸⁴. » Ces formes de vie auraient commencé à se développer une dizaine d'années après avec le *nadaísmo*. Dans ce sens, le 9 avril aurait ouvert la possibilité à une nouvelle subjectivité en Colombie, qui aurait cherché à se démarquer de techniques du pouvoir sur le corps hégémoniques jusqu'alors.

À la « lecture triste » des chercheurs qui n'arrivent à penser le 9 avril, que comme un moment qui aurait frustré l'espoir d'un changement social en Colombie, incarné dans la figure charismatique de Jorge Eliecer Gaitán, Castro Gómez oppose une « lecture joviale » qui lit le 9 avril comme un évènement donnant lieu à des nouvelles procédures de vérité échappant au monopole de l'Etat, du marché ou des puissances impérialistes. Une « révolution moléculaire » se répandant parmi les jeunes à partir de 1958 et comprenant des interventions sur leur propres corps, leurs conduites, leurs comportements... ces

³⁸³ « *Un acontecimiento no puede explicarse en el marco de inteligibilidad vigente antes del acontecimiento, [...el] emerge en las fisuras, en los vacíos de ser de la situación precedente* ». Castro Gómez, « *El nadaísmo...* » *op. cit.* (notre traduction).

³⁸⁴ « *abre la posibilidad de imaginar formas de vida hasta entonces inéditas en el país, modos de existencia incapaces de adaptarse a los moldes de una sociedad conservadora, pacata, hipócrita, cristiana, temerosa y profundamente colonial.* » *Ibidem* (notre traduction).

jeunes auraient « arraché à l'Être un monde déclaré jusqu'alors impossible³⁸⁵ » Pour Castro-Gómez il ne s'agit donc pas d'attendre une révolution à venir mais d'être fidèles à l'événement 9 avril et la révolution déjà survenue.

De ce point de vue le *nadaísmo* ne peut pas tout simplement se réduire à une avant-garde littéraire de plus comme la critique littéraire l'a fait jusqu'à présent en le subsumant dans une continuité historique avec les mouvements littéraires qui l'ont précédé. Selon Castro-Gómez,

si les historiens de la littérature colombienne peuvent reconnaître des foyers précurseurs du *nadaísmo* avant 1948, c'est justement parce que les *nadaístas* ont arraché, non seulement à l'Etat et à l'Eglise mais aussi à la *ciudad letrada*³⁸⁶, au establishment aristocratique de la littérature en Colombie, le privilège de distribuer les limites du possible et de l'impossible³⁸⁷.

Le cas de l'écrivain Luis Vidales est illustratif. Son livre *Suenan Timbres* (publié en 1926) a été signalé comme précurseur du *nadaísmo*. Le prologue à la réédition de 1976 (presque 20 ans après le premier manifeste *nadaísta*) dit :

Suenan Timbres est un livre de démolition. Il fallait tout détruire : le respectable, établi ou communément accepté, la morale et les bonnes coutumes, sans épargner la poésie rebattue. La rime devait sauter en mille morceaux. La solennité sociale fut la cible obligée de l'humour [...] pour lequel étaient transparents la fausseté et l'idiotie du comportement social³⁸⁸.

³⁸⁵ « le arrancaron al ser un mundo que hasta entonces se había declarado imposible. » *Ibidem* (notre traduction).

³⁸⁶ Référence au célèbre ouvrage d'Angel Rama.

³⁸⁷ « si los historiadores de la literatura colombiana pueden reconocer focos precursores del dadaísmo antes de 1948 es sólo porque fueron los nadaístas quienes arrebataron al Estado a la Iglesia y a la ciudad letrada, al establishment aristocrática de la literatura en Colombia, el privilegio de distribuir los límites de lo posible y lo imposible. » *Ibidem* (notre traduction).

³⁸⁸ « *Suenan timbres es un libro de demolición. Había que destruirlo todo: lo respetable, establecido o comúnmente aceptado, la moral y las buenas costumbres, sin descartar la poesía manida. La rima debía saltar en pedazos. La solemnidad social fue el blanco obligado del humorismo [...] para el cual eran transparentes la falsedad y la majadería del*

Pour Castro-Gómez, Vidales s'approprié « mot pour mot » du vocabulaire iconoclaste *nadaísta* : « Vidales est désormais tributaire du champ de possibilités ouvert par l'événement 9 avril que seulement les *nadaístas* transforment en procédure de vérité³⁸⁹. » Seulement les *nadaístas* auraient fait de la vie une œuvre d'art, une procédure de vérité. Les *nadaístas* auraient été ce que Foucault appelait des parrésias.

Le parrésias est celui qui entretient un rapport vital et non seulement formel avec le discours qu'il prononce. Son discours n'est pas vrai car il se conforme à un ensemble de règles qui précéderait sa formation, mais parce qu'il est avalisé par le mode de vie de celui qui l'énonce³⁹⁰.

Et tandis que les présumés précurseurs du *nadaísmo* occupaient des charges publiques proéminentes (ministères, ambassades, direction de l'École de Beaux Arts...) et se réunissaient dans des cafés du centre de Bogotá à parler de littérature et à attendre que le libéralisme se transformait dans le chemin vers le socialisme, les *nadaístas* transformaient le dire vrai en forme de vie.

Castro-Gómez cite quelques actions *nadaístas* (qu'il ne faudrait pas lire comme de la *performance-art*) :

- Juin 1958, Medellín, *Plazoleta de San Ignacio*, devant l'Université d'Antioquia. Un groupe de *nadaístas* allume un feu et brûle des livres : les classiques de la littérature colombienne, le catéchisme du père Astete, la critique

comportamiento social ». L. Vidales, *Suenan timbres* Bogotá, Plaza y Janés, 1986, p. 25 (notre traduction).

³⁸⁹ « Vidales es ya tributario del campo de posibilidades abierto por el acontecimiento 9 de abril y que solo los nadaístas convierten en procedimiento de verdad. » Castro-Gómez, « El nadaísmo... », *op. cit.* (notre traduction).

³⁹⁰ « El parrésias en quien se relaciona de forma vital y no solo formal con el discurso que pronuncia. Su discurso es verdadero no porque se ajuste a un conjunto de reglas que presiden su formación, sino porque se halla avalado del modo vida de quien lo enuncia. » *Ibidem* (notre traduction).

de la raison pure de Kant et le premier et seul roman de Gonzalo Arango. Ils crient « le feu purifie, vive le feu ». Ils urinent sur les cendres « en contemplant exaltés la fumée montant jusqu'au ciel comme dans une sorte d'action de grâce après le sacrifice dans un rituel³⁹¹. »

- 1959, Medellín, Congrès National d'intellectuels catholiques (soutenu par l'Opus Dei). Tandis que le poète Eduardo Carranza s'apprêtait à inaugurer l'événement, les *nadaistes* le sabotent en activant une boule puante. Tandis que les personnes présentes cherchaient à fuir, Arango, depuis l'étage, laisse tomber sur leur têtes plusieurs copies du *Manifiesto à los escribanos católicos* ; il y écrivait :

Nous sommes de la part de la vie et vous venez ressusciter, avec une fausse thaumaturgie, un cadavre, le masque immonde couvrant le visage révolutionnaire du Christ qui n'a pas acheté des actions dans l'affaire que vous exploitez. [...] Laissez-nous la fierté de la terre et ne transformez pas ce beau motte de lisier, or, roses convulsées, homme, énergie nucléaire, sexe, strontium, Brigitte Bardot, été, acétylène, catastrophe et merveille, dans la vallée de larmes et le royaume de l'ascétisme. [...] Vous avez échoué. Que laissez-vous après 500 ans de *pensée catholique* ? Ceci : un peuple misérable, ignorant, affamé, servil, exploité, fétichiste, criminel, abruti. C'est cela les produits de vos sermons sur la morale, de votre métaphysique bâtarde, de votre foi aveugle. Vous êtes les responsables de cette crise qui nous avilit et qui nous couvre d'ignominie. [...] Au nom du *nadaísmo* nous vous interdisons de déféquer une fois de plus dans ce pauvre égout appelé Colombie³⁹².

³⁹¹ « [...] mientras contemplan exaltados el humo que subir hasta el cielo, como en una especie de acción de gracias después del sacrificio en un ritual. » *Ibidem* (notre traduction).

³⁹² « Nosotros estamos de parte de la vida y ustedes vienen de una falsa taumaturgia a resucitar un cadáver: la máscara inmundada con que se oculta el rostro revolucionario de Cristo, quien no compró acciones en el negocio que ustedes explotan [...] Déjennos el orgullo de la tierra y no conviertan este hermoso terrón de estiércol, oro, rosas convulsivas, hombre, energía nuclear, sexo, estroncio, Brigitte Bardot, verano, acetileno, catástrofe y maravilla; en el valle de lágrimas y el reino triste del ascetismo. [...] Ustedes fracasaron. ¿Qué nos dejan después de cincuenta años de "pensamiento católico"? Esto: un pueblo miserable, ignorante, hambriento, servil, explotado, fetichista, criminal, bruto. Ése es el

Arango est arrêté par la police et emprisonné pendant un mois dans la même cour où on plaçait les assassins et criminels les plus dangereux.

- Un dimanche matin, basilique de Medellín pendant la messe. Le *nadaísta* Darío Lemos, habillé d'une façon très rare, va communier. Mais au lieu de recevoir l'ostie dans sa bouche, il la garde dans un livre : *La peste* de Camus. « Sacrilège, sacrilège » s'écrient ceux qui le voient et s'apprêtent à lyncher le groupe de *nadaístas*. Comme Arango, Lemos est emprisonné. En réponse, les *nadaístas* de Cali publient une feuille appelée *El alacrán* ou ils incitent les hommes de bonne foi à aller à la maison close plutôt qu'à l'église et expliquaient, que si le prêtre de leur paroisse fumait de la marijuana, c'était pour chasser le diable avec la fumée. L'archevêque de Cali aurait subi un arrêt cardiaque mortel en lisant la petite publication. Les fidèles demandèrent une punition exemplaire pour les *nadaístas*.

« Ces épisodes [nous dit Castro-Gómez], que des nos jours pourraient nous sembler d'innocentes espiègleries d'adolescent, généraient une vraie perplexité et même de la peur dans l'opinion publique de l'époque³⁹³. » Il faut donc les placer dans leur contexte. Les *nadaístas* n'étaient pas un produit médiatique, ni des idoles créées par la presse, mais étaient vus comme des fous et même dangereux. Selon Castro-Gómez, cela était dû à la façon dont leurs actions frappaient l'establishment en Colombie, dans son point d'ancrage aux structures de la vie quotidienne. Leurs actions

montraient au contre-jour le profond conservatisme, pas tant de nos croyances que de nos habitudes, de notre façon de nous conduire. Le coup *nadaísta* s'adresse à ce que nous tenons pour familier, pour normal, pour vrai,

producto de sus sermones sobre moral, de su metafísica bastarda, de su fe de carboneros. Ustedes son los responsables de esta crisis que nos envilece y nos cubre de ignominia. » Cité par Castro-Gómez, « *El nadaísmo...* », *op. cit.* (notre traduction).

³⁹³ « *Estos tres eventos que hoy podrían parecernos inocentes travesuras de adolescentes, generaban verdadero desconcierto y hasta miedo en la opinión pública de la época.* » *Ibidem* (notre traduction).

pour l'émouvoir, l'affaiblir, le transvaluer ; à la morale du troupeau du catholicisme, ils opposent la parrêsia comme attitude de risque, de mise en jeu de la propre existence. [...Les *nadaístas*] transgressent avec leur propre vie les convenances sociales pour faire émerger la vérité sur nous-mêmes. Quelle vérité ? la vérité sur notre propre futilité, sur la superficialité de la vie que nous menons, sur la colonialiste qui structure notre être. Le *nadaísmo* fait donc de la vie une *alèthurgie* comme dit Foucault, une manifestation de la vérité.[...] Comme les anciens cyniques, les *nadaístas* sont là pour agresser, pour gêner, pour déranger, pour mordre les gens [... Le *nadaísta*] est comme un animal prédateur qui s'est émancipé du troupeau, en fuyant des positions du sujet que la société colombienne avait codifié pour lui. Y compris celle d'écrivain. Lorsque Arango brûle son roman, nous devons lire cela comme un geste de détachement ; si en tant qu'adolescent il rêvait d'être reconnu comme un grand écrivain et de figurer dans le panthéon de la littérature colombienne, en tant que *nadaísta* cette forme de vie devait être réduite à des cendres, car être *nadaísta* était une façon de se dépouiller de soi-même, de se dé-identifier des positions du sujet en vigueur dans la société, d'éliminer l'identité, c'est-à-dire, l'identification avec le monde³⁹⁴.

³⁹⁴ « Acciones que muestran a contra luz el profundo conservatismo no tanto de nuestras creencias sino de nuestros hábitos, de nuestra forma de conducirnos, golpe contra lo que tenemos por familiar normal, verdadero, para conmovirlo resentirlo transvalorarlo, a la moral de rebaño católica oponen la parrêsia como actitud de riesgo, de puesta en juego de la apropiada existencia. [...] Transgreden con su propia vida las conveniencias sociales para que surja la verdad sobre nosotros mismos. ¿Cuál verdad? la verdad sobre nuestra propia futilidad, sobre la superficialidad de la vida que llevamos, sobre la colonialidad que estructura nuestro ser". El nadaísmo hace de la vida una aleturgia como dice Foucault, una manifestación de la verdad. [...] Como los santiguados cínicos, los nadaístas están ahí para agredir, para incomodar, para molestar, para morder a la gente [... El nadaísta] un animal depredador que se ha apartado del rebaño, huyendo de las posiciones de sujeto que la sociedad colombiana había codificado para ellos. Incluyendo la posición de sujeto llamada escritor. Cuando Arango quema su primera novela debemos leer esto como gesto de desapego, si de adolescente soñaba con ser reconocido como un gran escritor, con figurar en el panteón de la literatura colombiana, como nadaísta esa forma de vida tenía que quedar convertida en cenizas, pues ser nadaísta era una forma de despojarse de sí mismo, de des-identificarse frente a las posiciones de sujeto vigentes en la sociedad, de eliminar la identidad es decir, la identificación con el mundo. » *Ibidem* (notre traduction).



B. Salcedo, *El Viaje (El Enmaletado)*,
assemblage, 109 x 120 x 58 cm 1975. Colección de
Arte del Banco de la República

Y a-t-il une relation directe entre le *nadaísmo* et le conceptualisme, du moins en Colombie ? Sur ce point, Camnitzer nous dit, à propos de l'artiste colombien Bernardo Salcedo :

Comme signale Maria Iovino, l'œuvre de Salcedo peut se comprendre mieux dans le contexte du *nadaísmo*, le mouvement littéraire colombien fondé par le poète Gonzalo Arango (1944-1976) en 1959, qui était « contre toute raison, une poésie révolutionnaire, même contre la raison de la beauté. [...] si après une guerre nucléaire il n'y a plus rien à croire, nous croirons dans le



No hay Cóndores



No hay abundancia



No hay Libertad



No hay Canal

X

**No hay Escudo.
no hay patria**

B. Salcedo, *Primera Lección (Desaparición del Escudo)*,
laque sur aluminium, 500x200
cm, 1970, in *Arte Colombiano
Contemporáneo - Certámenes
y exposiciones colectivas 1971
- 1998*, Imprenta Distrital,

Cape de Bonne-espérance »³⁹⁵.

Selon Iovino :

³⁹⁵ « Como anota María Iovino, la obra de Salcedo puede entenderse mejor en el contexto del *nadaísmo*, el movimiento literario colombiano fundado por el poeta Gonzalo Arango (1944-1976) en 1959, que estaba “contra toda razón una poesía revolucionaria, aún contra la razón misma de la belleza [...] Si luego de una guerra nuclear no hay nada en qué creer, creemos en el Cabo de Buena Esperanza”. » Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit. p. 263 (notre traduction).

L'œuvre de cet artiste [Salcedo] -souvent apparentée avec les recherches du Surréalisme, du Dadaïsme, du Pop et du Conceptualisme- entendue dans l'enchaînement de motifs et d'influences dans laquelle elle émerge, soulève des circonstances complexes, propres du contexte artistique colombien, qui débordent n'importe quelle définition établie en termes des catégories internationales³⁹⁶.

La question de la relation entre *nadaísmo* et conceptualisme s'insère donc dans la question plus générale de la spécificité du conceptualisme latino-américain par rapport à l'histoire de l'art mondiale. L'œuvre de Salcedo ne se réduirait pas à être un dérivé de l'art du premier monde, mais elle le cannibaliserait pour l'intégrer dans une démarche qui répond à la situation locale colombienne (et qui est tributaire donc de réponses locales précédentes, de cannibalisations précédentes). Dans le cas de Salcedo, l'ironie serait le point d'articulation entre le local et le mondialisé (Salcedo dit que son but est de « transmettre l'ironie en forme plastique³⁹⁷ »). L'ironie *nadaísta* se serait mise à danser avec l'ironie duchampienne. Mais qu'en est-il de l'esthétique de l'existence *nadaísta* ? Pouvons-nous la retrouver dans l'œuvre de Salcedo ou ailleurs ? Ou pouvons-nous retracer chez Salcedo un type d'exercice spirituel, d'ascèse philosophique ?

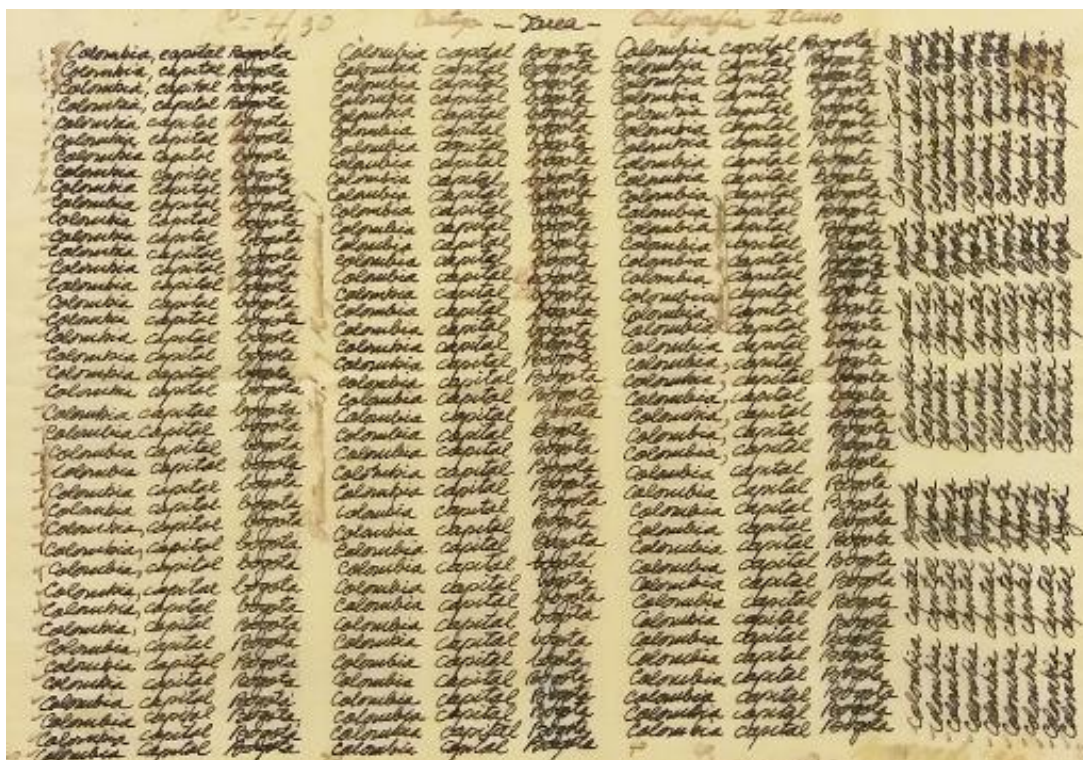
Quant à la dernière question,

Entre 1969 et 1970 Salcedo réalise une série d'œuvres [*Devoirs et punitions*] sur des formats scolaires où il répète des phrases et des calculs à la

³⁹⁶ « La obra de este artista -corrientemente emparentada con las búsquedas del Surrealismo, del Dadaísmo del Pop y del Conceptualismo-, entendida en el encadenamiento de motivos e influencias en que surge, pone de presente circunstancias complejas, propias del contexto artístico colombiano, que desbordan cualquier definición establecida en términos de las categorías internacionales. » M. Iovino, « El universo en caja », *El Tiempo*, 25 février 2001, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-603937> (notre traduction).

³⁹⁷ « [...] transmitir la ironía en forma plástica. » P. Gómez et L. M. Tréllez, « Bernardo Salcedo: el universo en caja », *Guías de estudio*, Bogotá, Banco de la República, 2000, p. 2 (notre traduction).

façon des lignes d'écriture. Les calculs ne servaient à rien et étaient conçus pour produire des effets formels intéressants (avec leur signifié annulé) ou pour souligner la futilité (la vérification méticuleuse de recettes dans les tickets de caisse qu'après il signait comme de l'art)³⁹⁸.



B.Salcedo, de la serie *Tareas y castigos*, 1969, Colección Proyecto Bachué, photographie : Ursula Ochoa.

Toutefois cette ascèse ironique ne recouvre qu'une petite partie de son œuvre et ne semble pas être liée à la question de la transformation de la subjectivité qui était centrale chez Fernando González et chez les *nadaístas*. Quant à la première question, il est vrai que l'ironie rapproche Salcedo du parrésiasite *nadaísta* comme dans son œuvre *Primera Lección (Desaparición del escudo)* [Première leçon (Desaparición du blason)] où il ironise sur les objets

³⁹⁸ Entre 1969 y 1970, Salcedo realizó una serie de obras sobre hojas escolares en las cuales repite frases y cálculos a modo de planillas. Los cálculos no servían para nada y estaban diseñados para producir efectos formales interesantes (con su significado anulado) o para subrayar la futilidad (la cuidadosa comprobación de entradas en los recibos de la máquina registradora, que luego firmaba como arte) ». Camnitzer, *Didáctica...*, op. cit., p. 262 (notre traduction).

qui sont représentés dans le blason de la Colombie : Les condors, le corne d'abondance, le bonnet phrygien, le canal de panama. Les référents de ces symboles étant perdus, le référent du blason aussi. Ou comme dans son œuvre *Caja Agraria* (Caisse d'épargne Agraire), une petite boîte contenant de la terre et qui jouait sur deux sens du mot *caja* en espagnol qui veut dire en même temps « boîte » et en même temps « Caisse d'épargne ». La *Caja Agraria* ayant été une institution étatique censée aider les petits agriculteurs et promouvoir une réforme agraire en Colombie (jamais survenue). Néanmoins, nous ne pouvons pas dire que Salcedo cherchait à faire de la vie une œuvre d'art à travers ces œuvres. Au contraire, son ironie s'insère justement dans une distanciation esthétique avec le monde et probablement de sa propre vie. Nous pensons que l'esthétique de l'existence *nadaísta*, telle que Castro-Gómez l'analyse a plus à voir avec un groupe de Guerrilla comme le M-19 qu'avec Berbardo Salcedo (en disant cela nous ne cherchons pas à nier la pertinence de la relation que proposent des historiens comme Iovino entre Salcedo et les *nadaístas* ; toutefois notre intérêt dans cette partie est la question de la *praxis*). Bien que comme nous l'avons dit, l'un des membres du *M-19* aurait dit que la littérature *nadaísta* aurait permis au mouvement de passer de « l'orthodoxie à l'imagination », on peut se demander quelle est la relation donc entre un mouvement de guerrilla et le conceptualisme. Pour répondre à cela nous allons parler d'un autre groupe de guerrilla les Tupamaros.

III. La communication mineure armée

Les Tupamaros, nous le signalons dans la présentation de cette partie, impliquent, selon Camnitzer, une zone d'indiscernabilité entre le conceptualisme et l'action politique. Comme Camnitzer le remarque, les Tupamaros se distinguaient de la majeure partie d'autres groupes de guérilla, dans le fait que la lutte armée était moins importante pour eux que le fait de réussir à

généraliser une opposition généralisée au gouvernement. [...] Ils ont donc] fait recours à un processus pédagogique de construction d'image et de réputation. [...] Parmi les objectifs des Tupamaros, il y avait celui de laisser une trace durable dans la mémoire du public. Ils voulaient que les gens voient au-delà des résultats fonctionnels d'une opération pour ainsi construire quelque chose de moins tangible : une image mythique. La publicité et la communication, leurs buts les plus importants, guidaient et hybridaient toutes leurs actions³⁹⁹.

De ce point de vue, nous pourrions dire que les Tupamaros menaient une stratégie de communication armée, plus précisément de communication mineure armée. La description qu'en faisaient les Forces Armées Uruguayennes des actions des Tupamaros, saisissait très bien cette stratégie (« avec une objectivité inattendue », ironise Camnitzer) :

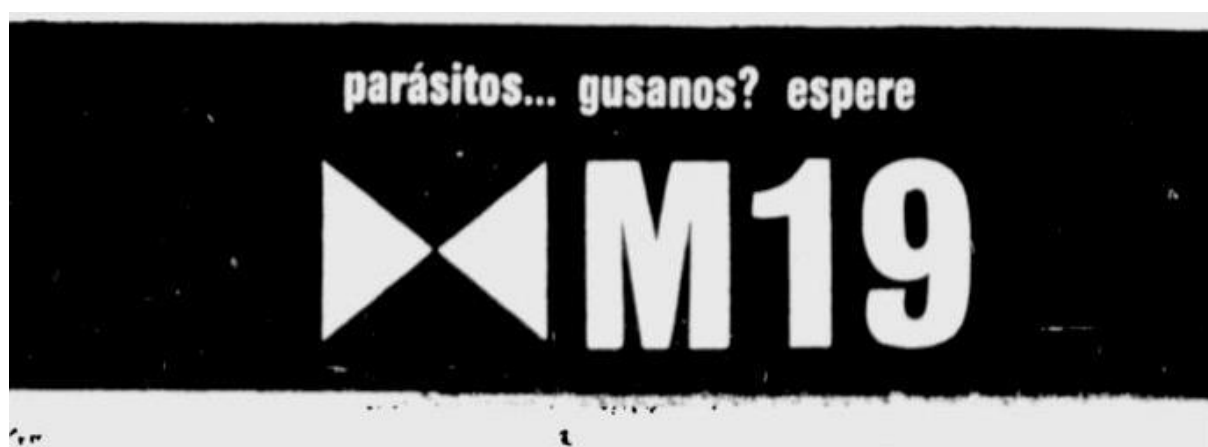
Entourées d'une grande publicité, ces actions cherchent à présenter comme maladroites et inefficaces les méthodes de la police et du gouvernement, dont l'organisation cherche à ridiculiser en s'installant dans le sommet de l'imagination et de l'*ingenio*⁴⁰⁰.

Les Tupamaros concevaient donc des opérations ayant un impact dans les médias, comme le vol du drapeau des *33 orientales* (le groupe qui entra dans le

³⁹⁹ « [...] generar una oposición generalizada al gobierno. En su lugar recurrieron a un proceso pedagógico de construcción de imagen y de reputación. [...] Entre los objetivos de los Tupamaros estaba dejar un rastro duradero en la memoria del público. Querían que la gente viera más allá de los resultados funcionales de una operación, y así construir algo menos tangible pero mucho más poderoso: una imagen mítica. La publicidad y la comunicación, sus metas más importantes, guiaban e hibridizaban todas sus acciones. » Ivi, pp. 68-69 (notre traduction).

⁴⁰⁰ « Rodeadas de una gran publicidad, esas acciones tratan de presentar como torpes e ineficaces los métodos de la Policía y del Gobierno, de los que la organización aparece burlándose, instalada en la cima de la imaginación y el ingenio. » *Subversion, las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental*, Montevideo, Fuerzas Armadas, 1976, p. 360, cité par Camnitzer dans *Didáctica...op. cit.*, p. 69 (notre traduction).

pays en 1825 pour l'émanciper de l'Espagne, la prise d'une importante station de radio pendant un match international de football (ils ont lu six fois un message politique pendant une demi-heure) ou l'installation d'une *bombe* lors d'une foire du livre très fréquentée, qui était programmée pour s'ouvrir et projeter des feuillets autour d'elle. Pour Camnitzer, l'action la plus élaborée et spectaculaire fut l'opération *Pando*. Le 8 octobre, à deux ans de la mort du *Che*, les Tupamaros ont organisé un cortège funèbre faux. C'était presque une pièce théâtrale dans laquelle chaque « comédien-guerrillero » (la formule est de Camnitzer) avait un rôle précis dans un temps précis. Cette mise en scène servait en fait à transporter des armes (cachées dans le cercueil) qui devaient être utilisées pour la prise du commissariat, la caserne de pompiers, le siège de l'entreprise téléphonique et les quatre banques d'une petite ville appelée Pando. Pour Camnitzer, « les Tupamaros ont développé une nouvelle forme de



M-19, *parásitos... gusanos? espere M19*, Annonce publicitaire, El tiempo, Bogotá théâtre. »⁴⁰¹

Le M-19 a beaucoup de similitudes avec les Tupamaros. Sa première opération fut justement une sorte de campagne publicitaire, menée à travers des affichages sauvages, dans les principales villes colombiennes et de la publication d'annonces dans le journal le plus diffusé en Colombie à l'époque

⁴⁰¹ « [...] los Tupamaros desarrollaron una nueva forma de teatro. » Camnitzer, *Didáctica... op. cit.*, p. 79 (notre traduction).

(*El Tiempo*). Les annonces visaient à générer du suspense sans faire référence à aucun contenu idéologique identifiable. Les gens croyaient qu'il s'agissait d'une campagne publicitaire pour un nouveau produit, un médicament notamment (les annonces contenaient des messages du genre : « Parasites ? vers ? manque de mémoire ? inactivité ? M-19 arrive⁴⁰² ». La campagne s'arrêta le 17 janvier 1974, le même jour où le M-19 entra dans la *Quinta de Bolívar* (la demeure bogotaine de Bolívar désormais devenue un musée de l'indépendance) et vol l'épée du *Libertador*. A la place, un message : « Bolívar, ton épée revient à la



M-19, *Installation* après le vol de l'épée de Bolívar, photographie envoyé à la revue *Alternativa*, 1974, in D. Villamizar, *Sueños de Abril*, Planeta, 1997

lutte ». Quelques jours après ils font circuler la photographie d'une sorte d'installation mêlant une carte de l'Amérique latine, l'épée, les bras d'un guerrillero avec son arme, les lettres M 19.

Le 9 avril 1978, 30 ans après l'assassinat de Jorge Eliecer Gaitán (ou de l'événement 9 avril comme l'appelle Castro-Gómez le M 19 fait une

⁴⁰² voir A. Cortes, *Ideas de resistencia*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2012.

intervention dans le Musée consacré au leader socialiste. De nouveau, l'*installation* est reprise en photographie et publiée dans les journaux.

En 1980, le M-19 prend l'ambassade de la République dominicaine et retient 14 diplomates et ambassadeurs étrangers en son intérieur. Les guerrilleros réussissent à maintenir la situation pendant deux mois. Les guerrilleros demandaient la libération de 300 guerrilleros qui se trouvaient en prison. Une militante encagoulée surnommée *la Chiqui* était la porte-parole du mouvement devenant l'image charismatique du mouvement. Bien que le gouvernement n'a pas cédé sur la libération des membres emprisonnés du M-19, l'opération a été un succès du point de vue de l'exposition médiatique que le



M-19, *La « chiqui »*, pochoir reproduit après la prise de l'ambassade de la République Dominicaine, 1980, in A. Cortés, *Ideas de resistencia*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2001.

mouvement a reçu et de la création de l'icône de *la Chiqui*.

En 1982, le mouvement interfère les chaînes de télévision nationales plusieurs fois pendant plusieurs jours et notamment lors d'une allocution présidentielle. Tandis que les colombiens voyaient l'image du président Betancur, la voix était celle d'un guerrillero qui s'adressait à la police, pour lui

dire que « le peuple en uniforme était lui-aussi exploité⁴⁰³ » et lisait un poème, que les membres du mouvement avaient écrit pour les policiers.

Toutefois, nous nous posons les mêmes questions que nous nous sommes posées avec Salcedo : Les guerrilleros (Tupamaros et M-19) ont-ils fait de leur vie une œuvre d'art ? Sont-ils de *parrèsistes* ? Bien que les guerrilleros des Tupamaros et du M-19 n'avaient pas forcément le but d'accéder au pouvoir par les armes, ils aspiraient quand-même à transformer les institutions (et de fait le M-19 abandonna les armes en 1990, lorsque le gouvernement s'engage à convoquer des élections pour une assemblée constituante). Quand Castro-Gómez théorise le *nadaísmo* comme une esthétique de l'existence, il nous parle par contre d'une « révolution moléculaire ». Les *parrèsistes nadaístas* nous ouvrent à des nouvelles possibilités d'existence avec leur parrèsia. La guerrilla n'est pas une nouvelle forme de vie, c'est une parenthèse dans la vie.

⁴⁰³ « [...] el pueblo uniformado también es explotado », Ivi., p. 57 (notre traduction).

II. Juana Ruiz, intercorporalité, transmodernité

La première chose à faire serait de libérer l'écriture : _____
_____, ...ùjksjdkdsjbsdgvjb.....,.....lkk._____
=====++++èèèè[[[[]]]]_____

Voilà.

Ou bien :



Mais fait-on vraiment l'effort de lire ces choses ? Ou l'oeil saute-t-il simplement avec rapidité dans la zone plus sûre de l'écriture linéaire ? Je m'oblige donc à faire alterner la liberté avec l'ordre d'un certain type d'écriture que nous sommes habitués à appeler L'ÉCRITURE. Il n'y aura ainsi pas de doute quant au fait que j'ai écrit (ou plutôt ÉCRIT). Par chance, la stratégie nécessaire s'est manifestée toute seule pendant que j'écrivais : on part de L'ÉCRITURE -d'un certain ordre de choses- et on l'élargit. L'écriture élargie (que j'appellerai tout simplement l'écriture) est métaphysique puisqu'elle transcende la *physis* -l'ordre des choses. En effet, avec L'ÉCRITURE, je peux représenter tout ce qui est. À travers l'écriture, en revanche, quelque chose d'autre que ce qui est peut se présenter. L'écriture est trans-ontologique. L'écriture n'a donc jamais de fin. L'ÉCRITURE tend à occulter l'écriture en la repoussant comme gribouillis, gros trait, lubie, grimace, bredouillement, marmonnement, maladresse, barbarie, psychopathie... Non-sens ou a-sens produits par le non-être, par

ceux qui ne sont pas ou sont à moitié ou en puissance ou ont un être inachevé : esclaves, barbares, aborigènes, infantiles, enfants, fous, efféminés, femmes, métisses, mulâtres, noirs, sous-développés [...] L'ÉCRITURE est une manière d'être de l'écriture qu'une culture impose aux autres. Ce pouvoir de domination de L'ÉCRITURE sur l'écriture est la colonisation (et la colonisation est la grammaire de la modernité.)

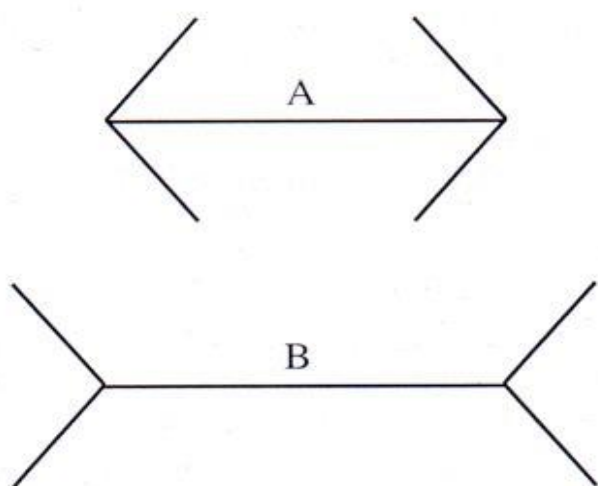
Juana Ruiz

L'artiste chilienne Juana Ruiz développe un travail artistico-théorique qui dialogue avec la philosophie latino-américain et notamment avec le philosophe argentin Enrique Dussel. Ruiz reprend la pratique philosophique (de la libération) théorisée par Dussel, c'est-à-dire la construction de communautés anti-hégémoniques. Toutefois pour Ruiz, l'artiste conceptuel n'est pas un artiste qui travaille avec le langage mais avec ce qu'elle appelle le « —~~linguistique~~— » qui est la fois un au-delà du langage, l'espace qui se produit entre plusieurs langages et la *corporalité* (nous allons l'appeler ici le *trans-linguistique* par commodité typographique et pour faciliter la lecture ; les flèches veulent traduire un mouvement qui va du proto-linguistique au post-linguistique en le traversant et en le déconcertant). Pour Ruiz, il faut ancrer la philosophie et les concepts dans l'intersubjectivité, toutefois celle-ci ne se réduit pas au linguistique puisqu'elle est avant tout interaction entre les corps. La base des concepts est donc l'intercorporalité que selon Ruiz a à voir avec ce que Dussel appelle l'horizon *practico-poïétique*.

Toutefois, l'idée que le conceptuel doit se fonder et s'élargir au *corporel* est venue à Ruiz en dessinant, bien avant de rencontrer la philosophie de Dussel. Ruiz cherchait, à travers le dessin, à transformer les relations qui s'établissent entre l'œil, la main et le cerveau : « Je cherchais à être un corps, je ne voulais pas que le cerveau soit une instance centrale, qui surveille le dessin comme lorsqu'on écrit. Je voulais *exploser* le cerveau, l'étendre à toute ma

corporalité⁴⁰⁴. » Ainsi, Ruiz avait tout simplement décidé de ne plus regarder (surveiller) le papier pendant qu'elle dessinait : tandis que l'œil s'aventurait dans les « plis » du monde, la main devait être capable d'accompagner ce mouvement sans besoin d'être surveillée puisque l'œil et la main faisaient un seul corps avec le cerveau. Bien sûr, pour ce faire, il fallait apprendre à *regarder* de la même façon que la main dessinait : si la main dessine des lignes il faut regarder des lignes (et pas des objets) ; de cette façon la main peut effectivement suivre le mouvement de l'œil pendant qu'il *lit* ce qu'il voit. Le monde devient donc une ligne.

Après plusieurs mois de dessiner ainsi, Ruiz s'est aperçue, par hasard, d'un changement qui s'était opéré en elle : en feuilletant un ouvrage sur la perception, elle s'est rendue compte que l'illusion de Müller-Lyer n'avait plus



Illusion de Müller-Lyer

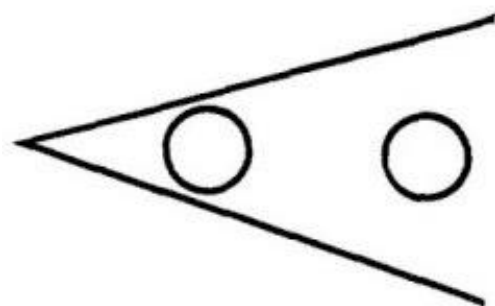
d'effet en elle (En théorie, face à cette illusion, notre regard se laisse tromper et croit que

le segment « A » est plus court que le segment « B »). Pourtant elle se rappelait qu'avant elle était comme *tout le monde* et voyait un segment plus grand que l'autre ; maintenant en revanche elle les VOYAIT égaux. Il est important

de comprendre que ce changement qui s'est produit chez Ruiz, n'est pas un changement dans la perception (ou dans la sensibilité) de Ruiz, mais qu'il transforme la relation entre esprit (*mind* en anglais, *mente* en espagnol) et perception (ou entre intellect et sensibilité). En effet, nous savons que la perception ne se différencie pas du mental par le manque d'élaboration des

⁴⁰⁴ « Buscaba ser un cuerpo, no quería que el cerebro fuera una instancia central que vigila el dibujo como cuando se escribe. Quería estallar el cerebro, extenderlo a toda mi corporalidad. » J. Ruiz, *Los surcos de mi piel*, Dafne, Santiago, 2005 p. 17 (notre traduction).

donnés perçues. Au contraire, pour qu'une chose puisse être perçue elle doit être d'abord reconstruite dans les termes de notre sensibilité (être sensible n'est pas une caractéristique absolue de la matière, la matière est sensible seulement en relation au sujet qui la perçoit : la lumière ultraviolette n'est pas perçue par nos yeux, pourtant elle est composée par les mêmes photons que la lumière visible). Cette élaboration de l'information commence dans les sens eux-mêmes (la rétine et le nerf optique par exemple) et continue dans le cerveau. Où s'arrête donc l'esprit (*mente*) et où commence la sensibilité ? Jerry Fodor s'appuyait justement sur les illusions comme celle de Müller-Lyer pour argumenter sa théorie de la modularité de l'esprit. Le fait que l'illusion se maintient, alors même que la personne qui observe les segments, SAIT qu'ils sont de la même taille, impliquerait que le système percepteur est *encapsulé* (*encapsulated*) par rapport aux autres systèmes de l'esprit : autrement dit, la perception ne peut pas être affectée par les connaissances élaborées par l'esprit, par la culture, à différence de l'esprit lui-même (bien qu'on nous informe que les deux segments sont de la même taille, notre perception est toujours qu'ils sont différents, alors que notre connaissance de la situation a changé par rapport au perçu). Pour Ruiz, en revanche, le fait qu'une pratique de dessin puisse corriger l'illusion de Müller-Lyer implique que la perception n'est pas *encapsulée* et que du coup, il y a au moins une zone d'indiscernabilité entre esprit et perception (entre intellect et sensibilité en conséquence) ou bien que l'esprit s'étend au-delà de ce que nous croyons. Nous allons essayer d'expliquer mieux cette question.



Illusion de Ponzo

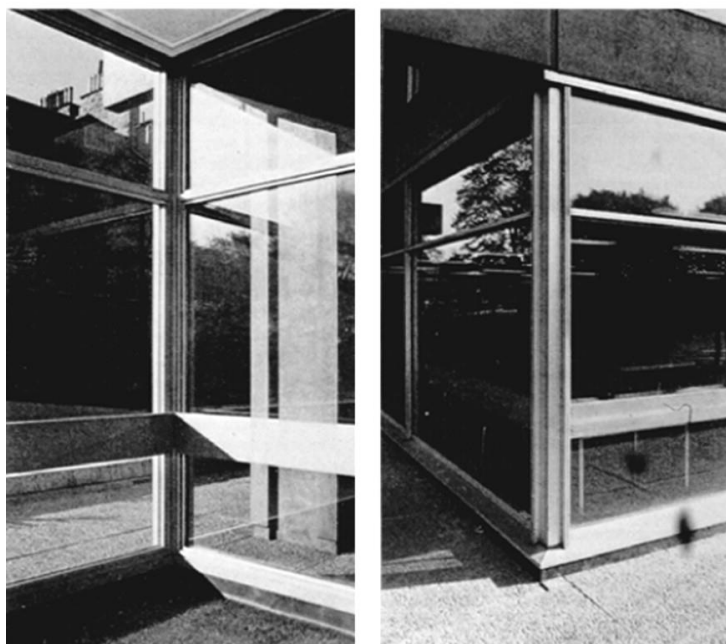
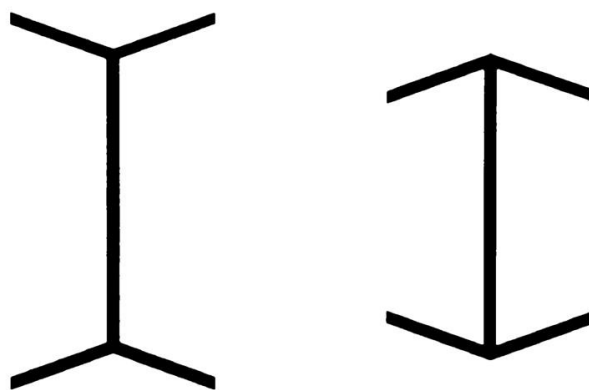
Ruiz constata en outre que certaines illusions continuaient de confondre son regard tandis que d'autres, non.

Voici un exemple intéressant (illusion de Ponzo) :

Quand elle se concentrait sur les cercles, elle les voyait exactement égaux. Quand elle se concentrait sur l'angle, elle voyait le cercle qui se trouvait à sa

droite plus petit ou elle avait même la sensation qu'il se trouvait dans un plan plus éloigné. Pourtant, si tout en se concentrant sur l'angle, elle imaginait ce dernier comme s'il s'agissait de la représentation de l'angle d'une table vue en raccourci, l'illusion disparaissait et les cercles étaient de nouveau égaux.

Elle essaya de voir si la même chose arrivait à d'autres. De prime abord, l'illusion les trompait toujours. Mais quand on demandait aux autres de compléter mentalement le dessin, en imaginant une table où seraient posées deux sphères, alors il arrivait parfois que même eux, percevaient les cercles comme étant de la même mesure. Ruiz comprit que la grammaire de la



Illusion de Müller-Lyer et perspective

perspective avait un rôle important dans ce type d'illusions. Il semblerait que nous soyons automatiquement prédisposés à regarder les dessins comme s'il

s'agissait des projections bi-dimensionnelles de situations tri-dimensionnelles et d'interpréter donc les lignes à partir du langage de la perspective. Déjà dans les années 1960 Richard Gregory, Professeur émérite de neuropsychologie à l'Université de Bristol, avait montré⁴⁰⁵ que de nombreuses illusions ont un rapport avec la grammaire de la perspective ; mais l'expérience de Ruiz montre en outre que cette « prédisposition automatique » ne fait pas partie d'un mécanisme de la perception, indépendant des connaissances du sujet et donc impossible de modifier comme Fodor le pensait, mais qu'il est tout simplement construit dans un langage non-verbal et qu'il est donc modifiable à partir des connaissances élaborées par l'esprit. Pour Ruiz donc, la pensée ne peut pas atteindre son « extension réelle » si elle se limite au langage verbal. Autrement dit : « l'art ne se limite pas au sensible (ou à la transmission ou illustration de l'intelligible) mais il travaille avec des régions de l'intellect qui ne sont pas touchées par le langage verbal⁴⁰⁶. »

Ruiz conclut donc qu'en élargissant le concept de dessin (de la surface à l'espace-temps, de la main à tout le corps, du crayon à toute extension du corps) il était possible aussi d'élargir les *domaines* de l'esprit et donc de la pensée. Ceci implique évidemment de passer du dessin à la performance.

Or, ces pratiques relèvent d'un travail de Ruiz sur sa propre subjectivité. Elle se demandait donc comment le transmettre à l'autre. Elle comprit qu'elle devait passer de la production d'œuvres à la construction de communautés de recherche « ~~linguistiques~~ » (Trans-linguistiques) ou sur la *corporalité* (ou *inter-corporalité*) ou communautés inter-corporelles de recherches (Ruiz se sert de plusieurs expressions : le « ~~linguistique~~ », s'identifiant pratiquement avec la « corporalité » et celle-ci étant toujours « inter-corporelle ». En gros ce

⁴⁰⁵ Voir Gregory, Richard, « *Perceptual illusions and brain models* », *Proceedings of the Royal Society*, Vol. 171, No. 1024, 1968, pp. 279-296.

⁴⁰⁶ « *El arte no se limita a lo sensible (o a la transmisión o ilustración de lo inteligible) sino que trabaja con regiones del intelecto que no son afectadas por el lenguaje verbal.* » Ruiz, *Los surcos...*, *op. cit.* p. 33 (notre traduction).

qu'elle cherche de faire, c'est d'élargir le tournant linguistique de la philosophie du XXème siècle (ou plutôt les tournants : celui analytique ouvert par Wittgenstein et celui phénoménologique représenté notamment par Heidegger) à une inter-subjectivité fondée dans les corps et leurs interactions. De ce point de vue, le langage verbal par exemple, ne serait qu'une façon possible d'interagir entre les corps humains se servant d'autres corps ou matérialités : la voix et l'écriture. Le langage verbal définit à travers ces matérialités un ensemble de façons de se rapporter de corps humains : c'est-à-dire, il définit une corporalité. Or, pour Ruiz la corporalité (ou inter-corporalité) est le lieu propre de la pensée et définit ses limites concrètes, matérielles ; c'est pourquoi, pour Ruiz, la philosophie doit se fonder dans la corporalité -la conscience n'étant qu'un épiphénomène par rapport à la corporalité- ce que pour elle implique de rentrer dans un terrain traditionnellement consacré à l'art.

Il y a peu d'images du travail de Ruiz. Selon elle, l'idée que la spécificité de l'art est de créer des images est un équivoque :

Dans les temps pré-modernes la communauté était là et l'art travaillait, à travers des images, le lien entre les sujets et la communauté. Dans la modernité, avec la création de l'État, l'art s'est replié sur l'image en cherchant un nouveau sens à l'activité artistique dans la nouvelle situation. Toutefois ce repli doit être une possibilité parmi d'autres et non pas l'essence du concept « art ». L'art contemporain est parfois trop photogénique⁴⁰⁷.

Au-delà des *exercices* intercorporels qu'elle déploie avec ses communautés, Ruiz écrit des sortes de rapports de recherche où elle commente le travail déployé avec ses communautés intercorporelles. Son livre, *Los surcos*

⁴⁰⁷ « En tiempos premodernos la comunidad estaba ahí y el arte trabajaba, a través de imágenes, el vínculo entre sujetos y comunidad. En la modernidad, con la creación del Estado, el arte se repliega en la imagen buscando un nuevo sentido para la actividad artística en la nueva situación. Sin embargo este repliegue debe ser una posibilidad entre otras y no la esencia del concepto "arte". El arte contemporáneo es a veces demasiado fotogénico. » Ivi, p. 123 (notre traduction).

de mi piel, inclut certains de ces rapports et les mêle avec des récits biographiques, des commentaires philosophiques des moments de « libération de l'écriture » (comme le texte en exergue de ce chapitre, apparemment derridien mais, nous allons le voir, plutôt dusselien), des dessins.

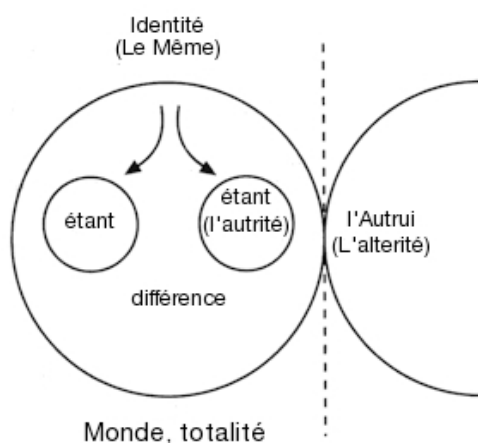
Tout ceci fait de Ruiz une artiste doublement paradoxale : il s'agit d'une « artiste de concepts » (comme elle se définit) qui déploie son travail dans la *corporalité* en la revendiquant comme le lieu propre du mental (et non de la *sensibilité*) mais qui préfère en fin l'écriture comme moyen pour rendre publique sa recherche artistique (à la place d'une installation ou d'un performance, c'est-à-dire des agencements de matières et des corps, qui le plus souvent vont attendre un public large en devenant des *images*).

Nous avons vu que la coïncidence que Camnitzer relevait, entre la théologie de la libération et le conceptualisme (du moins en Amérique latine), ne se résumait pas à une coïncidence entre ces deux disciplines mais au déploiement de ce que, suivant le philosophe argentin Enrique Dussel, nous avons appelé l'horizon transmoderne. Juana Ruíz s'est beaucoup intéressée à l'œuvre de ce philosophe et a développé un travail artistico-théorique qui dialogue avec celle-ci. Paradoxalement, Ruíz n'a rencontré le travail de Dussel qu'une fois partie en Europe :

A l'époque, je croyais que les philosophes latino-américains se contentaient de commenter la philosophie européenne ou étasunienne. En Europe, je me suis rendue compte de mon ignorance. Comme disait Vargas Llosa, Paris est la capitale de l'Amérique latine : c'était à Paris que les intellectuels latino-américains se rencontraient et se rendaient compte de leur appartenance à une sorte de *nation* supranationale (l'Amérique latine justement). [...] Mon ignorance peut s'expliquer : le travail des penseurs latino-américains ne disposait pas de la diffusion et de l'attention qui étaient accordées à celui des penseurs du premier monde. L'invisibilisation de la philosophie latino-américaine était telle qu'on ne se demandait pas si elle existait. Ou bien on la cherchait ailleurs, dans la littérature et l'art latino-

américains en se disant que, dû à une raison inconnue, la philosophie latino-américaine aimait se présenter sous une forme étranger à la philosophie européenne⁴⁰⁸.

Au fur et à mesure que Ruíz approfondissait l'œuvre de Dussel, elle se rendait compte que la pratique philosophique que l'argentin proposait (et que l'on expliquera plus avant) était analogue en de nombreux points à la recherche artistique qu'elle cherchait à développer. Certes, Dussel était intéressé par la construction d'une éthique et non d'une philosophie de l'art, c'est pour cela qu'il ne parlait pas de la pratique philosophique en termes artistiques, mais Ruíz ne cherchait pas une justification philosophique pour sa recherche artistique ou quelque discours théorétique à représenter à travers l'art, mais les traces d'un type de pratique qui traversait probablement différentes disciplines. En ce sens,



E. Dussel, « schéma 2.2 », *Filosofía de la liberación*, Bogotá, Nueva América, 1996.

Ruíz n'était pas seulement attirée, dans la philosophie de Dussel, par des éléments propres à la discipline philosophique définie en sens moderne - par ce qui est traditionnellement appelé le contenu- mais aussi par la pensée spatiale du philosophe argentin. Cette pensée spatiale se manifeste par exemple dans la foule de dessins,

⁴⁰⁸ « En aquella época, creía que los filósofos latinoamericanos se contentaban con comentar filosofía europea o estadounidense. En Europa me di cuenta de mi ignorancia. Como decía Vargas Llosa, París es la capital de América Latina: era en París donde los intelectuales latinoamericanos se encontraban y se daban cuenta de su pertenencia a una especie de nación supranacional (América Latina precisamente). [...] Mi ignorancia se puede explicar: el trabajo de los pensadores latinoamericanos no disponía de la misma difusión o atención que los pensadores del primer mundo. La invisibilización de la filosofía latinoamericana llegaba a tal punto que ni siquiera nos preguntábamos si existía. O la buscábamos en otras partes, en la literatura y el arte latinoamericanos, diciéndonos que, por una razón desconocida, a la filosofía latinoamericana le gustaba presentarse bajo formas extrañas a la filosofía europea. » Ivi, p. 80 (notre traduction).

comme le schéma ci-contre (schéma 2.2), dont sont parsemés les écrits de Dussel, dans l'organisation « hyper-textuelle »⁴⁰⁹ de nombre de ses livres, ou dans son besoin de tracer des signes sur le tableau, esquissant des cartes conceptuelles qui se transforment au fur et à mesure que progresse l'exposition orale de la philosophie de la libération. « On dirait que la pensée de Dussel ne se fie pas à la seule voix pour se présenter mais a besoin que celle-ci sort d'un corps qui interagit avec la matérialité qui l'entoure »,⁴¹⁰ nous dit Ruíz. Il s'avère difficile de ne pas penser à un rapport entre cette attention pour la spatialité et les thèmes dont Dussel s'occupe dans ses réflexions. Le second chapitre de *Philosophie de la libération*, « De la Phénoménologie à la libération » en est un bon exemple. Ce chapitre est divisé en six parties : proximité, totalité, médiations, extériorité, aliénation, libération. Comme l'on peut le voir, les termes employés portent en eux la trace d'une pensée spatiale et Dussel y fait explicitement référence dans ce même chapitre :

2.1.1.1. L'expérience grecque ou indo-européenne (1.1.5) et l'expérience moderne européenne (1.1.7) privilégièrent la relation homme-nature [...] puisqu'elles comprirent l'être comme lumière ou comme *cogito* ; dans les deux cas, le milieu mondain et politique reste défini comme ce qui est vu, dominé, contrôlé.

2.1.1.2 Si en revanche nous privilégions la spatialité (proximité ou éloignement, centre ou périphérie) et le politique (dominateur-dominé) (3.1), la position homme-homme [...], nous pourrions commencer un discours philosophique en partant d'une autre origine⁴¹¹.

⁴⁰⁹ Qui permet de les lire dans de différentes directions – pas seulement dans le sens de la page 1, 2, 3, 4, 5... - rappelant des expériences littéraires comme celles de Cortazar dans *Rayuela (Le jeu du monde)*.

⁴¹⁰ « *Se diría que el pensamiento de Dussel no se confía sólo en la voz para presentarse sino que necesita que ésta surge de un cuerpo que interactúa con la materialidad que lo circunda.* » Ivi, p.82 (notre traduction).

⁴¹¹ « *2.1.1.1 La experiencia griega o indoeuropea (1.1.5) y la moderna europea (1.1.7) privilegiaron la relación hombre-naturaleza (como fysis o natura) porque comprendieron el*

L'expression pensée spatiale peut cependant être équivoque. L'espace peut être pensé comme une extension absolue qui précède l'expérience, présente donc uniquement à l'intellect et dans laquelle le sujet de cet intellect projette les objets qu'il observe ; en d'autres termes, l'espace comme il était compris dans la physique de Newton, dans la philosophie de Kant ou dans la théorie de la perspective. La spatialité dont parle Dussel est en revanche contenue dans la relation homme-homme concrète. Cette relation se donne toujours, évidemment, dans l'espace, mais cet espace n'est pas un espace neutre et homogène puisqu'il est déterminé précisément par les relations politiques, corporelles, techniques, culturelles, historiques qu'entretiennent les humains entre eux. Cette pensée spatio-corporelle (où *corporelle* ne s'oppose pas à *mental*, ni ne l'exclut) implique une pratique philosophique trans-disciplinaire en deux sens : 1. d'un point de vue interne à la pratique philosophique entendue en sens moderne, et 2. du point de vue d'une pratique, plus générale, inter-subjective (encadrée dans la relation homme-homme) et proprement spatiale (et donc politique, corporelle, culturelle, historique).

En ce qui concerne le premier point de vue, Dussel tente de démonter la distinction fondamentale, dans la philosophie moderne, entre corps et esprit qui se projette dans d'autres distinctions chères au projet moderne comme civilisation/barbarie, développement/sous-développement, centre/périphérie, etc. Face à une pensée qui se présente comme pratique de domination (« le milieu mondain et politique reste défini comme ce qui est vu, dominé, contrôlé »),

ser como luz o como cogito, en ambos casos el ámbito del mundo y lo político queda definido como lo visto, dominado, controlado.

*2.1.1.2 Si por el contrario privilegiamos la espacialidad (proximidad o lejanía, centro o periferia) y lo político (dominador-dominado) (3.1), la posición hombre-hombre, que fue la experiencia originaria del semita (1.1.6) de la realidad como libertad, podremos iniciar un discurso filosófico desde otro origen. » Enrique Dussel, *Filosofía de la liberación*, Bogotá, Nueva América, 1996, p. 29 (Traduction notre). Nous avons laissé dans cette citation les nombres qui, dans l'original, accompagnent le texte, pour montrer la manière dont les écrits de Dussel développent un réseau de renvois internes. Nous les éliminerons dans les autres citations pour faciliter la lecture.*

Dussel préfère partir d'une position inter-subjective. Cependant, il ne réduit pas l'inter-subjectivité au langage -comme cela arriva dans les différents tournants linguistiques du vingtième siècle- mais il la situe au contraire dans un horizon *pratico-poiétique*⁴¹² :

La philosophie occidentale, moderne européenne, nous a habitués à penser l'homme en partant essentiellement de son intelligence théorique. [...] Au contraire et c'est ce que nous voulons décrire, la première ouverture de l'homme est pratique et en cela, poiétique. En raison de sa réelle condition de mammifère, la première relation est celle de fils-mère, homme-homme donc, qui devient toutefois réelle, dans la mesure où la relation avec la nature produit l'instrument qui établit ladite relation comme permanente, reproductible, historique. [...] S'il est vrai que « l'intelligence ne consiste pas formellement en la capacité de la pensée abstraite et de la pleine réflexion consciente, mais simplement en la capacité d'apprendre les choses comme des réalités »⁴¹³, alors la note essentiellement humaine de l'intelligence chez l'homme originaire, dût être une faculté intrinsèquement pratico-poiétique qui permettait de saisir la structure des choses réelles, cosmiques⁴¹⁴, dans leur disposition constitutive, qui offre résistance, qui est proprement leur, avec l'objectif de les manipuler (la chose se présente avant tout comme à portée de main : manipulation n'est pas objectualité) pour les modifier et accomplir des finalités pratico-poiétiques : la subsistance du groupe humain qui luttait pour

412 Dussel, réinterprétant Aristote, reprend la distinction entre pratique et poiétique (en définissant pratique comme ce qui regarde la relation homme-homme et poiétique comme ce qui regarde la relation homme-nature), pour démontrer toutefois que pratique et poiétique sont intrinsèquement entrelacées. La pratique est donc en même temps *poïesis* et intersubjectivité.

⁴¹³ Zubiri, Xavier, « *El origen del hombre* », in *Revista de Occidente*, 17, 1964, p. 159 (notre traduction).

414 Dussel distingue cosmos et monde. Le cosmos est l'ensemble des choses réelles connues ou pas par l'être humain. Le monde concerne en revanche la totalité des *étants* qui dérivent leur être de la relation qu'ils entretiennent avec l'être humain. Le philosophe argentin fournit l'exemple de la table : la table est seulement table à l'intérieur du monde, c'est-à-dire en ce que les êtres humains utilisent une certaine matière comme table ; à l'intérieur du cosmos, en revanche, la table n'existe pas mais c'est la matière avec laquelle elle est formée dans le monde qui existe ; cette matière en dépend pas de l'être humain mais d'elle-même. (Dussel, *Filosofía de la liberación, op. cit.*, p. 38. Nous reviendrons sur ce sujet plus bas.

la vie au milieu d'une totalité naturelle qui était travaillée lentement comme culture. [...] Notre hypothèse, dans ce discours, est la suivante : l'intelligence poiétique est un a priori de l'intelligence théorique⁴¹⁵.

Parallèlement à l'affirmation de l'horizon poiétique comme source de la pensée, l'intérêt pour la spatialité-corporalité amène Dussel à dialoguer avec d'autres disciplines, comme l'histoire, la sociologie, l'économie, etc., pour pouvoir reconstruire les processus qui ont structuré l'espace latino-américain. Ainsi, la philosophie de la libération ne naît pas seulement comme réponse à des problématiques internes à la tradition philosophique, mais se présente comme la continuation du travail d'auteurs appartenant à des disciplines disparates comme Orlando Fals Borda, Enzo Falletto, Frantz Fanon ou Gunder Frank. La philosophie, en ce sens, n'est donc pas simplement une nouvelle articulation de la langue philosophique mais se présente plutôt comme un espace dans lequel des discours de matrice différente peuvent entrer en dialogue.

Un corollaire de la priorité de l'horizon poiétique -qui nous amène au second sens de la trans-disciplinarité impliquée dans une pratique philosophique fondée sur la pensée spatio-corporelle- est que la production théorique critique nécessite, pour être, justement, critique, une exploration pratique, inter-

⁴¹⁵ « *La filosofía occidental, moderna europea, nos ha acostumbrado a pensar el hombre, esencialmente, desde su inteligencia teórica. [...] Por el contrario, y es lo que queremos describir, la apertura primera del hombre es práctica y por ello poiética. Por su real constitución de mamífero, la relación primera es la del hijo-madre, hombre-hombre entonces, pero deviene real en la medida en que su relación con la naturaleza produce el instrumento que constituye dicha relación como permanente, reproducible, histórica. [...] Si es verdad que la "inteligencia no consiste formalmente en la capacidad del pensamiento abstracto y de la plena reflexión consciente, sino simplemente en la capacidad de aprender las cosas como realidades," podrá comprenderse que la nota esencialmente humana de la inteligencia en el hombre originario debió ser una facultad, intrínsecamente práctico-poiética, que permitía captar la estructura de las cosas reales, cósmicas, en su estructura constitutiva, resistente, "de suyo", a fin de manipularlas (la cosa se presenta ante todo como ð la mano" manipulación no es objetualidad) para modificarlas y cumplir fines práctico-poiéticos: la subsistencia del grupo humano que luchaba por la vida en una totalidad natural que lentamente iba siendo trabajada como cultura. [...] Nuestra hipótesis, en esta obra, es la siguiente: la inteligencia poiética es un a priori de la inteligencia teórica.* » E. Dussel, *Filosofía de la producción*, Nueva América, Bogotá, 1984, p. 26-28 (notre traduction).

subjective et poétique, que le philosophe doit accomplir corporellement dans l'espace avec lequel il a affaire. La production théorique surgit donc et se transforme au fur et à mesure que le philosophe interagit avec les êtres humains et avec les matérialités -linguistiques et non linguistiques- qui connectent les êtres humains, les matérialités qui traversent les communautés et que les communautés manipulent continuellement. Dussel dit par exemple :

La question n'est pas que la philosophie (comme théorie abstraite althusserienne) se rapporte extrinsèquement avec le niveau pratique (comme idéologie non scientifique) mais au contraire que la *production* théorique [...] émerge, est conformée intrinsèquement, coopère, rétroagit sur la *praxis* concrète. La philosophie de la libération naquit pendant la conjoncture de luttes populaires qui exigèrent de nous des *éclaircissements* théoriques ; elle accompagna dans la pratique les processus populaires (nous exposâmes nos thèmes de manière concrète à des quartiers populaires, à des organisations juvéniles, à des partis, des rencontres politiques, des indigènes, etc.), nous fûmes exhortés à découvrir de nouvelles thématiques et à nous faire avancer vers des matières inconnues. C'est pour cela que nous nous tombâmes dans des erreurs (partiellement rectifiées postérieurement en voyant le caractère équivoque de catégories qui purent fonder des *praxis* contradictoires : ce fut, cependant, la contradiction des *praxis* qui nous montra le caractère équivoque des catégories et non les livres, ni les philosophes), et pour cela, nous avons pu les corriger⁴¹⁶.

⁴¹⁶ «No es que la filosofía (como teoría abstracta althusseriana) se relacione extrínsecamente al nivel práctico (como ideología no científica), sino, por el contrario, la producción teórica [...] emerge, es constituida intrínsecamente, coadyuva, retroalimenta a la praxis concreta. La filosofía de la liberación nació en coyuntura de luchas populares que nos exigieron "ilustraciones" teóricas; acompañó prácticamente los procesos populares (expusimos nuestros temas de manera concreta a barriadas, organizaciones juveniles, partidos, mítines, indígenas, etc.); fuimos exigidos a descubrir nuevos temas y a internarnos en lo desconocido. Por ello caímos en errores (en parte rectificadlos posteriormente al ver la equivocidad de categorías que pudieron fundar praxis contradictorias: pero fue la contradicción de las praxis la que nos mostró la equivocidad de las categorías y no los libros ni los filósofos), y por ello hemos podido corregirlos.» E. Dussel, *Praxis latinoamericana y filosofía de la liberación*, Nueva América, Bogotá, 1983, p. 89 (notre traduction).

L'on pourrait se poser donc deux questions :

- Quelles sont ces autres productions discursives et ces autres pratiques dont la philosophie de Dussel se propose comme continuation ? Y a-t-il des pratiques artistiques parmi elles ?
- Si la pensée est ainsi liée à l'horizon poïétique, n'en résulte-t-il pas nécessaire que le penseur, pour pouvoir, justement, penser, engage ou s'implique dans des pratiques de transformation de l'horizon poïétique ? En d'autres termes, la pensée est le résultat de dynamiques inter-subjectives qui vont bien au-delà de l'horizon discursif apophantico-scientifique (lieu traditionnel de la théorie) ou, plus en général, qui vont bien au-delà de l'horizon linguistique ; ces dynamiques concernent donc la manière dont les êtres humains se mettent en relation à travers leur corporalité et à travers une matérialité qui est transformée tandis qu'elle connecte les corps ; cette matérialité connecte en outre les êtres humains avec le macro-organisme vivant terre ; si le philosophe veut fonder sa pratique sur cet ample horizon inter-subjectif, inter-corporel, spatial, plastique, et non sur l'horizon discursif ou linguistique⁴¹⁷, ceci n'implique-t-il pas de s'aventurer, en quelque sorte, dans le terrain d'enquête de l'art plastique ? Le philosophe de la libération devrait-il être un artiste ou collaborer avec les artistes ?

En ce qui concerne la première question, nous pouvons partir de l'indice suivant : Dussel, en racontant la manière dont naquit la philosophie de la libération, se réfère à des réunions interdisciplinaires avec des sociologues et des économistes, entre 1968 et 1969, dans lesquelles ses convictions philosophiques de base entrèrent en crise : « Alors surgit l'idée : pourquoi pas une philosophie

⁴¹⁷ Ou du moins, non pas en se centrant sur ces horizons (discursif et linguistique) mais en les comprenant dans un champ inter-subjectif vaste.

de la libération ? Fals Borda ne parle-t-il pas, par exemple, de « Sociologie de la libération » ? Quels seraient les présupposés de cette philosophie ? »⁴¹⁸

Orlando Fals Borda fut l'un des plus importants sociologues colombiens ; célèbre mondialement pour être l'un des fondateurs de la Recherche-action participative (IAP : investigaciòn-acciòn participativa), il fonda en 1959, avec le prêtre Camilo Torres Restrepo, la faculté de sociologie de l'Université Nacional à Bogotá. Camilo Torres, sociologue lui aussi, est connu pour être l'un des inspirateurs de la théologie de la libération. Fals Borda et Camilo Torres nous ont mené à enquêter sur un mouvement qui s'étendit dans toute l'Amérique latine après les années 1950 et 1960 : l'Éducation Populaire.⁴¹⁹ Le fait que la IAP soit souvent située à l'intérieur de ce mouvement montre dans quelle mesure celui-ci ne se réduisait pas à des problématiques rigoureusement pédagogiques. L'on pourrait donc parler plutôt d'un mouvement général de libération ou décolonisation culturel et scientifique latino-américain, de portée continentale qui comprit des révolutions dans de multiples domaines comme la pédagogie (Pédagogie de l'opprimé), la théologie (Théologie de la libération), la sociologie (IAP), le théâtre (Théâtre de la création collective et Théâtre de l'opprimé), la médecine (médecin sociale latino-américaine), la littérature (le *Boom*), la philosophie (Philosophie de la libération), le cinéma (*Cinema novo*, *Tercer cine*). De nombreux auteurs centraux dans ce mouvement transdisciplinaire sont reconnus au niveau mondial à l'intérieur de chaque discipline, en raison de leurs innovations (Fals Borda, Camilo Torres, Paulo Freire, Enrique Buenaventura, Augusto Boal, García Márquez, Glauber Rocha, etc.). Cependant, il est fréquent que ces innovations soient présentées comme le développement de tendances déjà présentes dans chaque discipline. Ainsi, la IAP serait un développement des théories de Lewin, le Théâtre de la création collective serait déjà contenu dans les théories de Brecht et de Grotowsky et le

⁴¹⁸ « *Allí surgió la idea: ¿Por qué no una filosofía de la liberación? ¿Acaso un Fals-Borda no habla de 'sociología de la liberación'? ¿Cuáles serían los supuestos de una tal filosofía?* ». *Ivi*, p. 12 (notre traduction).

⁴¹⁹ voir Sánchez Velandia, *Educazione popolare in Colombia*, CICA, Roma, 2006

Cinema novo serait la version brésilienne du néoréalisme italien. Il est vrai que toutes ces initiatives latino-américaines peuvent s'insérer sans trop de problèmes à l'intérieur des narrations *mondiales* de chaque discipline, et ce également car les auteurs de ces initiatives se sont formés à l'intérieur de ces narrations et que se les approprier et les transformer font partie de leur œuvre. La plupart des latino-américains -et sûrement presque tous ceux qui arrivent aux niveaux les plus hauts de formation académique- n'ont pas une langue épistémique différente de celle que parlent les Européens ou les États-Uniens. Le monde se dessine plus ou moins avec les mêmes termes et les mêmes relations entre eux puisque l'occident est aussi un phénomène latino-américain (bien que l'Amérique latine soit l'un des lieux dans lequel l'occident montre son inadéquation de la manière la plus cruelle). Mais si le monde se construit à partir de la même ouverture linguistique, l'ouverture spatio-corporelle est différente. La rigoureuse subsomption des innovations latino-américaines dans les narrations intra-disciplinaires ne rend pas compte du caractère contemporain de transformations analogues à l'intérieur de disciplines disparates, tout comme elle ne rend pas compte du début d'une transformation plus profonde : la constitution d'un nouvel horizon épistémico-pratique répondant aux particularités des réalités latino-américaines.

L'observation de ce moment latino-américain nous mène à conclure que la philosophie de la libération n'était pas seulement l'une des productions intellectuelles dans lesquels un nouvel horizon épistémico-pratique essayait de se décliner. Cette philosophie offrait un langage qui allait au-delà de chaque pratique et de chaque discipline, en réussissant à décrire de manière générale l'horizon en genèse. Nous pourrions donc appeler cet horizon « horizon transmoderne », suivant ainsi la proposition de la philosophie de la libération. Une explication exhaustive des raisons pour lesquelles cette révolution épistémico-pratique latino-américaine (dont les échos sont parvenus aux autres continents) a été oubliée, irait au-delà de cet écrit. Il y a toutefois deux raisons possibles, liées entre elles, qui nous intéressent. La première, qui est justement l'objet central de

la critique trans-moderne, est que la modernité, bien qu'elle se présente d'un point de vue européen comme pratique de libération, se présente, vers l'extérieur, comme pratique coloniale de domination. Les pratiques coloniales ne se sont pourtant pas éteintes dans notre monde « postmoderne », mais se sont transformées (en ce sens, le monde postmoderne serait la continuation du monde moderne). La seconde raison possible qui nous intéresse est la manière dont les forces géopolitiques se sont distribuées sur le continent américain après la seconde guerre mondiale. La guerre froide implique, dans les pratiques transmodernes naissantes, une profonde politisation qui était, dans de nombreux cas, ambiguë : les nouvelles pratiques couraient le risque de rester piégées dans les catégories géopolitiques du monde moderne tardif, au-delà duquel elles voulaient aller. Le cas de Camilo Torres est paradigmatique ; après avoir promu la création d'une importante force politique (*Frente Unido*) pour s'opposer à l'hégémonie des deux partis traditionnels, il finit par s'unir à l'ELN⁴²⁰ et meurt pendant son premier combat avec l'armée, laissant la Colombie sans un important homme politique et penseur dont le pays avait besoin.

Même si ce cas est extrême, et que les autres auteurs de la première trans-modernité latino-américaine (celle que nous pourrions situer approximativement entre les années 1950 et 1960) développèrent des pratiques différentes de la lutte armée, la première trans-modernité resta quand même encastrée dans l'ambiguïté d'une critique qui ne définissait pas bien si son objet était la modernité en tant que projet colonial de domination ou le capitalisme périphérique et dépendant de l'Amérique latine et sa bourgeoisie. En d'autres

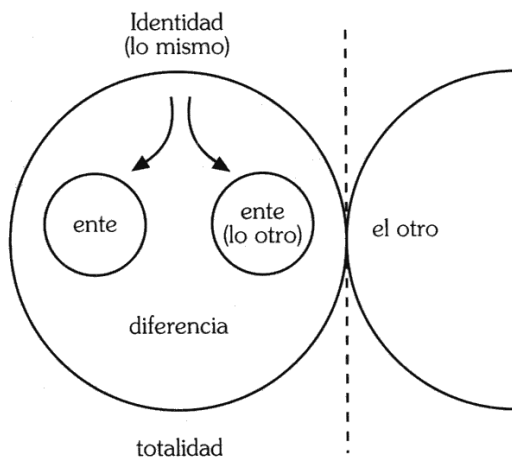
⁴²⁰ Après une alliance connue sous le nom de *Frente Nacional*, les deux partis politiques traditionnels colombiens (*liberal* et *conservador*) se succédaient au pouvoir tous les quatre ans, excluant ainsi d'autres forces politiques possibles. Camilo Torres, comme tant d'autres, considérait que la démocratie colombienne s'était transformée en une dictature des deux partis. Bien qu'il ait essayé de la transformer à travers le projet du *Frente Unido*, une grande coalition nationale d'opposition au *Frente Nacional*, il finit par décider que la seule solution réalisable était la lutte armée et il abandonna l'important projet politique qu'il avait réussi à mettre sur pied. Le *Frente Nacional* prit fin en 1974 mais l'ELN existe encore, bien que la longue durée de sa révolution ait fini par effacer ses fins politiques, la laissant dans la position d'une organisation qui lutte pour se conserver en recourant à tous les moyens possibles (criminels surtout) et démontrant que la lutte armée n'était pas la solution.

termes, une critique qui pouvait être à proprement parler trans-moderne (partir de la zone sombre de la modernité -la colonialité, la domination- pour traverser les catégories avec lesquelles la modernité s'auto-décrit) ou une critique de type moderne qui adapte la théorie de la lutte des classes à l'espace latino-américain.

Le fait que l'objet de la critique est la modernité/colonialité en tant que tel, sera plus clair vers la fin de cette première trans-modernité et surtout dans la reprise qu'en feront les auteurs dits décoloniaux latino-américains des années 1990. La réduction de la raison à un pur calcul instrumental (dont font partie aussi bien la logique du capitalisme actuel que son moment le plus extrême et irrationnel : les guerres promues par nos démocraties) sera donc critiquée non seulement par l'intérieur de la modernité elle-même mais aussi à partir de son extériorité, c'est-à-dire à partir de ce qui se révèle quand la modernité est aussi vue comme l'histoire de la colonialité née en 1492 et qui s'est mondialisée dans les derniers deux cents ans. Ce type de critique qui part de l'extériorité, était présente depuis le début de la première transmodernité latino-américaine mais la situation géopolitique particulière de la guerre froide, impliqua le lancement de différents programmes de coopération politico-militaire inter-américains, présentés comme des programmes de coopération pour le développement, qui prévoyaient l'implantation de régimes de sécurité démocratique qui signalaient chaque proposition de transformation sociale comme risque de communisme. C'est dans ce climat d'opposition binaire entre forces conservatives « libérales » et forces transformatrices « socialistes » que les arts plastiques entrent en scène dans notre récit. Nous avons fait référence à certaines expressions artistiques à l'intérieur de l'atmosphère culturelle transmoderne : théâtre, cinéma, littérature. Le *théâtre de l'opprimé*, par exemple, fait explicitement référence à la pédagogie de Freire. De la même manière, Germàn Marquinez Argote, figure centrale de la philosophie de la libération en Colombie, voit dans le réalisme magique d'auteurs comme Gabriel García Márquez un modèle de pensée latino-américaine de la réalité latino-américaine et donc un modèle pour la philosophie de la libération elle-même. Il n'est toutefois pas facile de retrouver le même type

de relation en ce qui concerne les arts plastiques. L'on pourrait même croire que les artistes plasticiens latino-américains ont plutôt refusé, ou du moins ignoré, la première transmodernité. Au Brésil, par exemple, là où le mouvement de l'éducation populaire fut particulièrement fort, le cinéma et le théâtre furent bien vite impliqués. La même chose n'arrive pas, pourtant, avec les arts plastiques : les artistes du neoconcretismo naissant -peut-être l'un des moments les plus importants de l'art brésilien et latino-américain du vingtième siècle- s'opposèrent à la manière dont le cinéma et le théâtre s'impliquaient dans la sphère politique. En outre, le manifeste néo-concret, qui naît comme réponse à l'art concret, critique le manque d'autonomie de cette dernière. D'autre part, les artistes néo-concrets proposeront toutefois des projets artistiques utopiques et des actions plastiques révolutionnaires. Nous tenterons de montrer que c'est justement à travers cette opposition -qui s'éloigne en même temps autant d'une politisation moderne de l'art que de l'autonomie moderne de l'art- que la transmodernité se présente dans les arts plastiques et plus précisément dans le conceptualisme latino-américain. L'hypothèse de fond est que cette opération est permise par ce que nous avons baptisé, avec Juana Ruiz, autonomie transmoderne. Cette autonomie pourrait être décrite en transformant la doctrine kantienne de la finalité sans fins qui est à la base de l'autonomie moderne. Il s'agit de mettre en parenthèses l'unité finale de l'œuvre (la finalité) pour pouvoir construire des fins pratiques transmodernes (au-delà des fins pratiques modernes et de leur séparation moderne en économiques, politiques, éthiques).

Pour pouvoir continuer à avancer, il est toutefois nécessaire d'éclaircir en quoi consiste la transmodernité. Nous n'avons malheureusement pas l'espace nécessaire pour examiner les différentes pratiques transmodernes latino-américaines et tirer des conclusions à ce sujet, mais comme nous l'avons dit, la philosophie de Dussel fournit une description générale de l'horizon transmoderne.



E. Dussel, « schéma 2.2 », *Filosofía de la liberación*, op. cit. p. 37

Nous prendrons comme point de départ le schéma 2.2 que nous avons reporté plus haut ; mais nous le reprendrons dans sa version originale, en espagnol :

Nous traduirons *lo mismo* par « l'identique », *lo otro* par « ce qui est autre » et *el otro* par « l'Autre ».

Dussel dit :

Chaque monde est une totalité. Totalité indique cette limite de limites. Il n'est pas étrange que Kant ou Wittgenstein déclarent que le monde ne peut pas être ni un objet ni un fait. Évidemment, le monde est la limite à l'intérieur de laquelle chaque étant (qui peut être un objet ou un fait) trouve son sens⁴²¹.

Par monde, Dussel désigne donc l'horizon herméneutique primordial à partir duquel nous interprétons tout ce qui se présente devant nous. Les choses sont donc significatives en ce qu'elles peuvent trouver une place à l'intérieur de cet horizon, c'est-à-dire en ce qu'elles peuvent être *choses-sens* comme les appelle Dussel, à la suite de Zubiri. Plus radicalement encore, l'on pourrait dire qu'être des *choses-sens* est la manière fondamentale d'exister, pour nous, de ce qui nous entoure quotidiennement. Nous sommes en effet entourés de meubles, d'instruments électroménagers, d'espaces pour dormir, pour manger, pour se laver, de collègues de travail, de colocataires, de membres de notre famille : dans notre quotidienneté, les étants (étant : ce qui est) et les choses-sens

⁴²¹ « *Todo mundo es una totalidad. Totalidad indica ese límite de límites. No es extraño que un Kant o un Wittgenstein digan que el mundo no puede ser ni objeto ni hecho. Evidentemente es el límite dentro del cual todo ente (que puede ser objeto o hecho) encuentra su sentido.* » E. Dussel, *Filosofía de la liberación*, op. cit., p. 37 (notre traduction).

s'identifient puisque chacun occupe une position précise à l'intérieur du monde. En revanche, ce qui reste extérieur au monde est seulement matière chaotique que nous n'arrivons pas à interpréter. Si, face à cette matière chaotique, nous nous posons la question : « Qu'est-ce ? », nous sommes tentés de dire : « Rien ». [Ou bien nous lui concédons un mode d'être superflu : si nous entrons dans la chambre de quelqu'un et y trouvons des choses sans sens, elles seront décoration ou déchet].

Nous pourrions donc dire avec Parménide : *ce qui est (dans le monde) est, ce qui n'est pas (dans le monde), n'est pas*. Si le monde a un fondement, tel est le fondement des étants ; ou, dit en d'autres termes, si le monde peut être expliqué, cette explication donne à son tour raison des étants. Une enquête de ce genre serait une enquête ontologique : « Le fondement du monde est ce que les Classiques, en scandalisant plus d'un, appelaient l'être. [...] Le fondement ou être d'un système est ce qui explique la totalité. »⁴²²

L'intérêt de Dussel n'est pourtant pas de faire de l'ontologie ; le monde n'est pas l'horizon dans lequel se situe la pensée transmoderne ; son horizon est plutôt *trans-ontologique* :

[l'être humain] naît de l'utérus maternel et est reçu dans les bras de la culture. [...] La naissance se produit toujours à l'intérieur d'une totalité symbolique qui allaite le nouvel-arrivé dans les signes de son histoire. C'est dans une famille, dans un groupe social, dans une société, dans une époque historique, que l'être humain naît et grandit et qu'il déploiera son propre monde de sens. Avant le monde, il y avait donc la proximité, le face-à-face qui nous accueille avec le gentil sourire ou qui

⁴²² « *El fundamento del mundo es lo que los clásicos, con gran escándalo de muchos, denominaban el ser. [...] El fundamento o ser de un sistema es lo que explica la totalidad.* » Ivi, p. 40 (notre traduction).

nous altère avec la rigidité, la dureté, la violence des règles traditionnelles, de l'*êthos* du peuple. »⁴²³

Ce primat de la proximité, du « face-à-face » est le primat de la relation avec l'Autre (en espagnol : *con el Otro*). L'Autre peut toutefois être englobé dans le monde comme *ce qui est autre* (en espagnol : *lo otro*), c'est-à-dire comme simple différence intérieure au monde qui se déploie face à un *moi*.

En tant que totalité spatiale, le monde situe le moi, l'homme ou sujet, comme centre ; à partir de ce centre s'organisent dans l'espace les étants, des plus proches et avec le plus de sens, jusqu'aux plus lointains et avec le moins de sens : ces derniers sont les étants périphériques⁴²⁴.

Même quand l'Autre (*el Otro*) est perçu comme un autre moi (comme un autre sujet autour duquel les étants⁴²⁵ se disposent) c'est de toute façon un autre étant qui dérive son être de son être au monde, de la totalité dans laquelle il est inséré. [L'Autre n'est pas toujours perçu comme un autre moi ; pour les Grecs, les étrangers (les barbares) n'étaient pas des êtres humains en ce qu'ils ne possédaient pas le *logos* : ce fondement linguistique duquel la communauté hellénique faisait dériver son être. De la même manière, pour les Européens qui conquièrent l'Amérique, les « barbares du nouveau monde » n'étaient pas des

⁴²³ « [El ser humano] Nace desde el útero materno y es recibido en los brazos de la cultura. [...] El nacimiento se produce siempre dentro de una totalidad simbólica que amamanta igualmente al recién llegado en los signos de su historia. Es en una familia, en un grupo social, en una sociedad, en una época histórica como el hombre nace y crece, y dentro de la cual desplegará su mundo de sentido. Antes que el mundo, entonces, ya estaba la proximidad, el rostro-ante-el-rostro que nos acogió con la sonrisa cordial o nos alteró con la rigidez, la dureza, la violencia de las reglas tradicionales, el *êthos* del pueblo. » *Ivi*, pp. 31-32 (notre traduction)

⁴²⁴ « Como totalidad espacial el mundo siempre sitúa al yo, al hombre o el sujeto como centro; desde dicho centro se organiza espacialmente los entes desde los más próximos y con mayor sentido hasta los más lejanos y con menor sentido: estos últimos son los entes periféricos. » *Ivi*, pp. 39 (notre traduction).

⁴²⁵ Comme un autre « *Dasein* » qui peut poser la question de l'être (c'est-à-dire du fondement de la totalité) dirait Heidegger.

êtres humains en ce qu'ils n'avaient pas foi en Dieu : Dieu était le nom du fondement de la totalité pour ces Européens].

Cette compréhension de l'Autre simplement comme ce qui est autre (*El Otro* compris comme *lo otro*) nécessite donc que le sujet s'identifie avec le fondement de la totalité (en d'autres termes, qu'il comprenne son être comme déterminé par la totalité, comme image, intérieure à la totalité, de la totalité elle-même). Malgré sa situation privilégiée, le sujet se comprend comme liberté située dans la totalité : les possibilités qui se présentent à lui, descendent du fondement de la totalité et l'éventualité de les transcender, se présente comme inconcevable même quand la vie d'un Autre ou sa liberté, sont empêchées par la position que la totalité assigne audit Autre. L'ontologie, la narration ou le discours qui explique le monde, la totalité, à partir de son fondement, justifie, en cela, la domination directe ou indirecte de l'Autre et du cosmos⁴²⁶. Le moi est donc une fonction, un moyen de reproduction de la totalité⁴²⁷. L'identification du

426 Comme nous l'avons expliqué plus haut (voir note 414), le cosmos est l'ensemble des choses indépendantes de l'être humain. Pourtant, le monde n'est pas contenu dans le cosmos, au contraire certaines choses du cosmos jouent dans le monde la fonction de choses-sens ; d'autre part, toutes les étants mondaines reposent sur des choses cosmiques (les étants abstraites ou imaginaires). (voir Dussel, *Filosofía de la liberación, op. cit.*, p. 38). Le cosmos n'est pas plus réel que le monde, et le monde n'est pas plus réel que le cosmos, mais le moi qui se situe comme sujet dans le monde oublie l'indépendance du cosmos face au monde.

427 Par reproduction, nous entendons la manière dont la totalité se conserve en se projetant dans le sujet comme projet établi à partir de son propre fondement et donc à partir de ce qu'elle est déjà. La reproduction de la totalité est donc l'éternel retour d'elle-même ; elle est l'accomplissement des possibilités inscrites dans son propre fondement ; elle est donc la projection dans le futur d'une spatialité passée. Bien que l'être se révèle dans le temps, c'est de l'espace qu'il tire la direction de sa propre destination : « En effet, si l'homme est ce qu'il est grâce à son projet ontologique, grâce à ce qu'il comprend de pouvoir-être, grâce à ce qu'il cherche à être comme individu ou comme groupe, le projet est pourtant la possibilité fondamentale de l'*identique*. La même chose que celle que l'on est déjà est, en définitive, ce que l'on cherche à être. [...] Donner prééminence à la temporalité future, c'est privilégier ce que je suis ou que nous sommes *déjà*. Le monde, en revanche, dans la spatialité ou totalité d'étants qui se trouvent dans une certaine proximité ou éloignement, [...] privilégie le *passé* temporel comme le *lieu* où l'on est né. [...] Naître parmi les pygmées d'Afrique ou dans le quartier de la Cinquième Avenue de New York, c'est, certainement et également, naître. C'est, toutefois, naître dans un monde différent, c'est naître spatialement dans un monde qui prédétermine en tant que passé, et qui détermine donc, jamais absolument mais il est suffisant qu'il détermine radicalement, l'implantation du projet futur. (*Si, en efecto, el hombre es lo que es por su proyecto ontológico, por aquello que se comprende poder-ser, por lo que intenta, como singular o grupo, aceptando; sin embargo el proyecto es la posibilidad fundamental de*

moi avec le fondement du monde pousse la pensée transmoderne à faire une critique des concepts d'identité et de différence.

Le fondement est identique à lui-même. [...] Fondement et identité sont une et même chose. L'être est identique à lui-même. [...] Les étants, les choses, les possibilités sont en revanche multiples, nombreuses, différentes. L'origine de la différence des étants est la détermination de l'être du système du monde. La différence des étants indique, en regard au fondement, dépendance ; en regard aux autres étants, négativité : un n'est pas l'autre, ils sont différents. [...] Être, identité et fondement sont le lieu d'où surgissent l'étant, la différence et la dépendance⁴²⁸.

La différence de ce qui est autre (*lo otro*) ne coïncide pas avec l'altérité de l'Autre, au contraire elle l'occulte, l'élimine. La différence est l'expression de la dépendance de l'étant face à la totalité. Il ne suffit pas de ne pas identifier le fondement de la totalité avec certains étants (la différence ontologique) puisque la structure de dépendance entre les étants et la totalité demeure intacte. En d'autres termes, le « respect des différences » ne suffit pas, tout comme il ne suffit pas d'imposer une des différences comme étant la plus vraie parmi les autres, si, de fait, ces différences et les relations qui les connectent sont le reflet

*"lo mismo". Lo mismo que ya se es, es lo que en definitiva se intenta. [...] Dar preeminencia a la temporalidad futura es privilegiar lo que "ya" soy o somos. El mundo, en cambio, en espacialidad o totalidad de entes en una cierta proximidad o lejanía [...] privilegia el pasado" temporal como el lugar"donde nació. [...] Nacer entre los pigmeos del Africa o en un barrio de la Quinta Avenida de New York, es en verdad igualmente nacer. Pero es nacer en otro mundo, es nacer especialmente en un mundo que predetermina como pasado, y por ello determina, nunca absolutamente pero es suficiente que determine radicalmente, la implantación del proyecto futuro.) » Dussel *Filosofía de la Liberación*, op. cit, p. 39 (notre traduction).*

⁴²⁸ « *El fundamento es idéntico a sí mismo. [...] Fundamento e identidad son una y la misma cosa. [...] Los entes, las cosas, las posibilidades en cambio son múltiples, numerosas, diferentes. El origen de la diferencia de los entes es la determinación del ser del sistema del mundo. La diferencia de los entes indica, con respecto al fundamento, dependencia; con respecto a los otros entes, negatividad: unono es el otro, son diferentes. [...] Ser, identidad y fundamento son el desde-donde surge el ente, la diferencia y la dependencia. Depende el ente porque se funda en el ser del sistema.* » Dussel *Filosofía de la Liberación*, op. cit, p. 41 (notre traduction).

de la totalité dans laquelle elles sont nées. Cette histoire est aussi celle du projet moderne en tant que monde qui s'impose sur les autres mondes. C'est un monde qui se projette à partir de la domination ibérique du continent américain en créant la totalité Europe-Amérique. C'est à partir de ce monde colonial que les différentes réalités régionales européennes et américaines prennent leur forme moderne. La décadence prolongée des puissances ibériques ou l'indépendance politique des états ibéro-américains, tout comme les autres révolutions démocratiques dans le monde Europe-Amérique, ne transformèrent pas la structure profonde de ce monde, en ce qu'elles se circonscrivaient à des réalités régionales ou nationales, c'est-à-dire que la portée des transformations internes à la totalité Europe-Amérique fut toujours contenue par le réseau de différences sur lequel reposait la totalité elle-même. Aucune transformation n'impliqua ledit réseau ni les principes eurocentriques qui l'avaient mis sur pied (aucune transformation n'impliqua la totalité). Si le premier centre du projet, les nations ibériques, s'écroule, il est remplacé par un nouveau centre qui reproduit la totalité de manière plus efficace et si ce nouveau centre ne supporte plus la gestion de la totalité, il est remplacé par un autre, encore plus efficace (c'est-à-dire encore plus proche du concept contemporain d'optimisation des ressources : la réduction de la rationalité au calcul est l'accomplissement du projet ouvert par la conquête de l'Amérique ; les différentes étapes du colonialisme moderne, de la domination ibérique à la globalisation actuelle du capitalisme, sont l'horizon pratique qui sous-tend la transformation théorique de la métaphysique en pure économie). Chacun des centres qui se succèdent dans le développement du projet sont des instruments de la reproduction du projet lui-même ; et ils le sont en ce qu'ils se leurrent d'incarner le projet et d'être pour cette raison supérieures aux périphéries. Il n'importe pas que ce soit l'une de ces périphéries qui remplace un centre déterminé, quand celui-ci s'écroule, dans l'incarnation du projet.

La philosophie, avec Platon, s'instaure comme dialectique, c'est-à-dire comme pensée de la différence sur le fond de l'être. L'insistance heideggerienne

sur l'oubli de la différence ontologique ne parvient pas à libérer la philosophie de la dialectique en ce qu'elle ne peut pas penser l'altérité au-delà de l'horizon de l'être. L'ontologie, bien que négative (même si elle se nie à confondre l'être avec l'étant, à le définir, à le chosifier) est toujours dialectique. Aucune raison ontologique ou dialectique ne peut penser l'altérité ni la nouveauté qu'elle comporte (nous avons dit que la reproduction de la totalité est l'éternel retour de l'identique :

La totalité, le système, tend à se totaliser, à s'auto-centrer et à prétendre, du point de vue temporel, d'immortaliser sa structure présente ; du point de vue spatial, elle tend à inclure, intra-systémiquement, toute extériorité possible⁴²⁹.

l'altérité, puisqu'elle est en quelque sorte extérieure à la totalité, devrait aussi être extérieure à la répétition de l'identique : elle devrait comporter une nouveauté radicale).

La raison (dans le sens de la *vernunft* hégélienne ou même du *verstehen* heideggerien) est la capacité spéculative humaine à travers laquelle on voit ou on découvre ce que les étants sont et ce en quoi consiste le monde, système ou totalité. Elle est la capacité de comprendre le fondement et la différence. Elle est la capacité contemplative qui illumine le domaine que les pouvoirs politique et militaire contrôlent. L'on croirait qu'au-delà de la raison [ontologique ou dialectique], il y a l'irrationnel. Au-delà de la raison [ontologique ou dialectique], toutefois, outre l'irrationnel [...], il y a l'extériorité de l'autre, qui ne peut pas être compris en entier ni intégralement par aucun monde ni système. »⁴³⁰

⁴²⁹ « *La totalidad, el sistema, tiende a totalizarse, a autocentrarse, ya pretender, temporalmente, eternizar su estructura presente; espacialmente, a incluir intrasistémicamente a toda exterioridad posible.* » Ivi, p.66 (notre traduction).

⁴³⁰ « *La razón (en el sentido de la Vernunft hegeliana o aún del verstehen heideggeriano) es la capacidad especulativa humana por la que se ve o descubre lo que los entes son y en lo*

Cette extériorité de l'Autre, en ce qu'elle met en crise le monde jusqu'à son fondement, provient de l'intérieur même de la totalité. C'est l'écart qui existe entre l'humain compris dans la totalité comme étant parmi les autres étants et l'humain comme liberté radicale qui peut transcender le fondement du monde. Dussel appelle cette liberté radicale *distinción*. En effet, en espagnol, *distinto* indique non seulement ce qui est différent, mais aussi ce qui possède une réalité différente, séparée ; ce qui est, donc, ontologiquement indépendant. Par le simple fait de naître, chacun de nous, chaque être humain, porte en lui cette *distinción*, cette liberté radicale, puisque chacun d'entre nous est un nouveau projet, chacun de nous inaugure un nouveau *monde*. La naissance n'est donc pas simple différence interne à l'identité de l'espèce, de la famille, de la nation, du peuple mais elle est la possibilité concrète du nouveau. Mais la *distinción* n'est possible que dans la convergence : notre projet est toujours un projet avec les autres.

La façon intra-mondaine de se projeter, dans sa modalité moderne, peut faire naître en nous l'impression que, nous projeter de manière libre, c'est nous projeter le plus possible dans l'isolement, comme individus. La machine productive moderne peut faire naître en nous l'illusion que nous n'avons pas un grand besoin d'interagir avec les autres pour vivre : nous allons au supermarché, nous retirons nos vivres d'une étagère, nous les mettons dans un chariot, nous voyons le chiffre total de nos courses sur l'écran et nous laissons les sous dans l'espace prévu à cet effet. Nous pouvons même sortir sans dire merci (ce serait peu courtois, mais la machine ne s'arrêterait pas pour un manque d'éducation). Les sous, nous les avons retirés au distributeur quelques jours auparavant.

que el mundo, el sistema o la totalidad, consiste. Es la capacidad de abarcar el fundamento y la diferencia. Es la capacidad contemplativa que ilumina el ámbito que el poder político y militar controlan. Pareciera que más allá de la razón está lo irracional. Sin embargo, más allá de la razón, además de lo irracional [...] está la exterioridad del otro que no puede ser comprendido (2.2.7) del todo ni acabadamente por ningún mundo ni sistema. » Ivi, p.62 (notre traduction).

L'ordinateur de la banque les a mis là comme il le fait automatiquement tous les mois. Il s'agit de notre rémunération pour passer six ou sept heures de la journée face à un ordinateur. Il est vrai que, de temps en temps, nous parlons avec les autres collègues mais nous pourrions ne pas le faire. Ils croiraient que nous sommes introvertis ou tristes et ils nous excluraient peut être des activités qu'ils mènent en dehors des heures de travail : ce serait mieux ainsi, nous aurions plus de temps *libre*. Le paradoxe de cette situation est qu'en croyant rejoindre le maximum de l'indépendance possible pour nous projeter, nous réduisons au minimum l'ensemble de nos choix, puisque nous les déduisons d'une base réduite qui ne prend pas en considération la relation avec les autres. Nous oublions que la mondanité moderne qui nous permet de nous concevoir comme individus est soutenue par des êtres humains qui remplissent différentes fonctions en son sein ; nous nous contentons donc de nous identifier avec un ensemble, interne à ladite totalité de différences et nous ne construisons le projet de nous-mêmes qu'à partir des possibilités que cet ensemble nous offre, justifiant cette opération à travers le nom de « réalisme ». Est réaliste ce qui s'adapte au fondement du monde et utopique, ce qui tente de le transcender. Tandis que le couple identité-différence est ontologique, le couple *distinción-convergence* est trans-ontologique. La *distinción* est pré-ontologique dans le sens où elle surgit d'un horizon qui est condition de possibilité de la totalité même et de son fondement : l'interdépendance physique et culturelle sans laquelle la vie humaine n'existerait pas. Nous avons dit que la *distinción* est le corrélat de la naissance. C'est justement parce que l'être humain ne naît pas en adaptation à un environnement déterminé et qu'il est donc éternellement inachevé qu'il a besoin de la culture pour survivre : elle est une part énorme de ce que chacun de nous deviendra dans sa vie. Cependant, ce que nous recevons des autres est recomposé par nous, de manière créative dans une forme unique, inédite : en même temps que nous nous insérons dans le monde des autres, nous devenons extérieurs à lui. Si la *distinción* est pré-ontologique, la convergence est post-ontologique. Nous avons dit que nous réduisons notre projet si nous ne

considérons pas les autres. Mais considérer les autres dans notre projet ne doit pas se traduire dans leur *étantification*. En d'autres termes, nous ne pouvons pas les considérer comme des étants qui se manifestent face à nous et que nous pouvons embrasser d'un regard herméneutique. Il ne s'agit donc pas d'arriver à une juste image de l'Autre et en partant d'elle, d'établir notre propre projet (même si le projet n'était que la diffusion de la juste image de l'Autre et même dans le cas où l'Autre se reconnaîtrait dans cette représentation) ; cela n'échapperait pas à la raison dialectique et ontologique. Une phrase de Levinas résume bien cette idée :

l'ontologie qui reporte l'Autre au même [l'identique] [...] nie le désir métaphysique, [...]. Mais la théorie comme respect de l'extériorité [...] a la préoccupation critique [...] : la critique ne réduit pas l'Autre au même [...] mais met en question l'exercice du même [...]. Cette mise en question de ma spontanéité à partir de la présence de l'Autre s'appelle éthique⁴³¹.

Le projet doit plutôt être une pratique en commun qui part de la préoccupation critique de Levinas et dans lequel les extériorités des êtres humains qui projettent ensemble interagissent. L'on converge donc, au-delà de la totalité, à partir de la *distinción*, dans une pratique (l'action de projeter) intersubjective dont l'objectif (le projet) ne peut pas être défini a priori. Une pratique sans fin qui, en tant que remise en question du projet égocentrique à partir de l'altérité, a déjà, au départ, une finalité éthico-critique (qui, nous le verrons plus loin, peut se décliner politiquement, socialement, économiquement...). Ce mouvement qui traverse constamment la raison ontologique, à partir du niveau pré-ontologique de la *distinción* et vers le niveau post-ontologique de la convergence, nous pourrions l'appeler raison trans-ontologique ou éthico-critique, comme le propose Dussel. Dans le passage de Levinas que nous venons de citer, l'on parle cependant de désir métaphysique, et non de raison, bien que

⁴³¹ Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 67.

ce désir semble fonder le niveau théorique. En effet, pour Dussel, la raison est profondément lié à la sensibilité ; la raison ontologique a comme corrélat l'instinct de conservation, la pulsion d'un être pour préserver son être (et qui porte l'être humain à aimer la totalité, comme ensemble institutionnel juridico-politico-moral-économique, c'est-à-dire l'horizon qui permet cette conservation). La raison trans-ontologique serait en revanche, en plus de raison éthico-critique, désir d'altérité (ce que Levinas appelle désir métaphysique). C'est un désir qui, à la différence du désir produit par le besoin et qui est assouvi face à l'objet désiré, reste insatisfait face à n'importe quel objet du monde. Il est, justement, désir d'extériorité.

Nous pourrions nous demander pourquoi il est nécessaire de transcender la totalité et sa sécurité. Si la totalité préserve l'être et avec lui, les étants qui en dépendent, n'est-elle pas, quoiqu'il en soit, bonne ? Si le sens de la totalité est la conservation de l'être, le fait que quelqu'un souffre n'est-il pas, peut-être, une contingence (qui échappe à ce qui est permanent dans le temps comme l'être) ? La souffrance de l'Autre ne découle-t-elle donc pas de raisons extérieures, justement, à la totalité, liées à des conditions historiques particulières, ou à l'irrationalité de la nature, ou aux intérêts égoïstes de quelqu'un ? Et, alors, sans besoin de sacrifier la totalité et la narration qui l'explique, l'ontologie, ne suffit-il pas d'adapter cette narration et quelque fonction de l'apparat social à la situation particulière ?

En effet, les institutions sociales, politiques, économiques, juridico-morales, qu'une totalité culturelle comporte, naissent car l'être humain ne se suffit pas à lui-même. Elles sont nécessaires pour préserver et rendre possible la vie humaine et, en ce sens, elles sont bonnes et ont raison d'exister. Mais elles naissent en même temps à l'intérieur d'un certain lieu historico-géographique et ne sont pas préparées pour le nouveau. Ce n'est pas la conservation qui devrait les guider mais le provisoire. En outre, quand les institutions superposent leur reproduction à la vie de n'importe quel être humain individuel (pas seulement dans ses aspects biologiques, mais aussi culturels, spirituels, esthétiques...),

alors aucune raison ontologique, aucune raison qui justifierait leur conservation, ne peut être rationnelle. La raison n'est rien d'autre qu'« une astuce de la vie humaine »⁴³², un moyen à travers lequel la vie humaine se conserve et se reproduit ; et la reproduction de la vie humaine, à différence de celle de la totalité, est nouveauté, *distinción*, puisqu'elle est naissance. Le trait fondamental de la raison n'est donc pas la cohérence avec elle-même mais la cohérence avec la vie humaine (qui n'est pas non-plus possible au-delà de la vie en générale) ou, en d'autres termes, la raison peut être cohérente avec elle-même, seulement si elle est cohérente avec sa raison d'être, c'est-à-dire la vie. Toute narration, discours, théorie, pratique, mouvement, qui prétend être fondé dans la raison et qui nie la vie d'un ou plusieurs êtres humains, même en affirmant la vie du reste, ou même la vitalité de la vie (comme les idéologies fascistes ou nazies qui se considéraient *vitalistes*) est automatiquement irrationnel puisqu'il se fonde sur une raison qui a perdu son sens.

D'autre part, aucun système institutionnel interne à une totalité sociale, ne pourra être jamais parfait : il génèrera tôt ou tard, même sans le vouloir, des *victimés* : il s'agit de secteurs de la population qui rencontreront de grandes difficultés pour reproduire leur vie à l'intérieur d'une totalité donnée. Cependant, le bien initial des institutions ne se renverse pas en mal, du fait qu'elles génèrent des victimes (bien sûr, ceci ne s'applique pas aux sociétés fondées explicitement sur l'exploitation d'êtres humains, comme les sociétés esclavagistes ; ces totalités ne sont pas *bonnes* au départ) puisque là n'est pas leur propos premier, qui est au contraire la reproduction de chaque vie humaine à l'intérieur de leur société. Comme les variables à l'intérieur d'une société complexe sont trop nombreuses et qu'il est probablement impossible de les décrire à travers des modèles légiformes comme ceux de la physique, il est impossible de projeter des appareils sociaux parfaits (d'ailleurs, le concept même de perfection fait référence à des intentions, des croyances, des désirs, des

⁴³² Dussel, *Ética de la liberación*, *op. cit.* (notre traduction).

valeurs... notions situées historiquement et géographiquement qui permettent, à la limite, des généralisations statistiques avec une capacité de prédiction insuffisante). Mais le bien de l'ensemble institutionnel se renverse en mal quand, au nom de la conservation de la totalité, les victimes sont niées et que l'on considère le coût de changer la totalité plus élevé que celui de la vie des victimes. Les victimes sont présentées comme un petit mal nécessaire, voire comme des coupables du mal qu'elles subissent. Puisque l'extériorité la plus urgente et la plus profonde est celle dans laquelle se trouvent les victimes, c'est de cette extériorité que part la raison éthico-critique pour mettre en question la totalité et accompagner la pratique de libération des victimes, en transformant la totalité.

Dussel formule ce qu'il appelle le « principe libération » de la manière suivante :

Qui oeuvre éthiquement-critiquement doit (est obligé de) libérer la victime, comme participant (à cause de sa « situation » ou de sa « position », dirait Gramsci) de la même communauté que celle à laquelle appartiennent les victimes, au moyen de : a. une transformation faisable des éléments (normes, actions, microstructures, institutions ou systèmes d'éthicité) qui causent la négativité matérielle (qui empêchent certains aspects de la reproduction de la vie) ou discursive formelle (n'importe quelle asymétrie ou exclusion de la participation) de la victime ; b. la construction, à travers des instruments d'une faisabilité stratégique-instrumentale critiques, de nouvelles normes, actions, microstructures institutions ou même de systèmes complets d'éthicité où les victimes peuvent vivre, en participant pleinement et symétriquement⁴³³.

⁴³³ « *El que opera ético-criticamente, debe (está obligado a) liberar la víctima, como participante (por « situación » o por « posición » diría Gramsci) de la misma comunidad a la que pertenece [sic] las víctima, por medio de a) una transformación factible de los momentos (de las normas, acciones, microestructuras, instituciones o sistemas de eticidad) que causan la negatividad material (impiden algún aspecto de la reproducción de la vida) o discursivo formal (alguna simetría [sic] o exclusión de la participación) de la víctima; y b) la construcción, a través de mediaciones con factibilidad estratégico-instrumental críticas, de nuevas normas, acciones, microestructuras, instituciones o hasta*

La liberté radicale, dont nous avons parlé (puisque la construction avec l'Autre est ce qui l'augmente et non ce qui la limite) a son moment le plus critique, le moment qui la lie à l'extériorité, quand elle se décline comme mouvement vers/avec les victimes.

Nous arrivons donc à la *pratique philosophique trans-moderne* que Dussel décrit dans son oeuvre. Il nous reste simplement à mieux préciser le terme trans-moderne.

La modernité, se fondant sur la raison ontologique, est la totalité qui génère le système Europe-Amérique, après sa naissance en 1492. D'autre part, la région que nous connaissons aujourd'hui comme Amérique latine a été, dès le départ et jusqu'à nos jours, comprise dans cette totalité comme périphérie. Bien que soit en vigueur dans cette périphérie la même raison que celle qui l'est dans le centre, bien que centre et périphérie appartiennent au même monde, c'est la périphérie qui absorbe les effets négatifs du projet moderne. Cependant, le projet moderne n'est rien d'autre que la reproduction de la totalité moderne-colonial : le fondement pratique de l'*ego cogito* moderne, dit Dussel⁴³⁴ est l'*ego conquiro* (le *je conquiers*) qui le précède dans le temps et le sollicite comme narration, qui justifie son action de domination. Même si au cours de ces cinq cent ans, le projet a changé de nom et s'est adapté aux situations géopolitiques qui se sont succédées dans l'histoire, il ne s'est jamais laissé pénétrer par l'altérité. Au contraire, sa globalisation est le fait d'imposer son monde au globe entier. La fin des empires coloniaux ne coïncide donc pas avec la fin du monde colonial : la modernité/colonialité continue de se reproduire sous des formes inédites non pas tant post-modernes que post-étatiques ou post-nationales (le point d'appui de la reproduction du projet moderne n'est plus l'état national). Raison-pulsion trans-ontologique, décolonisation des pratiques des théories, et de la pensée et trans-

sistemas completos de eticidad donde dichas víctimas puedan vivi, siendo participantes iguales y plenos. » Ivi, p. 559 (notre traduction).

⁴³⁴ Dussel, *Filosofía de la Liberación, op. cit.*, p. 15.

modernité, sont donc interdépendants. En effet, la transmodernité pourrait se décrire comme l'attitude de qui pratique la décolonisation trans-ontologique du monde contemporain (c'est-à-dire de la modernité globalisée). Une pratique de ce genre est ce que Dussel appelle *philosophie de la libération* ou *philosophie trans-moderne*.

La pratique philosophique transmoderne pourrait se décrire comme une pratique intersubjective de libération des victimes. Ceci ne veut pas dire que seules les victimes peuvent participer à cette pratique. Ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est le rapport entre les victimes et ce que nous appellerons le chercheur transmoderne, qu'il s'agisse d'un philosophe, d'un scientifique, d'un artiste, d'un pédagogue, d'un médecin, d'un groupe de recherche interdisciplinaire... Dans tous les cas, la raison scientifique (qui correspond au niveau des étants : présuppose l'horizon fondamental) et la raison dialectique (qui correspond au niveau ontologique : elle va des étants vers l'horizon fondamental) sont comprises dans la raison trans-ontologique et critiquées à partir de l'extériorité des victimes. Ce dernier niveau est le niveau *méta-physique* (au-delà du monde) ou trans-ontologique. Si quiconque peut mettre en acte cette pratique, pourquoi l'appelons-nous pratique philosophique ? Précisément parce que l'on doit passer à un niveau *méta-physique*. Quand Fals Borda commence à développer, en tant que sociologue, sa *recherche-action participative* avec la communauté qu'il étudiait, il se rend compte qu'il doit poser des questions qui transcendent le domaine disciplinaire de la science sociale : face à des communautés en situation de marginalisation, d'exclusion, d'exploitation, est-ce la neutralité du chercheur dans le processus d'observation de la communauté qui est le plus important, ou la collaboration avec la communauté pour que ses conditions de vie puissent s'améliorer ? La recherche vise à comprendre la communauté étudiée et à expliquer les causes de sa situation ; garder la recherche loin de la communauté, cela ne fait-il pas partie, justement, de l'exclusion à laquelle elle est soumise ? Mais être objet d'étude et être objet de domination ne sont-elles pas des positions complémentaires ?

N'est-on pas dans les deux cas objet, c'est-à-dire instrument des objectifs d'autrui ? Ne résulte-t-il donc pas nécessaire que le scientifique social implique la communauté dans la recherche comme interlocuteur, non seulement comme source d'information mais aussi comme interprète et comme expert, au même niveau que le scientifique ? Et en même temps, ne résulte-t-il pas nécessaire que le scientifique s'implique comme acteur dans le processus qu'il étudie ? Il s'agit de questions éthiques et épistémologiques que le scientifique formule, non pas à la marge de son activité scientifique, mais, à proprement parler comme des moments nécessaires et qui lui sont intrinsèques.

Ce n'est pas, toutefois, pour le fait que le chercheur trans-moderne soulève des questions philosophiques que nous parlons de pratique philosophique, mais parce que sa pratique active un mouvement méta-physique qui, partant de l'extériorité des victimes, met en question le monde, même en tant que totalité discursivo-théorique. En effet, comme le montrent Pierre Hadot et Foucault, le questionnement philosophique, dès ses débuts, ne visait pas seulement à trouver des réponses mais surtout à transformer des formes de vie. Toutefois, le fait que la recherche du savoir-sagesse dans la Grèce antique ou dans la Rome antique puissent s'interpréter d'une certaine manière n'est pas vraiment un argument valable pour notre discussion. Cela nous ramènerait seulement à l'horizon ontologique que nous tentons de critiquer ; l'on appliquerait le principe de conservation de l'être à la philosophie : la philosophie est ce qui est, ou devrait être une certaine chose, parce qu'elle était ainsi à sa naissance.⁴³⁵ Ce qui est en jeu dans l'exposition de cette pratique philosophique

⁴³⁵ D'ailleurs, le problème de l'origine de ce que les Grecs appelaient philosophie est en débat : ce terme désignait-il une pratique ou discipline que les Grecs avaient héritée d'autres (phéniciens et Égyptiens) ou se référait-il plutôt à une découverte inédite ? Ou bien, les Grecs introduisirent-ils, dans des disciplines déjà existantes, des éléments qui les transformèrent de manière profondément radicale, créant ainsi quelque chose de nouveau ? Dussel, suivant la thèse de Martin Bernal, soutient que l'hypothèse d'une naissance autonome de la philosophie en Grèce fait probablement partie d'un mythe helléno-centrique qui prétend situer les origines de la culture européenne occidentale en Grèce et à expliquer la culture grecque seulement comme résultat d'invasions de tribus aryennes. L'hypothèse d'une Europe quasiment auto-générée, promue surtout par le Romantisme allemand, se heurte toutefois à la version que les

transmoderne n'est pas tant le sens authentique de l'activité philosophique que la possibilité d'une pensée trans-ontologique. Il est clair que l'appeler *pratique philosophique* ou *philosophie de la libération* n'est pas seulement une opération académique : elle est aussi politique ; si la philosophie (dans sa version moderne, ontologique) est le trait distinctif de la pensée dans la totalité modernocoloniale devenue aujourd'hui globale, réclamer le nom de philosophie pour une pensée qui, provenant des périphéries du monde moderne, ne peut pas partager les formes traditionnelles de la pensée occidentale⁴³⁶ (à moins qu'elle préfère collaborer avec sa propre marginalisation impliquée dans la dépendance ontologique) est une subversion qui, non seulement exige la possibilité d'une pensée autonome, mais qui veut rappeler la philosophie à une responsabilité méta-physique (un mouvement de dépassement de la totalité à partir de son extériorité matérielle c'est à dire les *victimes*), qui est en même temps sa liberté radicale.

Nous avons dit que l'ontologie est le discours qui sous-tend la totalité. La totalité est l'ensemble organique, cohérent, des étants ; chaque étant occupe, à l'intérieur de la totalité, la juste position. La philosophie, en s'identifiant avec la formulation *conceptuelle*⁴³⁷ cohérente du monde, se réduit à ontologie puisque

Grecs eux-mêmes avaient sur les origines de leurs sciences et civilisations : Phénicie et Égypte. À propos de la formalisation linguistico-conceptuelle que la philosophie grecque (avec Platon et Aristote) introduit dans la pensée, Dussel affirme qu'elle avait été précédée par une formalisation numérique de la pensée dans l'Égypte antique (qui arrivait jusqu'à une rationalisation numérique du monde mythique : une philosophie numérique qui pense la quotidienneté et l'au-delà à travers des chiffres significatifs) et accompagnée par des développements parallèles en Inde et en Chine. Voir Dussel, *Ética de la Liberación, op. cit.*, pp. 19-26, 350-351, 400, 631-637.

⁴³⁶ Si l'Occident remplit la fonction de centre de la totalité et si le centre s'auto-reconnaît comme Occident. L'Occident n'est donc pas tant un lieu géographique qu'une fonction du monde moderne-colonial dont l'essence est son identification avec le fondement de ce monde. À travers l'expression "formes traditionnelles de la pensée occidentale", nous ne nous référons pas à la pensée européenne mais à la pensée qui, en Europe aussi, est devenue hégémonique en tant qu'évolution des logiques historiques du projet moderne, en excluant d'autres types de pensée, Européens aussi.

⁴³⁷ Dussel identifie le concept avec le concept réaliste en suivant la tradition philosophique qui va de Kant à la phénoménologie et, même s'il montre qu'il y a une zone d'indiscernabilité entre raison et sensibilité, il ne fait pas une vraie critique du concept de « concept » à différence de Deleuze ou Camnitzer.

concept (réaliste) et étant s'impliquent réciproquement. (Chaque étant est ce qu'il est car il coïncide avec un concept réaliste en particulier : le monde est intrinsèquement *conceptuel*). Le monde actuel nous semble plus technico-scientifique que philosophique ; mais c'est ainsi car le fondement du monde s'est vidé de tout contenu pour pouvoir finalement s'identifier seulement avec lui-même. La totalité révèle donc son unique finalité qui est en même temps la raison de son être : la reproduction d'elle-même. La raison stratégique-instrumentale, qui s'est imposée dans le monde actuel, a pour but de penser, précisément, cette unique finalité. Penser, donc, les moyens optimaux de reproduire un tout (le conserver en fonctionnement en augmentant son pouvoir) en employant le minimum d'énergie (en économie, cela se traduit par l'obtention du profit maximum avec le minimum de dépenses). La philosophie nous offre le diagnostic de cette situation : nihilisme. Le fondement s'est transformé en néant ; en quelque chose qui est tout mais qui ne s'identifie avec aucun étant, avec rien d'autre que lui-même : ceci est probablement la règle de la conservation optimale. En cela, la philosophie en tant qu'ontologie, n'a plus rien à dire, si ce n'est comme raison stratégique-instrumentale. Le monde actuel ne nous semble pas philosophique parce que le silence de la philosophie, auquel l'ontologie l'a menée, est la manière d'être philosophique du monde actuel. Les pratiques scientifiques, artistiques, historiques, théologiques, etc., de la première transmodernité (comme celle de la recherche-action participative de Fals Borda que nous venons de citer) nous montrent en revanche que dans différents domaines disciplinaires, scientifiques aussi, il y a une demande de philosophie, mais pas d'une philosophie ontologique. La pratique philosophique transmoderne est donc philosophique car elle a comme objectif la création de cette philosophie transontologique. L'idée de la philosophie comme mouvement, comme pratique, comme transformation vitale nous intéresse non pas pour que, de cette manière, la philosophie antique puisse être interprétée mais parce qu'elle est nécessaire pour libérer la philosophie et les victimes de la structure ontologique coloniale. Il n'existe, pourtant, aucun expert de transontologie. Le

chercheur transmoderne peut être expert dans une ou plusieurs disciplines, même en philosophie (ontologique), et ces compétences seront très utiles à la pratique philosophique transmoderne (si elles sont entrelacées avec la raison éthico-critique) mais aucun d'entre elles ne peut être le point d'appui de la pratique philosophique transmoderne. Le point d'appui est, en revanche, ce que Dussel appelle la communauté anti-hégémonique des victimes. À l'intérieur de la totalité, les victimes sont exclues, dans des formes différentes, de la participation à la grande communauté de *communication*⁴³⁸ qu'est la société. Les victimes peuvent donc se reconnaître comme exclues de cette communauté et se réunir dans une communauté qui nie l'hégémonie de la grande communauté qui l'exclue. Cependant, cette reconnaissance est encore ontologique en ce que les victimes se reconnaissent comme négativité dans la totalité, comme une communauté de différents, d'insignifiants dans le monde. La communauté anti-hégémonique devient à proprement parler transontologique quand, grâce à elle, la *distinction* de chacune des victimes qui la composent se libère et quand elles convergent donc dans un projet qui transforme les conditions qui empêchent le développement de l'altérité que toute victime porte en elle.

Le chercheur transmoderne s'approche des victimes et s'insère dans leur communauté pour accompagner leur processus de décolonisation ontologique et de convergence transontologique. En tant qu'expert, il considère toutes les victimes comme experts au même niveau que lui. Il n'est donc ni l'auteur de la

⁴³⁸ La position de Dussel est donc complémentaire de celle de Deleuze. La société de contrôle, bien qu'elle se soit globalisée à travers le capitalisme *communicatif* de nos jours, marche comme une machine globale d'inclusion/exclusion : vers son *intérieur* elle inclut l'être humain en tant que individuel (vecteur d'information modulant de l'information) vers son *extérieur* elle coupe l'être humain de la machine globale d'information-marchandise, ce qui peut même mettre sa vie en péril... cette extériorité matérielle, concrète, à la totalité n'est donc pas géographique (puisque le capitalisme communicatif s'est justement globalisé) : les *victimes* arrivent aux côtes de la Sicile et celles qui réussissent à survivre peuvent traverser toute l'Europe jusqu'à Calais tout en restant exclues de la machine et en péril constant. Bien évidemment, Dussel ne propose pas de réinclure les victimes dans la société globale de communication, mais de développer une pratique critique transformatrice de la totalité à partir des victimes et avec les victimes.

recherche, ni son directeur. La recherche est plutôt un processus que la communauté élabore. Dussel propose toutefois une dynamique infinie d'interaction entre la discipline du chercheur et les victimes : l'expert crée des programmes innovants de recherche pour expliquer les causes de la négativité des victimes et il remet les résultats à la communauté anti-hégémonique ; la communauté non seulement étudie le sujet mais elle le fait mûrir, le critique et le modifie ; l'expert transforme donc son programme et réalise de nouvelles recherches qu'il remet de nouveau à la communauté ; le processus peut se prolonger à l'infini. Cette dynamique décrit bien les processus internes à des pratiques comme la recherche-action participative de Fals Borda ou la pédagogie de l'opprimé de Freire mais il est possible de l'étendre analogiquement à d'autres pratiques comme les pratiques artistiques ; un bon exemple est le théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal qui s'inspire justement de Freire.

Le chercheur transmoderne, en tant qu'expert qui se rapproche de la réalité des victimes avec une attitude trans-ontologique, est en même temps un acteur dans le processus qu'il enquête. Évidemment, la recherche elle-même est une action que le chercheur transmoderne peut activer ou dans laquelle il peut s'insérer. Mais il peut aussi activer la création même de la communauté anti-hégémonique (si les victimes n'ont pas entrepris un processus de reconnaissance réciproque) et activer différents processus de convergence dans la communauté anti-hégémonique, à travers lesquels les victimes peuvent transformer des éléments ou des niveaux de la totalité, qui les oppriment ou les excluent (ces moments comprennent aussi les images, les représentations, les discours, les narrations à travers lesquels se reproduit l'ontologie de la totalité).

Selon Juana Ruíz le projet *Savorengo Ker* (*La maison de Tous* en langue Romani), promu par le groupe *Stalker/observatoire nomade*, dans le camp Rom *Casilino 900* à Rome est un exemple de la manière dont l'interaction proposée par Dussel entre discipline et victimes peut s'étendre aux disciplines artistiques



Stalker, *Savorengo Ker*, projet artistique pluridisciplinaire participatif, Rome, 2008, in A. Muzzonigro, « *Savorengo Ker, il sogno di un futuro diverso per i rom* », *Comune info*,

et de la manière dont recherche et action sont entrelacées.⁴³⁹

Le projet surgit de l'interaction entre Stalker et la communauté Rom. Stalker entreprend un « travail de recherche sur les styles de vie, les typologies d'habitations et les techniques de construction adoptées par les Rom ». ⁴⁴⁰ Ce travail de recherche est en même temps une action : Stalker parcourt différents champs nomades, connaît leurs habitants, observe la manière dont ils

⁴³⁹ J. Ruíz « Concepciones políticas » dans *transatlántico*, Santiago, novembre 2010 pp. 17-25.

⁴⁴⁰ « [...] lavoro di ricerca sugli stili di vita, le tipologie abitative e le tecniche costruttive adottate dai Rom. » <http://reterom.blogspot.com/2008/08/savorengo-ker.html> (notre traduction).

interagissent avec l'espace inhospitalier des camps et visite certaines de leurs maisons. Les conditions d'habitation dans ces camps sont extrêmes. Dans le Casilino 900, par exemple, le camp le plus ancien de Rome, il n'y a aucun réseau d'égouts ou de canalisations hydriques (une seule fontaine fournit l'eau pour 650 personnes), il n'y a pas d'électricité, les rues ne sont pas goudronnées, les maisons sont construites avec des morceaux de contreplaqué et de tôles d'aluminium et elles sont entourées de boue et de flaques. La solution habituelle à ce problème, de la part de l'état italien et des gouvernements municipaux, sont les *camps aménagés* (*campi attrezzati*, en italien) : des groupes de containers (un par famille) clôturés et dotés de petites colonnes pour la distribution de l'eau et de l'énergie électrique.

Le travail de recherche et d'approche de la réalité des camps Rom amène à la création d'un *chantier-école* : pendant un mois, les constructeurs Rom les plus adroits du Camp Casilino 900 dirigent un processus d'« apprentissage réciproque entre hommes, femmes, enfants, enseignants, étudiants, architectes et professionnels. »⁴⁴¹

Dans le *chantier-école*, surgit l'idée de construire une maison (Savorengo Ker, justement) à l'intérieur du camp Casilino 900 :

Savorengo Ker est une maison expérimentale. C'est la construction d'un processus ouvert et indéterminé dans lequel on ne connaît pas au départ les issues finales, [...] ce n'est pas une maison pour les Rom, mais une maison pour tout le monde. C'est une idée d'habitation que les Rom proposent pour qui, aujourd'hui, cherche un logement en Italie, mettant à disposition leurs stratégies écologiques et économiques : les faibles niveaux de consommation, la récupération et le recyclage des matériaux de construction, l'auto-construction, la flexibilité et la mise en oeuvre de la maison [...]. Savorengo Ker est l'alternative au container, elle se confronte avec ses coûts, ses

⁴⁴¹ « [...] apprendimento reciproco tra uomini, donne, bambini, docenti, studenti, architetti e professionisti. » *Ibidem* (notre traduction).

prestazioni et ses capacités à produire des communautés et des environnements urbains vivables. [...] c'est une maison de deux étages, elle a des parois isolées de quinze centimètres d'épaisseur, elle a trois chambres, une salle de bain, une cuisine, un séjour et une véranda, pour un total de soixante-dix mètres carrés commerciaux, et elle coûte le prix d'un container de trente-deux mètres carrés. [...] Savorengo Ker entend *dépasser le modèle du Camp Nomades*, unique solution imposée aujourd'hui aux Rom et peut-être, demain, à tous les citoyens italiens et étrangers qui ne parviennent pas à fournir un toit à leur famille. [...] Savorengo Ker est le nom d'une *coopérative du bâtiment* en train d'être constituée, formée par les Rom qui ont construit la maison et en collaboration avec les architectes, les universités et les professionnels qui ont contribué à la réaliser. La coopérative entend proposer d'autres modèles d'habitats, en étudier des formes d'agrégation, imaginer des habitations toujours plus complexes jusqu'à transformer les camps en quartiers. Savorengo Ker n'est pas un modèle à cloner des milliers de fois, mais c'est une *méthode de travail qui peut produire des maisons de types infiniment différents*, pour garantir la croissance de petites *micro-aires* à gestion familiale, intégrées dans le tissu urbain, en contact avec les quartiers de la ville⁴⁴².

⁴⁴² « **Savorengo Ker è una casa sperimentale.** È la costruzione di un processo aperto e indeterminato in cui in partenza non si conoscono gli esiti finali, [...] non è una casa per i Rom, ma è una casa per tutti. È un'idea abitativa che i Rom propongono per chi oggi in Italia cerca casa, mettendo a disposizione le loro strategie ecologiche ed economiche: i bassi livelli di consumo, il recupero e riciclaggio dei materiali costruttivi, l'autocostruzione, la flessibilità e implementabilità della casa [...] **Savorengo Ker è l'alternativa al container**, si confronta con i suoi costi, con le sue prestazioni e con le sue capacità di produrre comunità e ambienti urbani vivibili. [...] è una casa di due piani, ha pareti coibentate di 15 cm di spessore, ha tre stanze da letto, bagno, cucina, soggiorno e veranda, per un totale di 70 mq commerciali, e costa quanto un container di 32 mq [...] Savorengo Ker intende far **superare il modello del Campo Nomadi**, unica soluzione imposta oggi ai Rom e domani forse a tutti i cittadini italiani e stranieri che non riescono a provvedere a un tetto per le loro famiglie. [...] Savorengo Ker è il nome di una costituenda **cooperativa edile**, formata dai Rom che hanno costruito la casa e in collaborazione con gli architetti, le università e i professionisti che hanno contribuito a realizzarla. La cooperativa intende proporre altri modelli abitativi, studiarne forme di aggregazione, immaginare habitat sempre più complessi fino a trasformare i campi in quartieri. Savorengo Ker non è un modello da clonare in migliaia di esemplari, ma è un **metodo di lavoro che può produrre case di infiniti tipi diversi**, per

À la construction de la maison collaborèrent les quatre ethnies du camp qui tendent traditionnellement à la rivalité ou à l'indifférence réciproque. Le groupe Stalker, en activant des processus de convergence entre les Rom, active donc également une communauté anti-hégémonique qui propose des solutions réalisables aux conditions marginales de vie des Rom ; des réponses qui naissent à l'intérieur de la communauté Rom, qui valorisent le savoir produit par ses membres et qui leur donnent les moyens pour prendre des décisions quant à leurs vies. Mais la maison n'était pas seulement une sorte d'exercice pratique pour illustrer visuellement les arguments de la communauté : elle devait accueillir un espace de jeu et d'étude pour les enfants, un laboratoire pour le centre de médecine solidaire et, le plus important, la coopérative du bâtiment à travers laquelle l'intégralité du camp devait être transformée. Malgré cela, pour des raisons qui n'ont pas encore été éclaircies, la maison a pris feu six mois après avoir été inaugurée. La destruction de la maison a eu lieu, en outre, pendant que la mairie projetait le démantèlement du camp et le déplacement de ses habitants vers de nouveaux camps construits en dehors du *Grande Raccordo Anulare* (ceinture périphérique) de Rome.

Dans le même article⁴⁴³ où Ruiz cite le projet Savorengo Ker, elle se réfère à la très célèbre artiste colombienne Doris Salcedo, parfois présentée comme une artiste conceptuelle. Pour Ruiz, le type de démarche artistique proposée par Stalker est plus en mesure de générer une construction conceptuelle à travers l'art que le type de démarche proposée par Salcedo. Cette dernière déploie dans ses œuvres une forte épuration stylistique qui peut faire penser au minimalisme et s'appuie souvent sur des réflexions politiques. Ruiz discute en particulier l'œuvre que Salcedo présenta à la Tate Modern Gallery de Londres en 2007-2008, « Shibboleth ». Il s'agit d'une fissure de 167 m qui

garantire la crescita di piccole "microaree" a gestione familiare, integrate nel tessuto urbano, a contatto con i quartieri della città. » Ibidem (notre traduction).

⁴⁴³ Ruiz, « *Concepciones políticas* », *op. cit.*



D. Salcedo, *Shibboleth*, installation, Tate Modern, 2007 (www.tate.org.uk)

parcourt le sol de la salle *Turbine*. On pourrait le lire comme un exercice moderniste qui *vide* le modernisme de son fondement : l'un des procédés classiques de la sculpture, la soustraction, est appliqué au space qui devrait contenir l'œuvre. La sculpture est portée à sa limite et est utilisée contre le bâtiment qui incarne l'une des institutions le plus renommées de l'art occidentale. Le procédé est plus agressif que lorsqu'il est appliqué avec d'autres médiums comme la peinture et le dessin : bien que la fissure ait été remplie

après, la cicatrice reste là, visible (bien sûr, rien n'empêche de changer le sol tout simplement) et atteint, avec son extension, une dimension monumental même en étant presque imperceptible.

Toutefois l'auteure nous donne une autre interprétation résumée dans le communiqué de presse de la Tate :

La cavité finement ciselée de *Shibboleth* révèle un espace négatif qui représente la région occupée par ceux qui ont été expulsés de l'histoire de la modernité et ont été maintenus aux marges de la haute culture occidentale. «L'histoire du racisme», écrit Salcedo, « se déploie en parallèle à l'histoire de la modernité et est sa face sombre jamais dévoilée »⁴⁴⁴.

Bien que Ruíz soit d'accord avec Salcedo sur la relation étroite entre le racisme/colonialisme et la modernité (une question d'ailleurs, élaborée en Amérique latine depuis les années 1970 par des philosophes comme Dussel), elle ne trouve pas que ce discours confère une vraie dimension politique à l'œuvre de Salcedo. Au contraire *Shibboleth* se voit ainsi réduite à *représenter* (le terme est utilisé dans le communiqué de presse) un discours qui vient d'ailleurs et que Salcedo n'a pas conceptualisé. Le titre *Shibboleth*⁴⁴⁵ ne suffit pas à dépasser le formalisme de l'œuvre mais la transforme en une simple métaphore. *Shibboleth* est le type d'œuvre prétendue *politique* qui ne met pas en question la traditionnelle doctrine de l'autonomie de l'art, mais au contraire la réaffirme : elle continue de propager l'idée kantienne d'une mutuelle exclusion

⁴⁴⁴ « *The highly crafted sculptural cavity of Shibboleth reveals a negative space, which represents the area occupied by those that have been left out of the history of modernity and kept at the margin of high Western culture. 'The history of racism', Salcedo writes, 'runs parallel to the history of modernity, and is its untold dark side'.* » Tate modern, « *The Unilever Series: Doris Salcedo* », communiqué de presse : <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/unilever-series-doris-salcedo> (notre traduction).

⁴⁴⁵ « *Schibboleth [...] Signe de reconnaissance; usage particulier à un groupe social ou autre [...] mot utilisé par les gens de Galaad pour reconnaître ceux d'Ephraïm, qui prononçaient "sibbōlet", et qu'ils égorgeaient aussitôt.* » Trésor de la Langue Française : <http://www.cnrtl.fr/definition/schibboleth>.

entre l'esthétique est le conceptuel. Ainsi l'œuvre d'art ne pourrait pas produire ses propres concepts de la réalité, elle se limiterait à les représenter à travers des élégantes et sophistiquées métaphores. L'idée que Salcedo serait une artiste conceptuelle, car derrière ses épurées explorations formelles il y a des discours, est pour Ruiz une idée comique. Comme nous disions dans la présentation de notre premier chapitre, le fait que la question du concept en art a été souvent traitée d'une façon très vague a paradoxalement réduit le conceptualisme à un style artistique.

Pour Ruiz, la démarche artistique de Stalker est beaucoup plus *conceptuelle* que celle de Salcedo. Non seulement il y a de la production des savoirs dans la relation horizontale établie entre les artistes et les Rom, mais il y a aussi une reconceptualisation concrète du peuple Rom et des relations qu'il peut établir avec les autres. Il y a une transformation des rapports entre l'intellect et son dehors pour le dire dans les termes que nous avons utilisés dans cette thèse. Bien sûr, nous nous trouvons plutôt du côté de ce que nous avons appelé concept *poïétique* que de ce que nous avons appelé concept réaliste : le but n'est pas d'établir la vérité du peuple Rom ou de produire des représentations intellectuelles adéquates de la réalité (bien que l'on puisse passer par là, par exemple lorsqu'on établie que l'argent est mieux investi si l'on le donne directement aux Rom que si l'on leur achète des containers ; il s'agit de ce que Dussel appelle le niveau ontologique) mais d'introduire du nouveau dans le réel (et donc d'agir dans le niveau trans-ontologique comme Dussel l'appellerait). Il y a toutefois chez Stalker quelque chose qu'à notre avis dépasse (ou complète) le conceptualisme telle que Camnitzer le définissait. Camnitzer parle d'une performance qui est interprété comme information et prend donc le lieu de la réalité ; et la construction de la « maison pour tous » pourrait être justement interprétée comme une action qui veut se *communiquer* en tant qu'acte de création. Mais il s'agit d'un acte qui opère dans deux niveaux : si cet acte arrivait à se reproduire, il ne transformerait pas seulement l'imaginaire hégémonique associé au peuple Rom, mais il transformerait effectivement les

conditions matérielles de vie des Rom en Italie. Aucune des œuvres conceptualistes présentées par Cammnitzer propose une transformation aussi directe dans le niveau *matériel* de la réalité, même les plus *politiques* comme la mythique *Tucuman Arde* dont le groupe d'artistes qui l'a réalisé affirmait, nous l'avons vu, que l'art doit « défier la société et obtenir des résultats similaires à ceux des actions politiques mais d'une manière plus durable et dans un niveau culturel plus profond. »

Bien sûr il y a peut-être des raisons économiques qui expliquent cette différence : tandis que *Savorengo Ker* proposait que l'exécution du budget municipal destiné au logement des Rom soit géré directement par les Rom eux-mêmes, *Tucuman Arde* ne pouvait pas s'appuyer sur l'argent provenant de la dictature. Toutefois, dans la déclaration du groupe d'artistes argentins que nous venons de citer il y a l'énonciation d'une séparation entre la politique et la culture. On peut l'interpréter de deux façons : comme la demande que l'action politique se fonde sur une transformation culturelle profonde de la société ou bien comme une sorte d'opposition entre politique et culture (l'action politique n'est pas capable de transformer *vraiment* la société puisqu'elle ne transforme pas sa culture, ses valeurs, etc... l'art par contre agirait dans ce niveau). Il est probable que cette séparation soit la réaction à un certain marxisme, courant à l'époque, qui concentrait ses efforts *révolutionnaires* dans la transformation des structures matérielles et économiques de la société en postulant que le niveau culturel en était dépendant.⁴⁴⁶ De toute évidence, pour le groupe des artistes

⁴⁴⁶ « En allemand *Material* (avec "a") signifie "matériel" comme "contenu (*inhalt*)" opposé à "formel" ; tandis que *materiell* (avec "e") signifie "matériel", de matière physique, opposé par exemple à "mental" ou "spirituel". Le "matérialisme" de Marx est évidemment *Material* (avec "a") puisque sa problématique est celle d'une éthique de contenu et pas celle du "matérialisme dialectique" de la nature (celui d'Engels ou du stalinisme) qu'il n'a jamais nommé ainsi et auquel il n'a consacré aucune page significative [*En alemán Material (con "a") significa "material" como "contenido (inhalt)" opuesto a "formal"; mientras que materiell (con "e") significa "material" de materia física, opuesto p.e. a "mental" o "espiritual". El "materialismo" de Marx, obviamente, es Material (con "a") ya que su problemática es la de una ética de contenido, y no del "materialismo dialéctico" de la naturaleza (de Engels, o del estalinismo posterior) al que nunca nombró así ni dedicó página alguna significativa.*] » Dussel, *Ética... op. cit.* pp. 621-622 (notre traduction).

d'avant-garde, cela était faux. Comme Gramsci avait conclu en constatant que, malgré l'existence en Europe des conditions prévues par Marx pour l'avènement de la révolution, la révolution ne se produisait pas : il faut d'abord construire une hégémonie culturelle révolutionnaire au sein de la population (car la population, et notamment le prolétariat, vivait sous l'hégémonie culturelle de la bourgeoisie et avait embrasé ses valeurs et sa vision du monde). Il nous semble que des démarches telles que celle de Stalker résolvent cette possible opposition d'une façon efficace et concrète : en se concentrant sur des *révolutions* circonscrites, Stalker travaille sur la transformation d'un imaginaire hégémonique particulier (dans ce cas, celui concernant les Rom) et propose en même temps des solutions réalisables pour changer effectivement les conditions matérielles de vie dans une réalité circonscrite (dans ce cas les Rom en Italie).

Pour ceux qui sont habitués à penser la philosophie comme un exercice de formulation conceptuelle-discursive de la réalité, les pratiques exposées jusqu'ici pourraient ne sembler philosophiques que partiellement, ou bien pas du tout. Chaque exercice de formulation conceptuelle-discursive se donne pourtant à l'intérieur d'un certain horizon pratico-poïétique et est donc conditionné par cet horizon. Réaliser cet exercice au milieu d'une communauté de victimes peut être non seulement difficile ou très différent du fait de le réaliser devant la communauté académique, mais cela peut aussi montrer son inefficacité, sa précarité ou son inadéquation. Ceci n'est pas, cependant, la mort de la philosophie : même l'exercice de formulation conceptuelle, constamment interrompu par les questions des victimes, critiqué par leur expérience et leur quotidienneté, confronte les concepts à leur extériorité, rend faibles les limites de réalités « étantifiées ». Cet exercice devenu intersubjectif (et, donc, pas seulement parmi des sujets différents, mais parmi des subjectivités différentes : entre experts et victimes, citoyens et non citoyens, jeunes et vieux, hommes et femmes, etc.) ne se présente plus comme formulation ; les concepts ne se dominant pas, ils ne sont pas à disposition, ils ne se laissent pas définir comme

l'on veut. Le même exercice de formulation conceptuelle, réalisé a posteriori, après la rencontre de l'Autre, semble manquer de cette résistance des concepts ; pas même en ayant toutes les idées claires et tous les schémas prêts à être remplis arrive-t-on à vaincre la page vide. La pensée semble avoir besoin de cette altérité d'abord expérimentée pour sentir qu'elle fait partie de la réalité. Ce vide, cette négativité qui entoure les concepts, est l'espace de la relation avec l'Autre. Dussel l'appelle horizon pratico-poïétique et le propose comme l'horizon dans lequel chaque philosophie est circonscrite. À différentes reprises dans son oeuvre, il montre de quelle manière différents discours philosophiques présupposent des moments pratico-poïétiques déterminés. En général, il montre de quelle manière l'horizon théorique de l'*ego cogito* surgit de l'horizon pratico-poïétique de l'*ego conquiro*. Il nous offre en outre quelques indications sur la manière dont les chercheurs interagissent avec leur altérité (les victimes) ; cette interaction se donne, évidemment, dans l'horizon pratico-poïétique. Tout cela ne nous semble pas suffisant pour construire la pratique philosophique transmoderne. Dans la philosophie de Dussel, il y a peu d'allusions à la manière avec laquelle interagir avec l'horizon pratico-poïétique. Si la pratique de penser ne veut pas être involontairement conditionnée par cet horizon mais fondée en lui, le problème devient crucial. Pour Dussel, la rencontre éthico-critique avec l'Autre semble suffire pour garantir que l'on tient compte de l'horizon pratico-poïétique. Il nous semble que de cette manière, l'horizon pratico-poïétique apparaît seulement comme négativité, comme un en-dehors des concepts qui repousse constamment et mystérieusement, le moment où ils se présentent entièrement à la conscience.

Comment se donne, toutefois, la rencontre avec l'Autre ? Se donne-t-elle à travers le langage ? Lequel ? La langue nationale ? Est-il possible de penser les pratiques que nous avons observées sans présupposer la langue comme moyen naturel ? Cette *naturalité* de la langue, le fait qu'elle fasse partie du monde et qu'elle en soit le fondement, ne ramène-t-il pas la rencontre avec l'Autre à l'intérieur de la totalité ?

Schizofrenie

Dans son enfance, Juana Ruiz vivait dans une communauté d'artisans nomades à laquelle sa mère appartenait.⁴⁴⁷ Chacun des artisans nomades avait été rejeté par sa famille ou par sa communauté d'origine (petit village, hameau...) ou avait dû s'en éloigner pour des raisons différentes (à cause de leur orientation sexuelle ou de leur identité de genre ou d'un handicap mental ou physique). Cette communauté a évidemment profondément influencé Ruiz dans sa démarche artistique, mais nous allons nous intéresser surtout à l'un des membres de la communauté, à partir duquel Ruiz critique le concept de communauté anti-hégémonique de Dussel : il s'agit de Venus. Les artisans nomades n'étaient pas vraiment des nomades. Après quelques années de sillonner le Chili, la communauté avait réussi à acheter une ferme. Ruiz se rappelle qu'en se réveillant le matin elle trouvait souvent des nouvelles *œuvres* de Venus : des gestes à la fois précis et énergiques réalisées avec des stylos et des crayons apparaissaient de temps à autres sur les murs et sur les pages des journaux pour être effacés de temps à autres, ou finir dans la poubelle.

C'était surtout Mariana, l'aînée de la communauté et pratiquement tétraplégique, qui s'occupait de Venus. Les autres membres de la communauté avaient peur des réactions de Venus et préféraient garder la distance. Selon un médecin que la communauté avait consulté, Venus était Schizophrène. Ruiz nous dit :

Venus avait besoin d'une attention spéciale et presque constante. Elle avait besoin d'être accompagnée aux toilettes, pendant qu'elle s'habillait, lorsqu'elle sortait marcher, quand elle mangeait. Lorsqu'elle était seule, Venus sautait d'une action à l'autre sans les achever. Cette absence de contrôle dans

⁴⁴⁷ voir J. Ruiz, *Los surcos... op. cit.*

ses actions était toutefois cadencée par une série d'actes et de phrases répétitifs auxquels elle retournait constamment ; quelques exemples : sortir de la pièce et y rentrer de nouveau, s'asseoir et se relever presque immédiatement, cracher. Sa production verbale suivait un schéma semblable à celui de ses actions : Venus perdait le fil du discours et sautait d'un sujet à l'autre, associant souvent des expressions conventionnelles sans relation entre elles ; les réponses qu'elle donnait n'étaient liées que de manière indirecte aux questions, ou bien complètement sans aucun rapport avec elles. Cette production verbale désorganisée était toutefois scandée par des phrases répétitives qui expriment, par exemple, l'envie d'aller aux toilettes, de s'allonger pour se détendre ou de boire un café (souvent, la réalisation de l'action représentée par ces phrases n'était même pas tentée ou tout de suite abandonnée). Parmi ces phrases qui se répétaient, il y avait aussi des extraits de chansons, des proverbes, ou des manières de dire dont Venus avait cependant du mal à interpréter le sens. En outre, son vocabulaire était surtout composé de mots qui faisaient référence à des choses concrètes, tandis que les termes abstraits semblaient la déconcerter. Bien que l'état de Venus semblait désormais permanent, certaines transformations avaient eu lieu pendant les temps de sa permanence à la communauté. La peur et l'agressivité à l'égard des autres semblaient avoir diminué ; elle était passée du mutisme à une production verbale élevée et relativement diversifiée ; elle avait acquis quelque autonomie (comme aller aux toilettes toute seule, même s'il était toutefois nécessaire que quelqu'un attendît derrière la porte) ; elle était passée de l'apathie affective à un intérêt pour les personnes qui l'entouraient, et surtout pour Mariana (qu'elle appelait constamment). En effet, à l'intérieur d'un environnement indifférent et parfois hostile (le fait de vivre avec Venus ne semblait pas être facile pour les membres de la communauté), Mariana était le seul point de référence affectif ferme et inconditionné⁴⁴⁸.

⁴⁴⁸ « Venus necesitaba una atención especial y casi constante. Era necesario acompañarla al sanitario mientras se vestía, cuando salía a caminar, cuando comía. Cuando estaba sola, Venus saltaba de una acción a otra sin terminarlas. Sin embargo, esta ausencia de control en sus acciones era ritmada por una serie de actos y de frases repetitivas a las que volvía constantemente; algunos ejemplos : salir de la habitación, y entrar de nuevo, sentarse y

Bien qu'il soit difficile pour Venus de commencer et poursuivre ses actions, l'activité du dessin semble occuper une place particulière dans sa vie. C'est peut-être la seule action dans laquelle elle s'immerge et qu'elle n'interrompt pas immédiatement et qu'elle réussit à reprendre, après une interruption, à un autre moment. En outre, cette activité semble être quasiment une nécessité pour elle : « à peine entre-t-elle dans sa chambre qu'elle cherchait avec impatience des stylos et des crayons et qu'elle se mettait à tracer sur des journaux que quelqu'un avait laissé là exprès, sur les murs de sa chambre ou même sur son drap⁴⁴⁹. »

Dans son enfance Ruiz aimait regarder les dessins de Venus et en garda plusieurs. Pour Ruiz, ces dessins sont comme une sorte d'écriture qui lui permet de suivre la pensée de Venus :



pararse casi inmediatamente, escupir. Su producción oral seguía un esquema similar al de sus acciones: Venus perdía el hilo del discurso y saltaba de un tema al otro, asociando frecuentemente expresiones convencionales sin relación entre ellas; las respuestas que daba se relacionaban de manera indirecta las preguntas o incluso no tenían ninguna relación con ellas. Pero, esta producción oral desorganizada estaba rimada por frases repetitivas que expresaban, por ejemplo, sus ganas de ir al baño, de acostarse para relajarse o de tomar un café (con frecuencia, la realización de la acción representada por estas frases no se intentaba ni siquiera o era inmediatamente abandonada). Dentro de las frases que se repetían había fragmentos de canciones, de proverbios o de expresiones comunes que, sin embargo, Venus no conseguía interpretar correctamente. Además su vocabulario se componía de palabras que hacían referencia a cosas concretas mientras que los términos abstractos parecían desconcertarla. Aunque el estado de Venus parecía definitivamente permanente, ciertas evoluciones habían tenido lugar durante su estadía en la comunidad. El miedo y la agresividad hacia los otros parecían haber disminuido; había pasado del mutismo a una producción oral elevada y relativamente diversificada ; había conseguido una cierta autonomía (como ir al sanitario sola, aunque era necesario que alguien esperara al otro lado de la puerta) ; había pasado de la apatía afectiva a un interés por las personas que la circundaban y sobre todo por Mariana (que llamaba constantemente). De hecho, al interior de un ambiente indiferente y a veces hostil (vivir con Venus no parecía ser fácil para los miembros de la comunidad), Mariana era el único punto de referencia afectivo sólido e incondicional. » Ivi, p. 93 (notre traduction).

⁴⁴⁹ « [...] desde que entraba en su habitación, ella buscaba con impaciencia sus bolígrafos y sus lápices y se ponía a trazar líneas en periódicos que alguien había dejado a posta, en los muros de su habitación o incluso en sus sábanas. » Ivi, p. 95 (notre traduction).

Elle avait réussi à construire une *grammaire* avec des formes simples comme des cercles, des carrés et des grilles ; une grammaire qui se caractérisait toutefois par le fait qu'elle était constamment en mouvement et en transformation⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ « *Había logrado construir una gramática a partir de formas simples como círculos, cuadrados y cuadrículas ; una gramática caracterizada, sin embargo, por estar constantemente en movimiento y transformación.* » *Ivi*, p. 99 (notre traduction).

Souvent, lorsque l'on pense à la grammaire, de la langue par exemple, on pense à un ensemble de règles qui se caractérise précisément par le fait de durer longtemps – les transformations ne sont observables que si l'on prend les siècles comme unité de mesure. Dans les dessins de Venus, ces règles semblent être plus circonscrites mais, en même temps, essentielles. Chaque dessin apparaît comme la concrétisation d'une règle de formation que Venus instaure et suit fidèlement (par exemple, ajouter toujours au trait précédent le trait \perp ; le trait précédent est aussi un \perp . Le résultat ressemblerait à cela : $\perp\perp\perp\perp\perp\perp\perp\perp\perp\perp\perp\perp\perp\perp\perp\perp$). Au bout d'un moment, une nouvelle règle est invoquée pour remplir les espaces générés par la première règle (par exemple, ajouter au trait précédent le trait $|$;

le trait précédent est aussi un | . Le résultat ressemblerait approximativement à cela : |, et affecterait la construction précédente de la manière suivante, par exemple : ). Ces règles ne semblent pas interagir à travers de nouvelles règles rigides, mais à travers des dynamiques plus élastiques qui génèrent toutefois de nouvelles régularités, grâce à des distributions rythmiques des éléments dans l'espace. En outre, chaque dessin semble explorer de nouvelles manières de présenter des règles précédemment employées (en changeant par exemple le trait 1 avec le trait 2 qui génère finalement une séquence comme ) et de nouveaux modes d'interaction entre les



L'un des dessins de Venus que Juana Ruiz a gardé, in J. Ruiz, *Los surcos...*

règles particulières. Au-delà de ces grammaires circonscrites que Venus évoque ponctuellement et qui ne cessent de se transformer (ou qui renvoient à des règles semblables ; c'est une autre manière de l'interpréter), il y a aussi une logique qui traverse tout le processus : pour parcourir l'espace de sa composition, Venus s'appuyait sur un élément visuel stable et elle commençait son exploration à partir de lui. Lorsque la feuille était blanche, cet élément était le bord ; mais quand il y avait des images sur la feuille, elle identifiait les axes de la composition (les lignes autour desquelles une image s'organise) et construisait à partir d'eux. Partant de cet élément stable, Venus plaçait ses *briques* (traits élémentaires comme \perp , \supset , \circ) qui formaient, quand ils

s'unissaient, un tissu qui s'étendait dans l'espace dans des directions parallèles ou perpendiculaires à l'élément de départ. C'était à l'intérieur de ce tissu que les nouvelles règles de formation se déclenchaient et que de nouveaux éléments apparaissaient, parfois plus *baroques* (ou plutôt la combinaison, la superposition presque, de nombreux éléments simples finit par générer des formes baroquisantes). Comme nous l'avons dit, ces nouvelles dynamiques s'insèrent dans les premières sans suivre des séquences rigides mais plutôt rythmiques. Quand, en outre, il y a déjà sur le papier une image quelconque, ces nouvelles dynamiques peuvent s'insérer de telle sorte qu'elles dialoguent avec ladite image.

Selon Ruiz,

Personne ne s'intéressait à cette partie créative de Venus. Elle n'avait pas simplement créé un nouveau mode d'expression. Cela présupposerait que ses facultés verbales soient intactes quelque part, bien qu'elles ne parviennent plus à se manifester à travers la langue. Mais si Venus ne parvient pas à habiter le monde de la langue, de quelle manière ses dessins pourraient-ils être des représentations de ce monde ? Si Venus n'arrivait pas à donner une structure à ses phrases, qui lui permette d'exprimer des relations complexes entre des objets, comment pourrait-on expliquer qu'elle arrive au contraire à donner cette structure à des représentations visuelles de ces objets ? Dans la pensée de ceux dont les capacités verbales sont intactes, le langage a une fonction importante : il structure la pensée en lui donnant forme à travers les concepts ; mais ce n'est pas seulement grâce au langage que la pensée se forme (rappelons-nous par exemple de recherches comme celles de Vygotski) ; l'interaction avec les objets et avec leur matière, et le contact avec les autres et avec leur corporalité laissent aussi de profondes empreintes dans la pensée, qui ne peuvent se réduire aux structures verbales et à la conceptualité

[positiviste], bien qu'ils soient à l'origine de formes stables semblables aux concepts [réalistes]⁴⁵¹.

Comme Dussel, lorsque Ruiz se sert du mot « concept », elle semble plutôt se référer au concept réaliste : dans son célèbre *Pensée et langage*, Vygotskij commente les résultats de recherche sur des adultes avec différents degrés d'alphabétisation. L'équipe de Vygotskij releva que les adultes analphabètes n'étaient pas en mesure de classifier un ensemble d'objets selon des « critères conceptuels » -bien qu'ils utilisent d'autres types de critères liés par exemple à leur activité- ou de raisonner en ne se basant que sur les formes des prémisses, en faisant abstraction du contenu. Ce manque de pensée « conceptuelle » ne les empêche pas de comprendre la langue ou de résoudre des problèmes que d'autres peuvent résoudre à travers l'emploi de concepts.⁴⁵² Evidemment il est nécessaire de saisir ce que Vygotskij appelle « concept ». Lorsqu'il dit que les adultes analphabètes n'étaient pas en mesure de classifier un ensemble d'objets selon des critères conceptuels, il se réfère au fait que par exemple, ils mettent dans le même ensemble un marteau, une scie et le bout de bois que ces instruments vont transformer ; c'est-à-dire : les adultes analphabètes confondraient le *concept* d'outil et le *concept* de matériau. Autrement dit, lorsque Vygotskij parle de concept il est proche des

⁴⁵¹ « *Nadie se interesaba al aspecto creativo de Venus. No había creado simplemente un nuevo modo de expresión. Ello supondría que sus facultades verbales estuviesen en algún modo intactas, aunque no lograsen manifestarse gracias a la lengua. Pero si Venus no logra habitar el mundo de la lengua, ¿en qué manera sus dibujos podrían ser representaciones de este mundo? Si Venus no lograba dar una estructura a sus frases que le permitiese expresar relaciones complejas entre objetos, ¿cómo explicar que lograra en cambio dar esta estructura a representaciones visuales de esos objetos? Para el pensamiento de quienes tienen sus capacidades verbales intactas, el lenguaje tiene una función importante: estructurar el pensamiento dándole forma a través de conceptos; pero no es sólo gracias al lenguaje que el pensamiento se forma (recordemos investigaciones como las de Vigotski por ejemplo); la interacción con los objetos y con su materia, y el con-tacto con los otros y con su corporalidad dejan también profundas huellas en el pensamiento, que no pueden reducirse a las estructuras verbales y a la conceptualidad [positivista] aunque den origen a formas estables similares a los conceptos [realistas]. » *Ivi*, p. 102 (notre traduction)*

⁴⁵² Lev Vygotskij, *Pensée et langage*, la Dispute, Paris, 1997

néopositivistes ; il se réfère au fait que le langage (et du coup la pensée *conceptuelle*) devrait refléter la structure logique du monde. Dans le même ouvrage, Vygotskij rapporte aussi les résultats de recherche avec des enfants sourds-muets. Leur pensée réalise des associations extra-conceptuelles entre des objets de manière plus libre que celle des enfants non-sourds-muets. Les enfants sourds-muets situent par exemple dans le même groupe une dent, un oeuf et une perle. En cela, on peut dire que les enfants sourd-muets sont plus proches des conceptistes baroques comme Gracián que des néopositivistes. Du point de vue du concept réaliste, il est évident que les dessins de Venus n'ont rien à voir avec la pensée conceptuelle. Toutefois à croire aux descriptions de Ruiz, ces dessins sont construits de façon intelligente : ils sont la trace de l'intellect de Venus qui cherche à se rapporter à son dehors ; n'est-ce pas cela dans le fond un concept ? Une construction de l'intellect à travers laquelle celui-ci se rapporte à son dehors ?

Bien qu'avec le terme « concept » Dussel et Ruiz se réfèrent au concept réaliste, ils savent que ce dernier ne se suffit pas à lui seul. Ils cherchent à le mettre en relation avec une extériorité qui, pourtant, n'est pas la *sensibilité*. Ils cherchent à nous faire voir une partie de l'intellect qui semble oubliée, perdue entre l'esthétique et le conceptuel, entre le sensible et l'intelligible...

On pourrait le dire ainsi, en restant plus proche de leurs formulations : la pensée ne s'identifie pas au *logos*, mais elle relève aussi de l'horizon pratico-poïétique. Dans l'ontologie, que Dussel critique, ce n'est pas seulement la composante *onto* qui est centrale, mais aussi la composante *logos*. C'est précisément l'univocité entre ces deux composantes qui génère l'ontologie. La correspondance entre étants et concepts dans la totalité est soutenue par la correspondance présumée entre être et langage⁴⁵³. La création de Venus n'est

⁴⁵³ Il est curieux que le tournant linguistique en philosophie (ou les deux tournants parallèles, le tournant européen continental et le tournant anglo-saxon) ait lieu précisément quand l'État-nation, en tant que lieu privilégié d'action du projet moderne, entre en crise ; c'est-à-dire quand la correspondance entre monde et langue entre en crise : langue et nation courent en parallèle dans la modernité et se donnent forme tour à tour. En ce sens, le monde de la nation

donc pas une manière alternative de s'exprimer ou de communiquer ce qu'elle ne peut pas nous dire ; c'est la création d'un nouveau type de pensée qui explore les possibilités extra-linguistiques de la pensée. À travers cette création, elle résout la scission qui, présuppose-t-on, l'affligerait en tant que schizophrène, entre réalité et fiction, langage et corps, extérieur et intérieur (et l'on pourrait donc dire qu'elle contourne sa difficulté à habiter le monde de la langue), et explore la réalité en la scandant avec les traits de son crayon : elle écrit, littéralement, sur la réalité (tant que l'environnement le lui permet) et écrit la réalité.

Ruiz et sa mère quittèrent le Chili en 1977 alors qu'elle avait 12 ans. Elle y retourna 18 ans après en cherchant les traces de la communauté des artisans nomades et de Venus. Avec l'aide du gouvernement démocratique, qui avait succédé à la dictature, la communauté était devenue une organisation à but non lucratif qui accueillait des jeunes en difficulté. Venus était encore là ; elle avait désormais 45 ans. Et Mariana presque 70. L'étudiant socialiste qu'ils avaient caché deux ans avant que Ruiz ne parte, était devenu le président de l'organisation. L'organisation avait gardé l'idée initiale de la communauté : toute personne a une richesse qui est précieuse pour la construction collective qui est la société. Les différences sont complémentaires ; comme Mariana disait : « Venus est mes mains et mes jambes et je suis sa prudence. » L'organisation comptait même avec une psychologue et un médecin : des anciens exilés qui sont rentrés au Chili avec l'envie de « s'engager pour les autres ». Leur idée était que les jeunes que l'organisation accueillait, apprennent à s'occuper des autres et deviennent des vecteurs de transformation sociale. Certains pourraient joindre l'organisation en aidant à l'élargir.

et la langue se correspondent. Jusqu'à la crise de l'État-nation, la globalisation avait lieu à travers la reproduction de mondes nationaux qui répliquaient un modèle de monde idéal ; la globalisation actuelle se donne au contraire plutôt comme le fait d'imposer un monde à tout le globe. Tout cela transforme évidemment les rapports entre langue, langage et monde.

Les premiers jours, Ruiz était très contente de retrouver la communauté et de connaître son succès, elle était séduite par l'esprit de convivialité et d'entraide qui y régnait. Mais elle avait surtout hâte de voir les cahiers de Venus ; on lui avait dit que ses « petits frères » (les jeunes que l'organisation accueillait et qui avaient été formés par la psychologue et le médecin, pour accompagner Venus, vu que Mariana avait de plus en plus de mal) en gardaient plusieurs soigneusement. Et bien sûr, Ruiz avait envie aussi de voir comment l'art pouvait s'insérer dans l'organisation. Elle fut tristement surprise quand elle vit les cahiers. Il n'y avait plus l'écriture-autre de Venus. On menait Venus à suivre des modèles préfixés, à représenter des scènes ou des objets suggérés par la psychologue, à utiliser des matériaux prédisposés (comme, par exemple, des morceaux de papier découpés au préalable, des grains de riz, etc.). La psychologue lui expliqua qu'ils profitaient de l'envie constante de Venus de dessiner pour essayer de la ramener à la réalité à travers le dessin et de donner une structure à sa pensée. En lui montrant l'un des anciens dessins de Venus, Ruiz chercha à prouver que la pensée de Venus avait déjà une structure et une relation avec la réalité. La psychologue dit que ce dessin, lui faisait penser à des dessins que Venus faisait dans le passé, avant qu'elle n'arrive à l'organisation. On voyait un cercle au milieu d'une grille : c'était évidemment le moi de Venus ; Venus se sentait dans une prison du fait de la distance entre son moi et la réalité ; ainsi elle se sentait en danger constant. Ruiz ne savait pas s'il fallait en rire ou en pleurer.

Ruiz comprit que pour la psychologue, l'art était un instrument dont la thérapie se servait pour renvoyer le patient au *monde* (à la totalité), et non pas un lieu d'action de l'altérité du patient. Pourtant le médecin et la psychologue parlaient tout le temps de l'importance de développer l'autonomie du patient. Mais, nous dit Ruiz :

Quand ils parlaient de développer l'autonomie du patient, ils se référaient à la réduction du besoin d'assistance que ce patient a à l'égard des autres ; en pratique, cela se traduisait par la réduction du besoin d'aide

physique ou intellectuelle dans les situations où les non-patients, statistiquement parlant (les normaux, donc), n'auraient aucun besoin. Il s'agit de reporter le patient à l'interdépendance standard qui doit exister, normalement, entre les êtres humains. On cherche à rapprocher le plus possible ses manières de se rapporter à la société à ceux du normal : même si la fonction perdue ou non développée n'est pas remplaçable, on cherche à amener le patient à la normalité. Mais la normalité est la manière d'être sujets dans la totalité (la normalité est, bien sûr, une position à l'intérieur d'une structure de positions, on ne naît pas normaux -on naît *distintos*- mais on occupe la position de normalité). Être normal, c'est être identique à l'Être ; sortir de la normalité implique d'être *en manque d'être* : être un peu moins. Il ne s'agit pas ici de nier l'importance du travail si précieux qu'un thérapeute peut faire, par exemple, avec un patient qui subit un handicap suite à un accident, pour explorer de nouveaux modes qui permettent à ce patient de continuer à faire les choses qu'il faisait avant ; ou l'importance de la thérapie constante pour une personne affectée de tétraparésie spastique depuis la naissance, pour améliorer le plus possibles ses capacités motrices. Toutefois, il est clair que les efforts que ces personnes doivent fournir pour s'adapter aux pratiques, infrastructures et langages de la société où ils vivent, découlent du fait que ces contextes relationnels se sont développés à partir de la normalité. Une fois que la Communauté devint une organisation para-étatique (financée et surveillée par l'État), le projet fondé exclusivement sur la développement de l'autonomie de personnes comme Venus devient un instrument pour contrôler ces personnes et réduire les coûts que leur existence génère à la société. Bien sûr, Venus a besoin des autres pour pouvoir vivre ; mais qui n'a pas besoin des autres ? Les projets d'intervention socio-sanitaire ne peuvent pas être centrés autour du développement de l'autonomie mais doivent fonder ce développement dans l'altérité des victimes⁴⁵⁴.

⁴⁵⁴ « Cuando hablaban de desarrollar la autonomía del paciente, se refieren a reducir la necesidad de asistencia que dicho paciente tiene en relación a los otros ; en la práctica, eso se traducía en la reducción de la necesidad de ayuda física o intelectual en las situaciones en las que los no-pacientes, hablando estadísticamente (los « normales » por lo tanto), no tendrían ninguna necesidad.

Alors que Venus est très loin de revenir à la normalité, on néglige le point central pour réduire la marginalisation qui pèse sur elle : l'altérité. Tandis que Venus développa, avec beaucoup d'efforts et peu d'aide, un moyen cohérent qui lui était propre pour se rapporter à l'environnement qui l'entourait, pour l'explorer, l'organiser, le rythmer et, donc, lui donner un sens – le penser –, l'environnement la soumettait tous les jours à la violence de la normalité. Venus était obligée de répéter l'exercice d'essayer d'écrire avec cohérence en espagnol, l'exercice de dessiner les choses comme il fallait les représenter, l'exercice de rester assise à table comme tous les autres, l'exercice d'aller aux toilettes quand c'était nécessaire, l'exercice de ne pas cracher partout... Chacun de ces exercices se transformait potentiellement dans la preuve constante de son échec, du fait qu'elle n'arrivait pas à être ce qu'elle devait être. La limite des efforts de Venus était précisément l'environnement qui l'entourait, puisqu'il l'ignorait, car, provenant d'une malade mentale, ses écritures-dessins devaient être forcément

Lo que se busca es aproximar lo más posible sus formas de relacionarse con a sociedad a las del normal: incluso si la función perdida o no desarrollada no es reemplazable se intenta llevar el paciente hacia la normalidad. Pero la normalidad es la manera de ser de los sujetos en la totalidad (la normalidad es, claro está, una posición al interior de una estructura de posiciones, no se nace normales -se nace distintos- pero se ocupa la posición de normalidad). Ser normal es ser idéntico al Ser; salir de la normalidad implica estar en "falta de ser": ser un poco menos. No se trata de negar aquí la importancia del valioso trabajo que un terapeuta puede llevar a cabo con un paciente que por ejemplo haya sufrido una discapacidad como consecuencia de un accidente, para explorar nuevos modos que permitan a dicho paciente continuar a desenvolver las actividades que hacia antes; o la importancia de la terapia constante para una persona con tetraparesia espástica de nacimiento, para mejorar lo más posible sus capacidades motoras. Sin embargo, está claro que los esfuerzos que esas personas tienen que proporcionar para adaptarse a las prácticas, infraestructuras y lenguajes de la sociedad donde viven, son la consecuencia de que esos contextos relacionales se han desarrollado a partir de la normalidad. Una vez que la Comunidad se transformó en una organización para-estática (financiada y vigilada por el Estado), el proyecto fundado en la autonomía de personas como Venus se transformó en instrumento para controlar dichas personas y reducir los cotos que su existencia genera a la sociedad. Obviamente, Venus necesita de otras personas para vivir ; ¿pero quién no tiene necesidad de los demás? Los proyectos de intervención socio-sanitaria no pueden centrarse en el desarrollo de la autonomía sino que deberían basar ese desarrollo en la alteridad de las víctimas. » Ivi, p. 110 (notre traduction).

incohérents⁴⁵⁵. Son langage désorganisé était la preuve d'une pensée incohérente. (Bien que les différentes écoles psychologiques ne soient pas d'accord sur le rapport exact qui existe entre langage et pensée, le désordre du discours est considéré comme la preuve la plus importante d'un désordre de la pensée chez les patients schizophrènes. Ainsi, les termes « désordre du discours » et « trouble de la forme de la pensée » deviennent échangeables⁴⁵⁶ et à partir de l'observation du désordre du discours chez différents patients, schizophrènes et non schizophrènes, on établit « l'indice de trouble de la pensée »⁴⁵⁷. Le langage et la communication sont vus comme des « indicateurs empiriques » de la pensée.⁴⁵⁸)

Le cas de Venus soulève un problème crucial face à la pratique philosophique transmoderne : que se passe-t-il lorsque la communauté anti-hégémonique devient une nouvelle totalité qui produit de nouvelles victimes ? Comme nous le verrons, le cas de Venus est tellement radical qu'il nous pousse à transformer et à critiquer la proposition de Dussel et à chercher d'autres solutions.

Pour Dussel, les victimes se réunissent en une communauté de validité anti-hégémonique pour entreprendre leur parcours de libération. Si, dans cette grande communauté de communication qu'est la société, la participation est asymétrique (les victimes sont, justement, exclues), dans la communauté anti-hégémonique, la participation devrait être symétrique (et cela implique aussi, bien sûr, les experts). La communauté des artisans nomades naît comme une communauté anti-hégémonique de participation symétrique, mais deux

455 L'intérêt que des artistes comme Jean Dubuffet démontrèrent pour l'art des schizophrènes réussit-il à dépasser ce préjugé ? Ne se fonde-t-il pas précisément sur la célébration de la soi-disant irrationalité de cet art et ne s'appuie-t-il pas sur ce présupposé, idéologiquement accepté, pour lutter contre les grammaires rigidifiées de l'art institutionnel ? Nous n'avons pas l'espace pour développer cet argument mais nous ne pouvons pas ignorer la question.

⁴⁵⁶ D. Moore, J. Jefferson, *Handbook of medical psychiatry*, Elsevier/Mosby, 2004.

⁴⁵⁷ R. Gerrig, *Psicologia y vida*, Pearson Educacion, 2005.

⁴⁵⁸ R. Hales, S. Yodosky, *Essentials of Clinical Psychiatry*, America Psychiatric Pub, 2004.

processus, que nous tenterons d'examiner plus loin, finissent par compromettre la symétrie.

La dynamique d'interaction entre discipline et victimes que Dussel propose comme un processus en principe infini a, toutefois, une fin, qui est précisément « la construction, à travers des instruments d'une faisabilité stratégique-instrumentale critiques, de nouvelles normes, actions, microstructures institutions ou même de systèmes complets d'éthicité où les victimes peuvent vivre, en étant des participants égaux et pleins » (c'est le « principe libération » de Dussel déjà cité.⁴⁵⁹). Le processus est donc infini en ce qu'il ne se propose pas comme un projet défini a priori mais, une fois certaines fins atteintes, il est possible que la même communauté anti-hégémonique doive réfléchir à la pertinence de prolonger la forme qu'elle a atteinte (en d'autres termes, tenter de ne pas tomber dans la dynamique ontologique de la conservation de l'être sur laquelle se fonde la totalité).

La communauté des artisans nomades naquit comme une petite communauté anti-hégémonique mais après la fin de la dictature elle se transforme en organisation, accueille des experts dans son sein et commence à projeter de s'élargir. On accueille de jeunes en difficulté et on veut transformer l'ancienne ferme en une structure en mesure d'accueillir des gens âgés ou des personnes en situation de handicap, en ayant formé son propre personnel. Les anciens membres de la communauté deviennent associés de l'organisation et les nouveaux peuvent les devenir s'ils le souhaitent. Ce processus de croissance, qui semble élargir la pratique de libération des victimes initiales aux autres, produit cependant des asymétries internes à la communauté puisque les projets à venir impliquent l'existence d'un noyau qui gère et coordonne le tout. Même si tous les associés font partie du conseil de gestion de l'organisation, les experts sont devenus les protagonistes de la scène. Le conseil se limite pratiquement à prendre parti pour une ou autre proposition des experts. Les non-experts

⁴⁵⁹ Dussel, *Etica...*, *op. cit.* p. 559.

finissent par être marginalisés à l'intérieur de la communauté anti-hégémonique, que certains d'eux avaient créée et cela malgré la bonne volonté des experts. Souvent les non-experts se plient aux conseils des experts, au nom de la conservation et expansion de la communauté. « La Communauté tomba dans le piège de confondre sa propre conservation avec la libération des victimes⁴⁶⁰ » La communauté anti-hégémonique se transforme en une nouvelle totalité.

Jusqu'ici, la philosophie développée par Dussel semble rendre compte du problème : la participation dans la communauté anti-hégémonique n'est plus symétrique ; la symétrie se perd car la communauté tombe dans la dynamique ontologique de la conservation de son être, ce qui la transforme en une nouvelle totalité ; un nouveau processus de libération des victimes et de transformation de la totalité deviendrait nécessaire... Le problème de la perpétuation de la communauté anti-hégémonique n'est pas posé directement par Dussel mais se trouve de manière implicite dans sa philosophie. Ce problème est toutefois central et il nous semble qu'il doit faire partie de la pratique philosophique transmoderne.

Mais la question de la transformation de la communauté des artisans nomades en une nouvelle totalité ne se réduit pas au problème de sa perpétuation. Depuis le début, la communauté avait pensé la relation entre subjectivités différentes à partir de la complémentarité. Notamment, il y avait l'idée que l'handicapé physique et l'handicapé mental se complétaient mutuellement (dit trop simplement : l'handicapé mental serait le *corps* et l'handicapé physique serait l'*esprit*). Mais cette idée sous-entend que le corps de la personne handicapée physique et l'esprit de la personne handicapée mentale sont considérés du point de vue du manque. En réalité, la corporalité de la personne handicapée physique est aussi présente que celle de la personne handicapée mentale et un discours analogue vaut pour l'esprit. En effet, les

⁴⁶⁰ « La Comunidad cayó en la trampa de confundir su propia conservación con la liberación de las víctimas. » Ruiz, *Los surcos...*, op. cit., p. 127 (notre traduction).

manières de penser de chaque personne en situation de handicap physique, de concevoir l'espace, la relation avec les autres, la temporalité, sont évidemment influencées par sa corporalité particulière. De la même manière, le corps de la personne en situation de handicap mental, son ton musculaire, ses manières de réagir, ses gestes, sont modelés par son esprit particulier.

L'affirmation que la personne en situation de handicap physique fait de la normalité de ses capacités mentales est partie intégrante de son processus de libération en ce que, souvent, l'exclusion de la participation a été accompagnée par la présomption d'un déficit mental. Cette affirmation – cette ambition de normalité –, nie toutefois l'unité corps-esprit et ne dépasse pas le dualisme de la culture hégémonique dont la personne handicapée physique veut s'émanciper. La connexion corps-esprit n'implique pas que les structures mentales de la personne en situation de handicap physique reflètent le dysfonctionnement corporel puisque ce dysfonctionnement – et le handicap qui lui est lié – n'a pas son origine dans le corps de la personne en situation de handicap, mais dans la manière dont l'environnement (la société et ses infrastructures) nie sa corporalité particulière. L'expérience radicale de la corporalité de la personne en situation de handicap physique alimente en revanche sa pensée, en la situant dans un horizon unique et en confrontant la pensée ontologique à son extériorité. Pour que cela arrive, il est toutefois nécessaire que la pensée de la personne en situation de handicap physique se décolonise de l'ontologie de la totalité. Cette décolonisation est, entre autres, nécessaire pour pouvoir entrer en rapport avec la personne en situation de handicap mental.

La collaboration entre personnes en situation de handicap physique et celles en situation de handicap mental n'a donc pas lieu dans la complémentarité mais dans le rapport entre des unités corporelles-mentales différentes et parfois contradictoires. La contradiction la plus évidente qui se produit entre personnes en situation de handicap physique et celles en situation de handicap mental impliquées dans une communauté anti-hégémonique est que tandis que les personnes en situation de handicap physique peuvent participer aux organismes

et aux dynamiques décisionnelles communautaires, les personnes en situation de handicap mental ont de grandes difficultés pour le faire ou restent exclues de la participation. Voilà ce qui arrive à des personnes comme Venus qui n'habitent pas le monde de la langue et qui ne peuvent donc pas participer, à travers elle, à la communauté.

Mais la communauté présuppose la langue comme pré-requis, elle présuppose que la langue serve d'intermédiaire dans la relation et que le processus de réflexion et de prise de conscience intersubjectif se fonde en elle. La question cruciale que pose Venus à la pratique philosophique transmoderne est de savoir s'il est possible d'adapter des communautés anti-hégémoniques de participation symétrique à des personnes comme elle qui ne peuvent pas participer aux processus communicatifs et discursifs de la communauté. La réponse semblerait, *logiquement*, être négative. Toutefois Ruiz croit que des communautés anti-hégémoniques de participation symétrique centrées sur des personnes comme Venus sont possibles. Elles sont en outre nécessaires puisque, de fait, les personnes en situation de handicap mental sont insérées normalement partout dans des processus intersubjectifs (équipe de soins, organisations, institutions médicales, etc.) dont les objectifs se définissent précisément autour de ces personnes.

Au départ, ces processus suivent une démarche semblable à celle proposée par Dussel : une équipe de soins constituée, par exemple, d'un médecin, un assistant social et un groupe d'assistants de vie se construit autour d'un patient. Le médecin et l'assistant social proposent un projet personnalisé pour améliorer la situation du patient. Le projet est mis en pratique par les assistants de vie de l'équipe au domicile du patient ou à l'intérieur de structures où les patients logent en permanence ou qu'ils fréquentent pendant la journée. Le projet est transformé ou réagencé selon les transformations observées chez le patient. La communication entre les différents moments au cours desquels le projet est réalisé est donc centrale. Mais dans ces processus intersubjectifs, des personnes comme Venus sont l'objet de la communication et non son origine.

Pour Ruiz, la communication ne doit donc pas être conçue comme un processus de transmission et d'échange de messages (de concepts, de sentiments, de pensées, de représentations, d'intentions) dans lequel l'on tente d'interpréter l'autre de manière pertinente, mais un processus de construction qui se fait avec l'autre. La communication centrée sur des messages implique de mettre en mouvement un processus inférentiel et interprétatif qui présuppose non seulement la connaissance de différents codes mais aussi un horizon interprétatif commun, c'est-à-dire ce que Dussel appelle « monde ». Par « construction », Ruiz veut dire que ni les codes, ni l'horizon commun ne sont présupposés. Un horizon commun provisoire se construit avec l'Autre dans la relation.

Dans le cas de Venus, présupposer l'horizon commun linguistique implique de l'exclure a priori de la communication. Construire avec elle signifierait en revanche *interpréter* (dans le sens large de continuer l'oeuvre de quelqu'un d'autre) ses actes communicatifs extérieurs à la totalité linguistique ; c'est-à-dire, ces actes qui, du point de vue de la totalité, sont insignifiants, sans sens ou communicativement impropres mais qui, du point de vue de l'horizon pratico-poïétique, sont intelligibles et intelligents (ils sont *interprétables* : il est possible de les continuer car ils indiquent, de quelque manière que ce soit, un parcours).

L'on pourrait penser que cette problématique ne compromette la pratique philosophique présentée par Dussel que dans quelques cas ; qu'il n'est nécessaire de concevoir la communication comme construction d'un horizon commun provisoire, que lorsque la pratique philosophique implique des personnes comme Venus. Dans les autres cas, l'idée de Dussel d'une communauté dont les membres participent symétriquement à la communication fonctionnerait. En effet, pour Dussel, le fait que l'échange linguistique entre experts et victimes, entre monde et extériorité ait lieu pendant la pratique de libération des victimes, semble suffire pour garantir que cet échange est trans-ontologique. En outre, l'on peut déduire de la manière dont Dussel expose

l'argument et des exemples qu'il offre que, pour lui, l'échange guide le processus de libération et lui concède du sens.

Toutefois, ce processus est empli d'accidents. Bien qu'il se donne en principe à l'intérieur d'une langue, c'est un processus constant de traduction du langage de l'expert vers celui des victimes. Les concepts qui sont à la base de la discipline de l'expert et la manière dont ils ont l'habitude de se mettre ensemble chancellent pendant la traduction ; les termes employés par l'expert et par les victimes sont presque toujours les mêmes et cependant, les victimes hésitent face à la manière dont l'expert les met en relation ; l'expert approfondit et illustre ses explications avec l'espoir d'être compris – mais le problème n'est pas celui de l'incompréhension - mais, au fur et à mesure que le discours de sa discipline se déploie devant les victimes, plus il y a des vides qui apparaissent en lui, plus il y a des cas particuliers, des exceptions, des définitions valides seulement sous certaines conditions... D'autre part, la réalité des victimes qui, du point de vue de la langue, est seulement négativité (à l'intérieur de la totalité, la victime est qualifiée par l'indication de sa « pauvreté d'être » comme dirait Dussel ; la victime est manque : handicap, infirmité, improductivité, sous-développement, chômage, analphabétisme, *de-mentia*, ...), laisse ses traces dans le langage de la victime en le faisant apparaître incohérent, privé de sens, ingénu. Si le processus d'échange linguistique se poursuit, l'on se rendra compte que certaines de ces relations incohérentes, dénuées de sens, ingénues, que la victime établit entre les termes, découlent de relations plus profondes et complexes qui parcourent tout son langage, qui définissent des cartes conceptuelles parallèles à celles sur lesquelles la discipline de l'expert se fonde ; l'on se rendra aussi compte que certaines autres de ces incohérences, manques de sens et affirmations ingénues, naissent d'une lutte qui a lieu dans le langage de la victime entre monde et extériorité : la victime accepte en partie l'ontologie de la totalité, mais ne peut pas l'accepter *in toto* puisqu'une partie de cette ontologie la nie explicitement, la présente comme un être à moitié, incomplet, immature. La victime poursuit et critique les traces de cette négation à l'intérieur

de l'ontologie de la totalité jusqu'à un certain point, mais elle est obligée d'accepter et même de croire au reste si elle veut vivre dans le monde.

Si l'échange linguistique entre expert et victime est productif, un horizon commun provisoire se produira, une sorte de nouveau champ linguistique fluctuant et criblé de trous, qui ne sera pas complètement ni du côté du langage de la discipline, ni du côté du langage des victimes. Cependant, cet horizon commun n'est pas seulement le résultat des différents langages impliqués dans la pratique puisque ceux-ci, en tant que langages (du point de vue de leurs structures internes), s'excluraient et en ce que des moments de la totalité finiraient par s'ordonner en une hiérarchie où un des langages s'imposerait sur les autres, *délivrant leurs incohérences, les formalisant* dans les termes propres et les ordonnant selon ses paramètres. Si cet horizon commun se produit, ce sera surtout le résultat des pulsions d'altérité d'experts et de victimes et des vides, exceptions, incohérences, cas particuliers, manques de sens, ambiguïtés, silences... Si l'objectif de la pratique philosophique transmoderne (« la construction, [...] de nouvelles normes, actions, microstructures institutions ou même de systèmes complets d'éthicité où les victimes peuvent vivre, en étant des participants égaux et pleins ») est atteint, ce sera donc, avant tout, le résultat de ses moments extra-linguistiques ou plutôt trans-linguistiques. Nous avons identifié avec Dussel l'horizon de ces moments trans-linguistiques comme l'horizon pratique ou pratico-poïétique. En outre, Dussel explique que le désir métaphysique, ou pulsion d'altérité, se déploie comme raison éthico-critique et guide le processus de libération des victimes. Ce désir fait bien sûr partie de l'horizon pratico-poïétique et il devrait donc (bien qu'il guide un processus, qu'il lui donne sens et qu'il réponde pour ses fins, c'est-à-dire qu'il soit sa raison) se déployer de manière trans-linguistique. La raison éthico-critique ne devrait donc pas traverser la raison ontologique seulement dans les éléments que la raison ontologique elle-même considère comme ses contenus : elle devrait le faire aussi dans ceux qu'elle situe comme insignifiants, extérieurs à sa rationalité (bien qu'elle ne puisse pas les éliminer et qu'elle les soumette à sa logique) : si

la raison éthico-critique ne traversait la raison ontologique que du point de vue de ses aspects linguistiques, elle resterait à l'intérieur de l'ordre ontologique. Dussel énonce l'horizon pratico-poïétique, il le propose comme source de sa philosophie, comme coeur de la pratique de libération des victimes et donc, de la pratique philosophique qui lui est liée. Dans la description de cette pratique, il se limite pourtant à décrire la relation que la raison éthico-critique doit entretenir avec d'autres types de raison (comme la raison discursive-formelle, la raison stratégique-instrumentale et la raison ontologique elle-même), en condensant ces relations en une série d'impératifs éthiques (dont le plus important est le « principe libération ») et en décrivant le rapport entre les victimes et l'expert comme un échange, discursif, conceptuel, linguistique, qui se présente comme régulé par l'horizon pratico-poïétique (mais on ne précise pas de quelle manière).

Accident s'oppose à substance. La translinguisticité que nous avons évoquée n'apparaît dans l'oeuvre de Dussel que comme négativité. Elle permet que ce soit le linguistique qui guide le processus, qui décrive ses objectifs et sa logique ; le devenir de la translinguisticité dans le processus semble être négligeable dans la description, réflexion et critique de ce processus. La philosophie de ce processus (la *philosophie de la libération*) est recoupée par la translinguisticité, motivée et justifiée par l'horizon pratico-poïétique mais n'est pas pénétrée par lui. L'horizon pratico-poïétique se présente donc comme négligeable, comme accidentel ; bien que la philosophie affirme son importance, elle peut, finalement, s'en passer : le translinguistique ne fait pas partie de son essence, ne la compromet pas.

Cette philosophie peut-elle sortir de l'ontologie ? Paradoxalement, elle commence à le faire quand, de son point de vue, elle n'est plus philosophique, quand le philosophe, face aux autres, expose sa philosophie et s'aventure dans le processus accidenté dont nous avons parlé. Cette expérience fait partie de l'expérience vécue du philosophe et se reflète en quelque sorte dans sa philosophie, mais il n'est pas conscient des manières dans lesquelles cela se

produit, car il ne les a pas explorées : chaque fois, il tente, face aux accidents translinguistiques, de les dépasser et de ramener la situation à une harmonie communicative où les contenus pourraient couler avec limpidité après avoir établi ce qui les entoure. Mais la pensée réussira-t-elle vraiment ainsi à penser des réalités autres ? Ne restera-t-elle pas, au contraire, collée au monde ? Le philosophe devrait donc plutôt essayer de s'arrêter sur ces accidents, de les transformer dans le cœur de sa pratique sans tomber dans une linguistique totale qui, voulant tout embrasser, les décrirait simplement comme des signes ; des signes qui, en tant que tels -après un long jeu de renvois multiples (signes de signes de signes de...)- finissent par représenter ce noyau de signifiés « originaires » qui garantit l'éternel retour de l'identique (ou qui sont originaires en ce qu'ils garantissent cet éternel retour : la reproduction de la totalité). Le philosophe transmoderne ne veut donc pas fuir le silence provoqué par ces accidents. Ce silence n'est, en outre, que le silence de l'ontologie. C'est donc un silence rempli de milliers de vibrations inaudibles et audibles. Nos corps sont là, avec leurs rythmes particuliers, au milieu d'espaces architecturaux habités des milliers de fois, entourés d'un air porté par des vents lointains, qui vibre en poursuivant les oscillations de nos membranes. Des foules exterminées de photons - vibrations sans masse – traversent cet air, l'agitent, le rendent chaud, se laissent transformer par lui et par les superficies qu'elles rencontrent pour finir ensuite sur nos yeux. À l'intérieur de cette géographie corpusculaire en constante agitation, chacun de nous occupe une petite région aux frontières plus ou moins claires qui pourtant, s'étend souvent, en utilisant ce qui l'entoure – en le faisant vibrer ou en l'imprimant -, pour rejoindre les autres.

Le philosophe écoute ce silence, le sent dans son corps. Il veut donc essayer de l'explorer et de le penser. Il fait attention aux formes qui reviennent avec insistance et aux autres qui s'annoncent de temps en temps pour s'évanouir ensuite en silence. Les corps se placent-ils toujours de la même manière lorsqu'ils parlent ? De quelle manière cela affecte-t-il la pensée ? Et si nous nous bandons les yeux, sommes-nous capables d'entrer dans un débat complexe ? Ou

nous sentons-nous plutôt amortis, sans réussir à articuler la pensée à travers la langue ? Et si la communauté de pratiquants de philosophie est constituée par des corporalités très différentes, leur pensée intersubjective sera-t-elle la même s'ils se rencontrent toujours autour d'une table pour discuter ou s'ils sortent marcher ? Ruiz découvrit par exemple que chaque fois qu'elle sortait marcher avec Mariana, la réalité se montrait d'une façon nouvelle et inconnue, du fait qu'elle était en fauteuil roulant. Beaucoup d'objets dont elle présupposait simplement l'existence, offraient des proportions et des qualités nouvelles pour elles : les trottoirs, les rues, les portes, les guichets de la banque ou de la poste, les escaliers, les ascenseurs, les toilettes... chaque chose pouvait rendre la vie impossible ou l'alléger. Même les personnes se comportaient étrangement : impatience ou condescendance démesurées, grossièreté ou gentillesse presque grotesques. Passer une journée avec une personne en fauteuil roulant, était comme entrer dans un autre monde, qui partageait toutefois les mêmes coordonnées spatio-temporelles, les mêmes personnes, les mêmes noms que ceux de son propre monde.

Tout ceci ramenait à l'esprit de Ruiz les expériences qu'un artiste peut réaliser. A Mexico, par exemple, elle se promenait à l'intérieur d'une fausse peau de jaguar, sans tête, ni jambes, ni queue, qui la couvrait entièrement. Des longues plumes rigides sortaient de sa poitrine et elle pouvait les manipuler de l'intérieur de son sac-peau. Parfois, Ruiz restait à l'intérieur du sac-peau sans bouger pendant des heures, allongée par terre et la seule façon dont elle réagissait à l'extérieur, était en faisant bouger les plumes. Cette action lui offrait une nouvelle perspective pour observer la réalité et les personnes et en même temps, la réalité et les personnes se présentaient face à l'action d'une manière inédite : tandis que, par exemple, les enfants interagissaient sans difficulté avec les plumes, les adultes mettaient plus de temps à tenter la communication. Une action plus simple consistait à se promener avec une tache rouge sous la palme de ses mains, aller ainsi faire ses courses, prendre le métro, s'asseoir dans un bar

boire une bière. La simple tache rouge transformait complètement le monde autour d'elle, la façon dont on se mettait en relation avec elle.

Ces dispositifs, qui altéraient, en un sens, sa corporalité, altéraient aussi l'espace, le temps et les dynamiques intersubjectives autour d'elle. Pour Ruiz, l'artiste peut être pensé comme quelqu'un qui crée constamment des dispositifs, qui transforment sa corporalité ou celles des autres de différentes manières. Puisque la corporalité est quelque chose qui se donne dans la relation, transformer la corporalité des autres, ne veut pas nécessairement dire agir directement sur le corps de l'autre : transformer les manières dont les personnes se mettent en relation entre elles et avec l'environnement qui les entoure, équivaut à transformer leur corporalité. L'artiste peut donc décider d'agir sur son corps, sur le corps de l'autre ou sur ce qui connecte nos corps ; chacune de ces opérations produira des effets différents dans l'horizon pratico-poïétique et aura par conséquence des effets sur la pensée.

D'autre part, lorsque nous parlons de ce qui connecte nos corps, nous nous référons aussi, entre autres choses, à ces différents ensembles de formes visuelles, orales, tactiles, que nous appelons langages. Mais pour Ruiz

L'artiste de concepts n'agit pas sur le linguistique en partant des dichotomies ontologiques qui le peuplent et qui établissent ce qui y serait substantiel et ce qui y serait accidentel, mais il le traverse depuis l'extérieur de sorte que ces dichotomies ne sont plus opérationnelles. Il ne s'agit donc pas du fait que l'artiste traditionnel travaille sur la forme, les signifiants et la matérialité et l'artiste conceptuel sur le contenu, les signifiés et le mental, mais du fait que, du point de vue de l'horizon pratico-poïétique, contenu/forme, signifié/signifiant, spiritualité/matérialité ou raison/sensibilité sont des tensions grâce auxquelles les langages s'organisent mais qui n'épuisent pas

l'expérience que l'on peut faire d'eux et qui ne peuvent pas s'étendre à ce qui est en dehors d'eux⁴⁶¹.

Nous revenons donc à ce que nous disions dans notre premier chapitre : comme pour Camnitzer, pour Ruiz, être un artiste conceptuel ne revient pas à s'opposer à l'esthétique mais à sortir de la dichotomie esthétique/conceptuel. Pour elle, ceci implique de travailler sur l'horizon que Dussel appelle *pratico-poïétique*, c'est-à-dire travailler sur la corporalité (bien que Dussel n'arrive pas jusque là).

Evidemment, Ruiz ne serait pas cohérente si elle entendait la corporalité à l'intérieur de la dichotomie corps/esprit. D'un côté, le mental, étant un phénomène lié à l'intersubjectivité, doit passer à travers la corporalité ; pensées, concepts, sentiments, idées, croyances, structures mentales sont le résultat de l'interaction entre les corps – même à des siècles de distance – et bien que des structures innées du cerveau puissent intervenir dans le processus, elles ne couvrent pas tous ses moments ni toutes les possibilités de l'expérience humaine du mental⁴⁶². De l'autre côté, la corporalité ne peut pas être réduite à la physacité (la description à travers des lois physiques) ou à l'organicité (ensembles ordonnés d'organes avec des fonctions précises) puisque l'expérience de la corporalité -comme nous l'avons vu, par exemple, avec les personnes en situation de handicap physique- dépend de la relation du corps avec

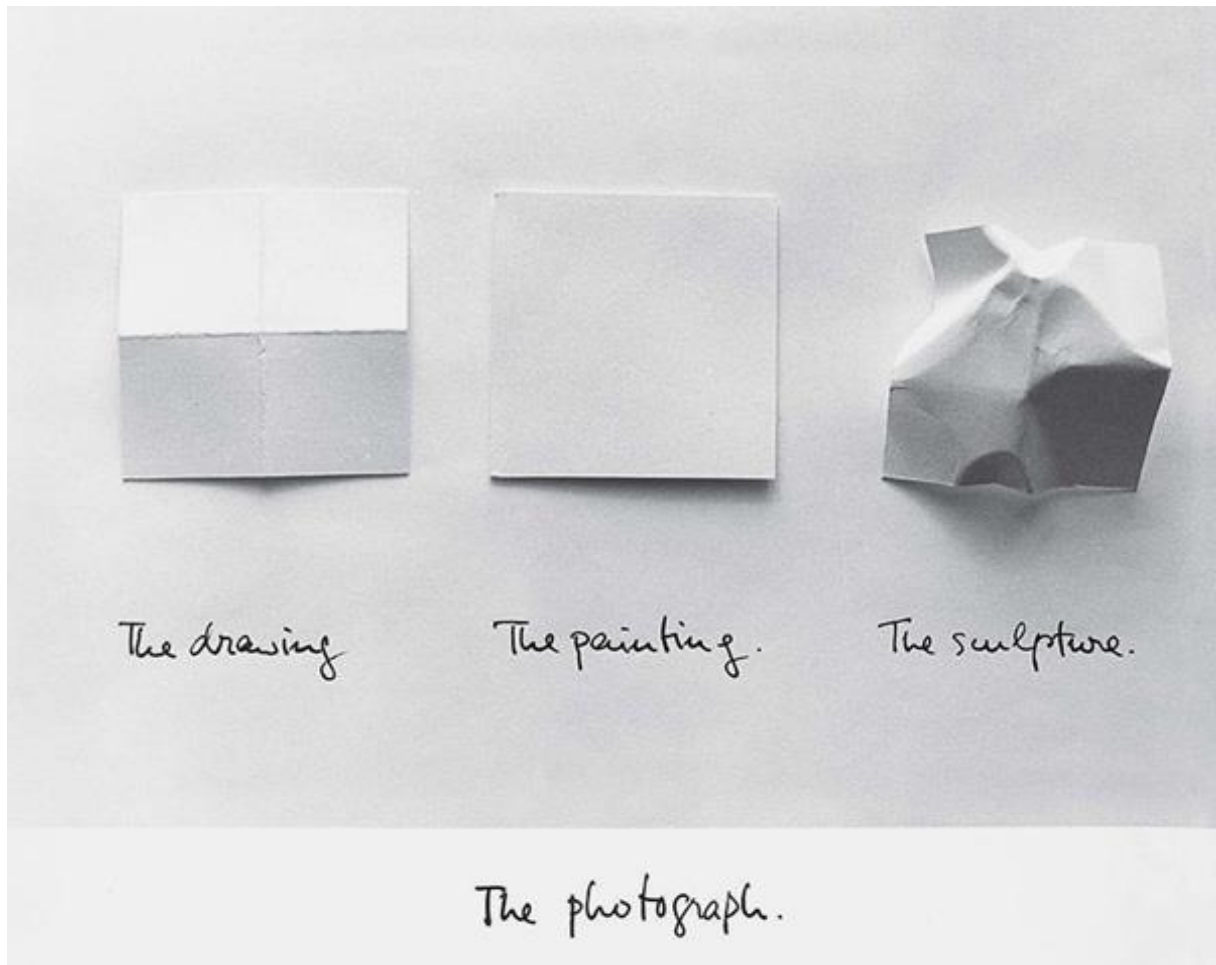
⁴⁶¹ « *El artista de conceptos no actúa sobre lo lingüístico partiendo de las dicotomías ontológicas que lo pueblan y que establecen lo que sería esencial y accidental, sino que lo atraviesa desde el exterior de modo tal que esa dicotomías ya no son operativas. No se trata entonces de que el artista tradicional trabaje con la forma, los significantes y la materialidad y el artista de concepto con el contenido, los significados y lo mental, sino que de hecho, desde el punto de vista del horizonte práctico-poético, contenido/forma, significado/significante, espiritualidad/materialidad o razón/sensibilidad son tensiones a través de las cuales los idiomas se organizan pero que no agotan la experiencia que se puede hacer de ellos y que no pueden extenderse a lo que está fuera de ellos.* » Ivi, p. 180 (notre traduction).

⁴⁶² Nous pensons de nouveau au handicap mental qui nous montre qu'il est possible de faire expérience du mental même quand les structures du cerveau sont abîmées ou ne fonctionnent pas de manière *normale*. Nous pensons aussi aux idées d'espace et de temps. Si la connaissance était complètement conditionnée par nos intuitions innées sur l'espace et sur le temps, la physique contemporaine ne serait pas possible.

l'environnement dans lequel il est immergé (la société, les espaces architecturaux, les infrastructures urbaines, les croyances autour du handicap, etc.). En outre, nous avons vu que selon Ruiz, dans l'exploration que l'artiste conceptuel fait de la corporalité, les langages sont traversés par l'extérieur, c'est-à-dire par les distances qui existent entre le linguistique et l'intersubjectivité. Ceci se traduit, d'une part, par une exploration de cette matérialité qui connecte nos corporalités qui tente d'aller au-delà de l'objectalité (c'est-à-dire au-delà de l'horizon des objets ou étants du monde) et d'autre part, par une exploration des discontinuités et des contradictions, qui peuvent naître entre différents ensembles considérés comme linguistiques. Il s'agit de deux types d'explorations interdépendantes puisque c'est l'identification ontologique entre langage et être que nous avons examinée avec Dussel, qui génère l'horizon des objets et qui implique la réduction d'une multitude de phénomènes désignés comme linguistiques à une seule structure (le langage, justement). Ces deux types d'opérations sont ce que nous appelons à proprement parler translinguisticité en analogie, à ce que Dussel appelle trans-ontologie. Plus radicalement, nous dirons, avec Ruiz, que ces opérations trans-linguistiques, conséquences de l'exploration de la corporalité que l'artiste réalise, complètent et approfondissent -si elles sont mises en pratique à l'intérieur de communautés de recherche inspirées par l'extériorité, comme celles que Dussel appelle anti-hégémoniques- la pratique philosophique trans-ontologique, trans-moderne proposée par Dussel. Non seulement les pratiques trans-linguistiques permettent une exploration profonde et vécue en positif (non comme négativité c'est-à-dire comme accidentalité) de l'horizon pratico-poïétique, mais elles sont aussi une manière de penser et de connaître à partir de l'horizon pratico-poïétique. L'hypothèse de fond serait donc qu'une pratique artistique est aussi une pratique de conceptualisation de la réalité, non pas en ce que l'artiste met tout en oeuvre pour acquérir des instruments extra-artistiques, philosophiques pour penser la réalité, par exemple, ou scientifiques pour la connaître, mais bien en ce qu'elle est artistique, c'est-à-dire en ce qu'elle nous ouvre, en explorant la corporalité,

la trans-linguisticité, la matérialité, à des aspects de la réalité non perçus avant et en ce qu'en agissant sur la corporalité, la trans-linguisticité, la matérialité, elle agit sur la pensée dans des manières différentes par rapport à celles des autres disciplines. Pour Ruiz donc, la pratique philosophique transmoderne devrait se présenter avec des formes artistiques plutôt qu'avec des formes philosophiques traditionnelles ou, plus précisément, elle devrait se présenter avec les formes de l'art conceptuel en tant que travail sur la corporalité. Cette *corporalisation* de la philosophie n'implique pas, toutefois, que la pratique philosophique transmoderne ne puisse pas se présenter aussi, à travers des formes plus classiquement philosophiques, comme le discours écrit, la conférence ou le débat, mais elle n'y sera pas contrainte et ne prétendra pas atteindre à travers elles, le plus haut niveau de rigueur, de clarté ou de formalisation ; ces formes se trouveront donc insérées à l'intérieur d'un horizon trans-linguistique plus vaste.

Epilogue



L. Camnitzer, *The photograph*, photographie, 28.2 x 35.4cm, 1981, in *Luis Camnitzer, Daros latinoamerica-Hatje Cantz*, 2010.

I. L'artiste critique et le marché

Dans les années 1960 et 1970 où le conceptualisme se déploie en Amérique latine, le marché de l'art était peu développé et plutôt déconnecté du marché global. De nos jours, en revanche, l'art latino-américain a été intégré à ce marché. Ceci pose des questions importantes au conceptualisme latino-américain et à la possibilité de le réactiver de nos jours. Notamment, on peut se demander si la portée critique de l'œuvre risque d'être annulée. Cette question s'est posée récemment en Amérique latine, à propos des achats de la Fondation Daros Latinoamérica en impliquant Camnitzer. Nous croyons par ailleurs qu'il n'est pas possible d'esquiver la question en proposant par exemple, que l'art critique ou politique devrait se tenir lointain du marché. La société de contrôle, nous l'avons vu, comporte une interchangeabilité profonde entre la marchandise et l'information. L'art actuel n'est pas seulement rapidement numérisé (transformé en information) mais il est très souvent produit avec l'aide des outils numériques (il est dès le départ information). Les vacuoles de non communication que Deleuze théorisait, semblent de plus en plus utopiques.

Cela fait déjà plusieurs années que la Fondation Daros Latinoamérica mène un programme d'achat d'œuvres contemporaines latino-américaines, très important en quantité et en même temps limité à un certain type d'œuvres, que nous pourrions appeler critiques ou politiques. Récemment par exemple, la fondation a acheté plus de 60 œuvres de Luis Camnitzer. Bien que le but affiché par la fondation soit tout simplement de vouloir former une collection d'art latino-américain, ce programme serait en train de contribuer avec le phénomène,

pour certains paradoxal, que l'art anti-hégémonique latino-américain devienne l'art hégémonique en Amérique latine. Et pourquoi pas, pourrait-on se demander, puisque pour Gramsci (qui est le père de la question de l'hégémonie culturelle dans le marxisme) il s'agissait justement de cela. Sauf si nous nous trouvons en face d'un art faussement critique, faussement anti-hégémonique. À cet égard, le professeur colombien Guillermo Villamizar a publié un rapport sur la Fondation Daros qu'il commence de la façon suivante :

Ce texte nait d'une conjoncture spéciale. Pendant l'enquête que je menais pour un article sur le Musée d'art de l'Université Nacional de Bogotá, mon attention s'est portée sur la relation étroite qu'il y a entre les cycles d'exposition de ce Musée, sa directrice/curatrice et la collection Daros Latinoamérica⁴⁶³.

Selon Villamizar, la Fondation Daros Latinoamérica serait l'une des activités à travers lesquelles, Stephan Schmidheiny chercherait à améliorer son image. Schmidheiny, ex PDG du Groupe Eternit (spécialisé jusque dans les années 1990 dans la production d'amiante) a été condamné, en juin 2013, par la cour d'appel de Turin à 18 ans de prison, retenu responsable pour la mort de près de 3000 personnes, ouvriers et voisins des usines du Groupe.

Or, bien que la Fondation Daros Latinoamérica n'ait jamais fait référence au Groupe Eternit ou à son ex-PDG Stephan Schmidheiny, Villamizar insiste sur le fait qu'elle n'agit que dans l'intérêt de celui-ci, en se contentant de souligner que la fondatrice de Daros Latinoamérica, Ruth Schmidheiny, avait été mariée avec le frère désormais décédé de Stephan Schmidheiny. Les artistes politiques de la collection Daros Latinoamérica seraient donc des complices des pratiques

⁴⁶³ « Este texto nace a partir de una coyuntura especial. Durante la investigación que adelantaba para el artículo sobre el Museo de Arte de la Universidad Nacional en Bogotá, me llamó la atención esa estrecha relación entre los ciclos expositivos de este museo y su directora/curadora con la colección Daros Latinamerica. » G. Villamizar, « Daros Latinamerica: memorias de un legado peligroso », *Esfera Pública*, décembre 2012 (<http://esferapublica.net/daros-latinamerica-memorias-de-un-legado-peligroso/> notre traduction).

criminelles de Stephan Schmidheiny ; ils ne seraient que des marionnettes d'un lieu conçu pour domestiquer le *dissensus* et l'art politique, une chimère ou une mascarade (au moins dans notre monde du capitalisme globalisé).

Pasolini

Pour réfléchir à cette question, nous allons reprendre certaines des réflexions pasoliniennes qui nous semblent pertinentes et toujours d'actualité. Pour être cohérent avec ce que nous allons dire, nous avons choisi trois films où Pasolini n'est pas l'auteur, mais où le résultat est quand-même la production de Pasolini.

La première réflexion de Pasolini dont nous allons nous servir, a eu lieu lors d'une interview qu'Enzo Biagi fit à Pasolini en 1971 (finalement diffusée en 1975 après la mort de Pasolini)⁴⁶⁴.

Enzo Biagi dit :

Selon vous, les intellectuels italiens acceptent trop de compromis. Faisons des noms, entendons des cas... [Pasolini ne veut pas faire de noms. Mais il explique que] le compromis peut se résumer en un seul : celui d'accepter de façon a-critique [...] l'intégration. -Vous ne l'acceptez pas vous aussi ? [demande Biagi et Pasolini répond :] oui, mais d'une façon critique [...] je ne peux pas ne pas l'accepter car je dois être moi aussi un consommateur forcément : je dois m'habiller, je dois vivre. Je dois non seulement écrire, je dois faire des films, donc je dois avoir des éditeurs, je dois avoir des producteurs...[l'un des autres invités l'interrompt :] -Donc toi aussi tu produis pour la consommation, consommation intellectuelle, mais tu produis pour la consommation... [Pasolini acquiesce :] -ma position consiste à

⁴⁶⁴ P. P. Pasolini (interview), *Terza B: facciamo l'appello*, 1971, https://www.youtube.com/watch?v=e2yXMgA6bE8&list=PLUvGMW9LZbuByhZ0_ChUoWdlBge0HlxK7

critiquer cette société qui me permet, au moins pour le moment, de produire [et le même invité intervient de nouveau :] -Et la société a toujours aimé celui qui produisait en disant ne pas l'aimer. [Pasolini répond :] -La société cherche à assimiler, à intégrer, c'est vrai, c'est une opération qu'elle doit faire pour se défendre mais elle ne réussit pas toujours et parfois, il y a des opérations de rejet, d'autant plus, que nous ne pouvons pas vraiment entendre la poésie comme marchandise. Je produis, tu dis et c'est vrai, mais je produis une marchandise qui, en réalité, n'est pas consommable [...] je mourrai, mon éditeur mourra, nous tous, nous mourrons, toute notre société mourra, le capitalisme mourra mais la poésie restera non consommée⁴⁶⁵.

L'axe de la cohérence éthique ne se place pas pour Pasolini dans le sujet, mais dans son œuvre. Il faut donc d'abord distinguer l'individu charnel, qui a besoin de manger, de s'habiller et de produire des concepts aussi charnels (pour ainsi dire), d'un auteur monolithique sans failles, si l'on veut résister à l'assimilation. Mais il ne s'agit pas d'une sorte de nécessaire machiavélisme, même dosé, ni d'un relatif cynisme (dans le sens courant du terme, pas dans le sens philosophique). Il s'agit, nous allons le voir mieux, d'un abandon de la métaphysique du sujet. L'individu charnel, sa parole, ses œuvres et les lignes de

⁴⁶⁵ « -Secondo lei gli intellettuali italiani scendono a troppi compromessi: facciamo dei nomi, citiamo dei casi...

-Il compromesso si può riassumere in un punto solo: quello di accettare in modo acritico[...] l'integrazione.

-Non l'accetta anche lei?

-Sì, ma in modo critico [...]non posso non accettarla: devo essere un consumista per forza, perché anche io mi devo vestire, devo vivere; non soltanto, devo scrivere o fare dei film e quindi devo avere degli editori, dei produttori...

-Quindi produci anche tu per il consumo. Consumo intellettuale ma produci per il consumo...

-[...] La mia produzione consiste nel criticare la società che in un certo senso mi consente, almeno per ora, di produrre in qualche modo.

-E la società ha sempre tremendamente amato chi produceva dicendo di non amarla.

-[...] La società cerca di assimilare, di integrare, certo: è un'operazione che deve fare per difendersi. Però non sempre ci riesce, a volte ci sono delle operazioni di rigetto. Tanto più poi che non possiamo parlare di poesia come di merce: io produco, ma produco una merce che in realtà è inconsumabile, e quindi c'è un rapporto strano tra me e i consumatori. [...] Io produco una merce, la poesia, che è inconsumabile: morirò io, morirà il mio editore, moriremo tutti noi, morirà tutta la nostra società, morirà il capitalismo ma la poesia resterà inconsumata. » *Ibidem* (notre traduction).

pouvoir qui les traversent, forment un agencement complexe qui ne peut pas se réduire à des logiques linéaires. Mais la question est donc : qu'est-ce qu'une œuvre critique? Si l'on se tient à la partie finale de l'intervention que nous venons d'évoquer, on pourrait croire qu'il suffit que la poésie soit poésie, pour qu'elle soit critique. Et ceci, évidemment, peut s'étendre à tout l'art comme le montre Deleuze, lorsqu'il reprend dans sa conférence sur l'acte de création l'expression de Malraux : « L'art c'est la seule chose qui résiste à la mort ».⁴⁶⁶ On peut néanmoins renverser la question : une œuvre d'art qui ne résiste pas à la mort serait-elle une œuvre d'art ratée. Un art qui ne cherche pas à libérer la vie que l'homme ne cesse d'emprisonner (pour utiliser une autre expression deleuzienne)⁴⁶⁷ ce serait un art qui manque son but le plus profond.

La deuxième réflexion de Pasolini que nous avons choisie est tirée d'un documentaire intitulé *Pasolini e... la forma della città*.⁴⁶⁸ Pasolini part d'un problème qui semblerait purement esthétique (au moins dans le sens que Kant par exemple donne à ce terme dans sa troisième critique) et qui, nous dit-il, l'a souvent occupé pendant sa pratique de cinéaste : la question d'un plan comprenant en entier la forme, le profil d'une ville.

Combien de fois m'as tu vu [dit Pasolini à Ninetto] souffrir, m'agiter, maudire car ce dessin, cette pureté de la forme d'une ville était abimé par quelque chose de moderne, par un corps étranger qui n'avait rien à voir avec cette forme de la ville, avec ce profil que je choisissais⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » dans *Deux régimes... op. cit.*

⁴⁶⁷ voir P. A. Boutang, « R comme Résistance », in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Montparnasse, 2004.

⁴⁶⁸ P. Brunatto, *Pasolini e... la forma della città*, 1974 : https://www.youtube.com/watch?v=ccTfrb8NIuM&list=PLUvGMW9LZbuByhZ0_ChUoWdIBge0HlxK7

⁴⁶⁹ « quante volte mi hai visto soffrire, smaniare, bestemmiare perché questo disegno, questa purezza assoluta della forma della città era rovinata da qualcosa di moderno, da qualche corpo estraneo che non c'entrava con questa forma della città, con questo profilo della città, che io sceglievo. » *Ibidem* (notre traduction).

Mais le problème de fond pour Pasolini n'est pas purement formel :

Quand je dis que j'ai choisi comme objet de cette émission, la forme d'une ville, la structure d'une ville, le profil d'une ville, [...] je veux défendre quelque chose qui n'est pas sanctionné, qui n'est pas codifié, que personne ne défend, qui est œuvre, pour ainsi dire, du peuple, d'une histoire entière, de l'histoire entière du peuple d'une ville, d'une infinité d'hommes sans nom [...] Peu importe avec qui tu parles, il est immédiatement d'accord avec toi pour défendre [...] un monument, une église, la façade d'une église, un clocher, un pont, une ruine dont la valeur historique est déjà vérifiée mais personne ne se rend compte que ce qu'il faut défendre, c'est justement [...] ce



Orte, photogramme du film *Pasolini e la forma della città* de P. Brunatto, 1974

passé anonyme, ce passé sans nom, ce passé populaire⁴⁷⁰.

⁴⁷⁰ « Quando dico che ho scelto come oggetto di questa trasmissione la forma di una città, la struttura di una città, il profilo di una città, voglio proprio dire questo: voglio difendere qualcosa che non è sanzionato, che non è codificato, che nessuno difende e che è opera, diciamo così, del popolo, di un'intera storia, dell'intera storia del popolo di una città. Di una

Après cette première partie qui se déroule à Orte, Pasolini contemple la forme d'une autre ville : Sabaudia. Ayant été construite de toutes pièces par le régime fasciste, l'oeil poétique de Pasolini la découvre quand-même fascinante : entre métaphysique (à la de Chirico) et réaliste (à mesure d'homme). « Comment expliquer -dit Pasolini- un fait semblable qui relève du miraculeux : une ridicule ville fasciste nous semble aussi ravissante ? » Pasolini arrive à la conclusion que le fascisme n'avait même pas réussi à érafler la réalité italienne. Il avait essayé de la dominer tyranniquement mais n'avait pas vraiment réussi à la transformer. Mais l'acculturation, l'homologation que le fascisme n'avait pas réussi à obtenir, l'a par contre obtenu en peu d'années la civilisation de consommation, « en détruisant les divers réalités particulières, en retirant sa réalité aux différentes façons d'être humains que l'Italie a produit [...] le vrai fascisme est justement ce pouvoir de la civilisation de consommation ⁴⁷¹ ».

Gilles Deleuze, Felix Guattari écrivent que « Minorité et majorité ne s'opposent pas d'une manière seulement quantitative. Majorité implique une constante, d'expression ou de contenu, comme un mètre-étalon par rapport auquel elle s'évalue. Supposons que la constante ou l'étalon soit Homme-blanc-mâle-adulte-habitant des villes-parlant une langue standard-européen-hétérosexuel quelconque [...]. Il est évident que « l'homme » a la majorité,

infinità di uomini senza nome, che però hanno lavorato all'interno di un'epoca che poi ha prodotto i frutti più estremi, più assoluti, nelle opere d'arte d'autore. Ed è questo che non è sentito, perché chiunque, con chiunque tu parli, è immediatamente d'accordo con te nel dover difendere un'opera d'arte d'un autore, un monumento, una chiesa, la facciata di una chiesa, un campanile, un ponte, un rudere il cui valore storico ormai è assodato. Ma nessuno si rende conto che invece quello che va difeso è proprio questo anonimo, questo passato anonimo, questo passato senza nome, questo passato popolare. » Ibidem (notre traduction).

⁴⁷¹ « [...] distruggendo le varie realtà particolari, togliendo realtà ai vari modi di essere uomini che l'Italia ha prodotto [...] il vero fascismo è proprio questo potere della civiltà dei consumi ». Ibidem (notre traduction).

même s'il est moins nombreux que les moustiques, les enfants, les femmes, les Noirs, les paysans, les homosexuels..., etc⁴⁷². »

L'infinité d'hommes sans nom que Pasolini évoque n'est donc pas majoritaire elle est minoritaire du fait justement de son anonymat. Or, nous pouvons dire que cette infinité d'hommes sans nom est sans doute la véritable auteure de beaucoup d'œuvres de Pasolini. « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. » Nous disent Deleuze et Guattari dans leur livre sur Kafka.⁴⁷³ Pasolini est l'instrument à travers lequel plusieurs minorités travaillent une langue majeure. D'abord la langue majeure de la littérature italienne, après, celle du cinéma et de la peinture. C'est de cette façon que s'opère l'abandon de la métaphysique du sujet chez Pasolini.

Ainsi, une œuvre critique ce n'est pas celle qui se plie à une idéologie majeure même si celle-ci est critique, de gauche, anti-hégémonique, etc. L'œuvre de Pasolini est aussi le travail que les minorités font dans la langue majeure du Marxisme. Dans *Pasolini e... la forma della città* nous pouvons observer pour ainsi dire d'une façon condensée, le procédé qui fonde la production d'œuvres critiques. C'est sa démarche artistique qui dévoile à Pasolini sa pensée politique. Tout commence comme un problème disons stylistique, pour devenir une création de concepts de la réalité politique italienne. Bien sûr, dans ce petit film, ce que nous voyons est la reconstruction d'un processus plus long. Il y a une ligne qui va du Pasolini qui écrit des vers en dialecte frioulan au Pasolini qui découvre le fascisme dans la société de consommation : l'homologation, que Pasolini dénonce, est aussi l'assimilation des dialectes dans la langue nationale italienne. Et la télévision, qui a joué un rôle important dans la consolidation de la société de consommation, a été aussi l'un des principales instruments de l'assimilation des dialectes. Lorsque nous entendons parler de nos jours les habitants de Rome, nous pouvons distinguer

⁴⁷² G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 133.

⁴⁷³ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 29.

souvent les vestiges de la langue romaine, greffés à l'italien. L'homologation marche de cette façon. Elle n'élimine pas complètement les différences, elle en produit même, mais elle les organise comme des modulations à l'intérieur d'un ensemble continu et répondant à un centre qui n'est plus localisable car il est devenu l'Italie elle-même. Le capitalisme globalisé, ou dois-je dire le fascisme globalisé, marche de la même façon.

Or, il y a dans cet intérêt de Pasolini pour le dialecte (qui est chez lui intérêt pour le mineur évidemment) une question intrinsèque à l'art, c'est-à-dire la question du singulier qui a été souvent confondue au moins depuis Platon avec le sensible. Tandis que le sensible relève d'une opposition avec l'intelligible (ou du moins c'est comme cela que Platon l'a introduit), le singulier relève d'une tension avec l'universel. Ce que Platon n'a pas compris, c'est que cette tension ne rend pas le singulier inintelligible, au contraire, si nous suivons Deleuze par exemple, le singulier est la condition du conceptuel. Nous pouvons donc fonder une nouvelle théorie de l'autonomie de l'art, à partir du singulier qui permettrait en même temps un art autonome et politique, conceptuel, critique. En instaurant un régime d'intelligibilité qui suit son propre plan de dévoilement (virtuel donc, dans le sens que Deleuze donne à ce terme), l'art ouvre l'artiste à une pensée autonome.

La troisième réflexion de Pasolini que nous avons choisie, est tirée du film « Pasolini l'enragé » de Jean-André Fieschi.⁴⁷⁴ Il s'agit d'un dialogue entre Pasolini et son *accattone*, Franco Citti. Pasolini rappelle les critiques « nobles et généreuses » qu'on lui adresse car il prend les acteurs de la rue pour les abandonner ensuite. Au début, Citti n'arrive pas à saisir le sens de ces critiques. S'il s'agit de l'amitié, il est évident que Pasolini ne l'a pas abandonné. S'il s'agit d'être appelé pour un nouveau film, alors cela dépend des besoins du film. Pasolini essaye d'expliquer mieux le point de vue de ses contradicteurs :

⁴⁷⁴ J. A. Fieschi, *Pasolini l'enragé*, 1966 : <http://www.ina.fr/video/CPF86621305/domaine-italien-1-pasolini-1-enrage-video.html>.

ils disent que je ruine la vie de quelqu'un, car je leur fais tourner des films, ils prennent donc la grosse tête, ils nourrissent des espoirs, des ambitions, après leur carrière finit et leur vie est bouleversée. -Je pense [dit Citti] qu'il s'agit du fanatisme, car... j'ai toujours pensé que tu m'avais abandonné mais je n'ai rien dit⁴⁷⁵.

Le visage de Citti s'illumine d'un coup d'un grand sourire.

Donc tu veux dire [dit Pasolini a Citti] qu'un petit bourgeois, a une idée de la carrière, de la vie, de l'avenir, de la providence ... tandis qu'un homme comme toi, un homme du peuple n'a pas ces petites idées sur son propre futur ... la caractéristique du bourgeois est de penser toujours, comme les fourmis, à l'avenir tandis que toi tu es une cigale qui chante et puis...⁴⁷⁶

Ici nous pouvons voir chez Pasolini l'héritage de Gramsci aussi bien que sa réponse. Gramsci avait introduit la question de l'hégémonie pour essayer de comprendre pourquoi le système capitaliste, malgré des crises aussi fortes que celle de 29, ne tombait pas. Gramsci était arrivé à la conclusion que la culture bourgeoise était hégémonique, c'est-à-dire qu'elle avait déjà conquis le prolétariat et du coup la lutte de ce dernier s'exerçait à partir des valeurs bourgeoises et de la conception bourgeoise du monde. Pasolini transfère cette question dans le langage :

⁴⁷⁵ « *Dicono che rovino la vita di uno perché prima gli faccio fare un film, questo gli fa montare la testa, gli da delle speranze, delle ambizioni, poi la sua carriera finisce e questo sconvolge la sua vita. -Io penso che sia gente che dice così, per fanaticismo perché... io l'ho sempre pensato che tu mi avessi abbandonato pero non l'ho mai detto.* » Ibidem (notre traduction).

⁴⁷⁶ « *Cioè tu vuoi dire praticamente questo che un piccolo borghese a una idea della carriera, della vita, del domani, della provvidenza, hai capito? mentre un uomo come te, un uomo del popolo come te, non ha queste piccole idee sul proprio futuro [...] la caratteristica del borghese è quella di pensare sempre, come le formiche, al domani, invece tu sei una ciccala che canta e poi...* » Ibidem (notre traduction)

Il faut remarquer que, si la liberté se présente dans le monde capitaliste, seulement d'une façon partielle, grâce à la diversité de ses niveaux, la technification éliminera définitivement ces niveaux. [...] ainsi, la langue et la culture du technocrate tendent déjà à être la langue de l'ouvrier⁴⁷⁷.

Mais si le prolétariat avait été conquis par la culture bourgeoise, Pasolini découvre que le sous-prolétariat ne l'était pas encore. Cela était dû à une sorte d'extériorité physique du sous-proletariat par rapport au capitalisme car il n'avait pas encore été intégré complètement au système, il s'agissait néanmoins d'une masse de travail en puissance et en conséquence d'un marché en puissance et donc son extériorité n'allait durer que peu de temps. La peur de Pasolini s'est avérée :

Autrement dit, tant que le langage technologique n'est qu'un parmi les plusieurs argots d'une langue, les autres parties de la langue jouissent tranquillement de leur liberté partielle. [...] Mais dans le cas où toute une langue est homologuée et modifiée par le langage de la technique, le phénomène qui aujourd'hui ne se vérifie que dans l'usine se recréera probablement dans toute la vie sociale : [...] la suppression de la marge de liberté assurée par les différents niveaux linguistiques⁴⁷⁸.

De nos jours il est très difficile de trouver des extériorités physiques au fascisme globalisé. Et la question serait peut-être plutôt, comment construire des extériorités axiologiques et conceptuelles à l'intérieure du fascisme globalisé.

On peut néanmoins tirer une leçon importante du dialogue entre Pasolini et Citti. Bien sûr, cela dans le cas où nous voulions résister au fascisme globalisé : cela n'a aucun sens de juger un artiste critique à partir des valeurs hégémoniques. Pourtant c'est cela qui arrive souvent.

⁴⁷⁷ P.P. Pasolini, *L'expérience hérétique*, Ramsay, 1989

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

Après avoir publié son rapport sur la fondation Daros, Villamizar demande aux artistes de la collection, s'il sont vraiment des artistes politiques, des artistes critiques, de prendre position par rapport à l'origine contestable de la fondation. On pourrait se demander pourquoi il aurait fallu montrer qu'une collection privée a peut-être des origines criminelles, pour que les artistes critiques de la collection prennent position. Une fondation comme la Fondation Daros Latinoamérica ne se construit qu'avec un grand capital. Et derrière un grand capital, le plus probable c'est qu'il y ait de l'exploitation de l'homme sur l'homme, de la destruction de la terre, de l'homologation des cultures non occidentales, de la destruction des langues mineures... On dirait que Villamizar pense qu'il y a un capitalisme bon et un capitalisme mauvais... ou mieux, que le capitalisme est un système neutre et qu'il y a des capitalistes qui violent la loi et d'autres non et que c'est en sachant cela et en agissant par rapport à cela que l'intellectuel peut se libérer des culpabilités. Il juge l'intellectuel à partir des valeurs du système que l'intellectuel cherche à critiquer. Un artiste critique, surtout de nos jours, sait qu'il ne peut qu'engager un jeu stratégique avec l'ordre social qu'il critique, il sait qu'il ne peut pas prétendre se placer dans une extériorité physique au fascisme globalisé.

La critique de Villamizar rate la question artistique et rate la question politique. Les artistes construisent des régimes singuliers de signes pour développer leur critique, pourquoi leur demander d'exprimer cette critique aussi dans une langue déjà sanctionnée, déjà codifiée? Villamizar leur demande de s'homologuer plus encore, que ce qui fait le marché de l'art lui-même.

II. Sapere aude

Nous proposons donc une nouvelle conception de l'autonomie de l'art que nous appellerons autonomie transmoderne. L'autonomie moderne de l'art se fondait sur l'opposition entre esthétique et conceptuel. Toutefois le conceptualisme latino-américain récuse cette opposition. Nous ne trouvons pas pour autant, que dû à cela, l'art perdrait son autonomie face à d'autres domaines comme la science ou la politique. Au contraire, Camnitzer pense que l'art est un chemin particulier de pensée et de connaissance (du monde, pas seulement des phénomènes *esthétiques* comme on pourrait le conclure à partir de Baumgarten). Ceci implique évidemment une critique du concept de concept et donc de la connaissance. Pour Camnitzer, connaître le monde, s'approcher de lui, implique de le transformer. L'autonomie (transmoderne) de l'art aurait donc à voir avec ce que nous avons appelé le concept *poïétique*. Néanmoins, nous avons vu que la philosophie, elle aussi, peut se servir du concept *poïétique* et que l'idée de transformer pour connaître se trouve également dans la pédagogie de Freire (pour donner un exemple). Tout ceci n'est pas vraiment problématique : c'est la façon dont l'art construit les concepts (en mettant en relations des corps,

humains et non humains) qui lui concède son spécificité. Paradoxalement, cette zone d'indiscernabilité, que nous avons cherché à fabriquer entre l'art et la philosophie, serait ce qui confère son autonomie à l'art : sa façon spécifique de philosopher, de penser, de connaître. « Philosophie mineure », nous l'avons appelée, justement ; sa spécificité est donc sa minorité par rapport à la philosophie majeure.

De ce point de vue, l'autonomie transmoderne de l'art aurait plus à voir avec la conception des lumières chez Kant qu'avec sa troisième critique. Kant dit :

Qu'est-ce que les Lumières ? La sortie de l'homme de sa minorité dont il est lui-même responsable. Minorité, c'est-à-dire incapacité à se servir de son entendement sans la direction d'autrui, minorité dont il est lui-même responsable puisque la cause en réside non dans un défaut de l'entendement mais dans un manque de décision et de courage de s'en servir sans la direction d'autrui. Sapere aude ! Aie le courage de te servir de ton propre entendement. Voilà la devise des Lumières⁴⁷⁹.

Le problème est que si nous suivons la troisième critique (et si nous subsumons l'art dans l'esthétique qui y est théorisée) l'art serait parfaitement inutile à l'artiste pour se servir de son entendement. Pourquoi est-ce que cela serait grave ? Pourrions-nous demander, puisque Kant semble nous dire qu'il suffit de se servir de son propre intellect (donc pas besoin d'un art particulier, d'une discipline ou d'une technique). Pourtant, si nous suivons le même Kant, la science est justement ce savoir qui consiste à bien former les concepts, les productions de l'intellect. *De fait* donc, ceci implique une minorité relative chez l'artiste, qui peut se servir bien sûr de son entendement, mais (c'est la conséquence logique) il le ferait mieux s'il savait comment former bien les concepts (s'il avait une science, pas un art).

⁴⁷⁹ E. Kant, « Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières ? » in *La Philosophie de l'histoire*, Paris, Aubier, 1947, p. 83

D'autre part, nous avons vu comment la notion d'intellect s'est transformée le long de la modernité elle-même. De quel entendement faut-il donc se servir selon Kant ? Sans doute pas de l'intellect de la Renaissance italienne, ni de celui du baroque espagnol, qui confondaient ce que Kant appelle concept et ce qui relèverait selon lui de l'esthétique. L'Europe latine et probablement l'Amérique précolombienne aussi, risqueraient donc de rester dans la minorité (car elles ne disposent pas du *bon* intellect).

Il faut donc avoir le courage de se servir de son propre intellect et cannibaliser Kant. Opposer à l'intellect universel (ou plutôt mondialisé) qui est logé dans la formule kantienne, des intellects singuliers, mineurs.

Note finale

Habituellement, nous entendons l'esthétique comme une branche de la philosophie (ou qui s'en est détachée) qui étudie l'art ou la sensibilité ou des problématiques liées à ces domaines (la connaissance sensible, la perception, l'auto-affection...). Toutefois, nous avons vu dans cette thèse que sa naissance coïncide avec le déplacement du centre politique de l'occident du sud vers le nord et avec ce que nous avons appelé le découpage néo-moderne du mental à travers lequel l'intellect est redélimité : ce que les cultures latines appelaient « concept » (et qui était considéré un produit de l'intellect) n'est plus un concept (n'est plus une production de l'intellect) et son étude relèverait par conséquent, plus de l'esthétique que de la philosophie théorétique ou de l'épistémologie. Autrement dit, l'esthétique a été le lieu à travers lequel la philosophie a cherché à départager ses limites avec des productions *artistiques* (mais nous l'écrivons en italiques, car c'est justement cette opération qui a décidé que ces formes - comme le conceptisme - étaient artistiques et pas philosophiques). Dans cette thèse, l'esthétique doit être donc entendue surtout de la façon suivante : un lieu où l'art et la philosophie se rencontrent, pensent les limites qui les séparent, produisent des zones d'indiscernabilité entr'eux, s'interrogent mutuellement. En polémique avec Kosuth, nous disons donc que le conceptualisme est *esthétique*, non seulement car ses productions relèveraient du sensible (et non seulement du conceptuel) mais surtout car il peut permettre un élargissement de la philosophie travers l'art, l'émergence d'une philosophie mineure.

Bibliographie

Ouvrages et articles

ABELLAN José Luis, MONCLUS Antonio (dir.) *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América*, Barcelona, Anthropos, 1989.

ALBERRO Alexander, STIMSON Blake (dir.), *Conceptual Art: a critical anthology*, Cambridge, MIT press, 1999.

ALBERTI Leon Battista, *La peinture*, Paris Seuil, Paris, 2004.

AMARAL Aracy A. (Ed.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 - 1962*. São Paulo; Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo; MAM-RJ, 1977.

ARANGO Gonzalo, « *Fernando Gonzalez: La meta es el camino* » dans *Lecturas Dominicales*, El tiempo, Bogotá, 11 septembre 1988.

ARANGO Gonzalo, *Primer Manifiesto Nadaísta*, Medellín, Tipografía y Papelería AMISTAD Ltda., 1958.

ARASSE Daniel, *L'homme en jeu, les génies de la Renaissance italienne*, Paris, Hazan, 2008.

ARISTOTE, *Organon II, De l'interprétation*, Paris, Vrin, 2004.

ARISTOTE, *La politique*, Paris, Vrin, 1977.

ARISTOTE, *Physique Livre II*, Paris, A. Durand, 1862.

BOAL Augusto, *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, Ed. de la Flor, Buenos Aires 1974.

- BARTHES Roland, « Le mythe aujourd'hui » dans *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BARRERA Ortiz, Carlos, « Antonio Caro en 1980 » in *Conversaciones*, Bogotá, Epígrafe, 1982
- BORGES Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983.
- BOUTANG Pierre-André, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Montparnasse, 2004.
- BRUNATTO Paolo, *Pasolini e... la forma della città*, 1974.
- CAMARA Mario, « Apuntes para una historia de los usos del cuerpo en la cultura brasileña: Lygia Clark y Hélio Oiticica », *Revista Crítica Cultural* v.2 n°2, Santa Catarina, 2007.
- CAMNITZER Luis, « La Enseñanza Del Arte Como Fraude », in *Cuadernos grises No. 4. Educar arte/enseñar arte*, Ediciones Uniandes , Bogotá, 2009.
- CAMNITZER Luis, *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Murcia, CENDEAC, 2009.
- CAMNITZER Luis, « Ferrari's vocal vocabularies », in *León Ferrari: Politiscripts, Drawing Papers # 48*, New York, The Drawing Center, 2004.
- CARROLL Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland and Other Tales*, New York, Race Point Publishing, 2015.
- CASSIN Barbara (ed.), *Vocabulaire Européen des Philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, sous, Paris, Seuil-Le Robert, 2004.
- CASTRO-GÓMEZ Santiago, « El nadaísmo como estética de la existencia » (<https://www.youtube.com/watch?v=5ZDHxVo2mAs>).
- CASTRO-GÓMEZ Santiago, « Le Chapitre manquant d'Empire La réorganisation postmoderne de la colonisation dans le capitalisme postfordiste », *Multitudes* 26,

Automne 2006, <http://www.multitudes.net/Le-Chapitre-manquant-d-Empire-La/>.

CASTRO-GÓMEZ Santiago, MENDIETA Eduardo (dir.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate)*, Mexico, Miguel Ángel Porrúa, 1998.

CASTRO-GOMEZ Santiago, GROSGOUEL Ramón (dir), *El giro decolonial, Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo de Hombre Editores, 2007.

CHARCHIA Gianni, *Estetica Antica*, Rome, Laterza, 1999.

CICERON, *De l'orateur*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

CORTES Alejandra, *Ideas de resistencia*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2012.

DA VINCI Leonardo, *Trattato della pittura*, Roma, Unione Cooperativa Editrice, 1980.

DAVIS Fernando, *Entrevista a Luis Camnitzer* dans *Ramona* No 86, 2008.

DE ANDRADE Oswald, « *Manifesto antropofago* », in *Revista de Antropofagia*, No.1, São Paulo, Mai 1928
(<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/771303/language/es-MX/Default.aspx>).

DE CAMPOS Augusto *et al.*, « *Plano-pilôto para poesia concreta* », *Noigandres*-No. 4, 1958.
(<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1090135/language/es-MX/Default.aspx>).

DELLA MIRANDOLA Giovanni Pico, *De la dignité de l'homme (De hominis dignitate)*, Paris, L'éclat, 1993.

- DELEUZE Gilles, *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003.
- DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- DELEUZE Gilles, *Cours à Vincennes*, <http://www.webdeleuze.com>.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *Qu'est ce que la philosophie?*, Paris Minuit, 2005.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- DERRIDA Jacques, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972 .
- DETIENNE Marcel (dir.), *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Presses Universitaires, Lille, 1988.
- DREYFUS-GAMELON Simone, « Et Christophe Colomb vint... De la découverte à la disparition des indigènes des îles », in *Ethnies*, n.14, 1993
- DUPUIS-RAFFARIN Anne « L. B. Alberti ou le double discours d'un humaniste sur l'art », *Camena* n° 6 – juin, 2009.
- DUSSEL Enrique, *Ética de la Liberación en la Edad de la Globalización y de la Exclusión*, Madrid, Trotta, 2000.
- DUSSEL Enrique, *Filosofía de la Liberación*, Bogota, Nueva América, 1996.
- DUSSEL Enrique, *Filosofía de la producción*, Nueva América, Bogotá, 1984.
- DUSSEL Enrique, *Praxis latinoamericana y filosofía de la liberación*, Nueva América, Bogotá, 1983.
- ECO Umberto *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1997.

- FALS BORDA Orlando, *El problema de cómo investigar la realidad para transformarla por la praxis*, Tercer mundo, Bogotá, 1994.
- FERMÍN DE VARGAS Pedro, *Pensamientos políticos y memorias sobre la población del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá, Banco de la República, 1953.
- FORTINI Franco, « *I cani del Sinai* » in *Saggi ed epigrammi*, Milan, Mondadori, 2003.
- García Márquez Gabriel, *La soledad de América Latina*,
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html.
- GRACIAN Baltasar, *Obras completas vol 2*, Madrid Turner, 1998.
- GULLAR Ferreira, *Ferreira Gullar por él mismo* dans *Alforja* n° 40, Universidad autónoma de Sinaloa, Culiacán, 2007.
- GULLAR Ferreira, « Manifesto neoconcreto » dans *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1959.
- FIESCHI Jean-André, *Pasolini l'enragé*, 1966.
- FOUCAULT Michel, *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*, Paris, Seuil/Gallimard, 2001.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, 1975.
- FREIRE Paulo, *Extensión o Comunicación*, México, Siglo XXI, 1998.
- FREIRE Paulo, MACEDO Donaldo, *Alfabetización: Lectura de la palabra y lectura de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1989.
- GERRIG Richard, *Psicología y vida*, Pearson Educacion, 2005.
- GÓMEZ Pablo et TRELLEZ Luz Marina, « *Bernardo Salcedo: el universo en caja* », *Guías de estudio*, Bogotá, Banco de la República, 2000.

- GONZALEZ Fernando, *Pensamientos de un viejo*, Medellín, Corporación Fernando González - Otraparte, 2002.
- GONZALEZ Fernando, *Mi Simón Bolívar*, Envigado, Corporación Otraparte, 2002.
- GONZALEZ Fernando, *Viaje a pie*, Paris, Le livre libre, 1929.
- GREGORY Richard, « Perceptual illusions and brain models », *Proceedings of the Royal Society*, Vol. 171, No. 1024, 1968.
- GRUZINSKI, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- HADOT Pierre, *La philosophie comme manière de vivre*, Paris, Albin Michel, 2001.
- HADOT Pierre, *Plotin ou la simplicité du regard*, Paris, Gallimard, 1997.
- HALES Robert et YODOSKY Stuart, *Essentials of Clinical Psychiatry*, America Psychiatric Pub, 2004.
- HARRISON Charles et Wood, Paul (dir.), *Art in theory*, Oxford, Blackwell, 1992.
- HERSANT Yves, *La métaphore baroque. D'Aristote à Tesauro*, Paris, Le Seuil, 2001.
- HERZOG Hans-Michael (Ed.), *Luis Camnitzer Daros Latinamerica*, Zürich, 2012.
- HILL BOONE Elizabeth et al., *Writing Without Words, Alternative literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham, Duke University Press, 1994.
- Huidobro Vicente, *Altazor*, Madrid, Barcelona, Buenos Aires, Compañías Iberoamericana de publicaciones S.A. 1931.
- IOVINO María, « *El universo en caja* », *El Tiempo*, 25 février 2001, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-603937>.

JACOBY Roberto, *El deseo nace del derrumbe, acciones, conceptos, escritos*, Barcelona, La central, 2011.

KANT Emmanuel, « *Vers la paix perpétuelle* » et autres textes, Flammarion, Paris, 1991.

KAMIL Fadel « *Histoire de la théorie de la sustentation* », in *Découvert* No. 306.

KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

KOSUTH Joseph, LYOTARD Jean-Francois (dir), *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge, MIT Press, 1991.

LANDER Edgardo (Ed), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires, 2000.

LAPESA Rafael, *Historia de la lengua española*, Gredos, Madrid 1991.

LEOPARDI Giacomo *Chants/Canti*, Paris, Flammarion 2005.

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, 1996.

LIPPARD Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1997.

MARQUINEZ ARGOTE, Germán, « *Ideas estéticas de Xavier Zubiri y realismo fantástico latinoamericano* », *Universitas Philosophica* No 7, décembre 1986.

MASOTTA Oscar, *Revolución en el arte : pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.

MASOTTA, Oscar (dir.), *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967.

MATTHEY Christine , « L'Ombre et les Lumières, Une vision française de l'Espagne au 18e siècle » dans *Dix-huitième siècle*, 2008/1 n° 40.

MANUEL Antônio, *entretien avec Cildo Meireles*:

<http://poro.redezero.org/biblioteca/textos-referencias/insercoes-em-circuitos-ideologicos-cildo-meireles/>.

McLuhan Marshall, *La galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

MIGNOLO Walter « *Aiesthesia decolonial* », *CALLE14*, volume 4, numero 4, janvier-juin, 2010.

MIGNOLO Walter, *La Idea de América Latina, La Herida Colonial y La Opción decolonial*, Barcelona, Gedisa 2007.

MIGNOLO Walter, *Historias locales/ diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Ediciones AKAL, 2003.

MIGNOLO Walter, « *When Speaking Was Not Good Enough: Illiterates, Barbarians, Savages, and Cannibals* » in JARA René et SPADACCINI Nicholas (dir.), *Amerindian Images and the Legacy of Columbus*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992.

MONTESQUIEU, *Œuvres complètes*, Paris, seuil, 1964.

MOORE David et JEFFERSON James, *Handbook of medical psychiatry*, Elsevier/Mosby, 2004.

MUSEUM OF MODERN ART (Ed.) *Listen, Here, Now, Argentine art in the Sixties, writings of the Avant-Garde*, New York , MoMA, 2004.

NEWMAN Michael et BIRD Jon, *Rewriting Conceptual Art*, London, Reaktion Books, 1999.

- PASOLINI Pier Paolo, *Scritti corsari*, Rome, Garzanti, 1973.
- PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, 1972.
- PLATON, *Phedon, Le banquet, Phèdre*. Paris, Gallimard, 1991.
- PLATON, *La République*, Paris, Flammarion, 1966.
- PLOTIN, *Ennéades*, L.Hachette, 1857.
- QUINTIN LAME, M., *En defensa de mi raza*, Bogotá, Comité en defensa del indio, 1971.
- RIBEIRO Darcy, *Carnets indiens*, Paris, Plon, 2002.
- RODRIGUEZ Simón, *Sociedades Americanas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- ROBLEDO Angela María, RODRÌGUEZ Patricia, *Emergencia del sujeto excluido: aproximación genealógica a la no-ciudad en Bogotá*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- ROCHA Glauber, *Revolução do cinema novo*, Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981.
- RODÓ José Enrique, *Ariel*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc057f2>.
- RUIZ Juana, *Los surcos de mi piel*, Dafne, Santiago, 2005.
- RUIZ Juana, « Concepciones políticas », *transatlántico*, Santiago, novembre 2010 pp. 17-25.
- SANCHEZ VELANDIA, *Educazione popolare in Colombia*, CICA, Roma, 2006.
- VAN DOESBURG Theo *et al.*, *Art concret*, Paris, avril 1930.
- VALETTE Eric, « Parasitage, subversion et statut artistique : esquisse d'une topologie », in *Parasite(s) une stratégie de subversion*, BORREL Pascale et HOHLFELDT Marion (Eds), l'Harmattan, collection esthétiques, 2010.

VARELA Francisco, *Autonomie et connaissance : Essai sur le vivant*, Paris, Broché, 1989.

VIDALES Luis, *Suenan timbres*, Bogotá, Plaza y Janés, 1986.

VILLAMIZAR Guillermo, « *Daros Latinamerica: memorias de un legado peligroso* », *Esfera Pública*, décembre 2012 (<http://esferapublica.net/daros-latinamerica-memorias-de-un-legado-peligroso/>).

VYGOTSKIJ Lev, *Pensée et langage*, la Dispute, Paris, 1997.

SCHAEFFER Jean-Marie, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue Germanique Internationale*, No 2, 1994.

ZUBIRI Xavier, *Sobre la esencia*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

ZUBIRI Xavier, *Inteligencia y razón*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

ZUBIRI Xavier, *Inteligencia y logos*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

ZUBIRI Xavier, « El origen del hombre », in *Revista de Occidente*, 17, 1964.

ZUCCARI Federico *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, Rome, M. Pagliarini, 1768.

Sites internet

www.banrepcultural.org, Banco de la República, Colombie, activité culturelle

<https://www.centrepompidou.fr>, Centre Georges Pompidou

<http://www.drawingcenter.org>, The drawing center

<http://esferapublica.org/nfblog/>, Revue Esfera Pública

www.gonzaloarango.com, Site sur la vie et l'œuvre du fondateur du *Nadaísmo* par la fondation Otraparte

<http://habitat.aq.upm.es>, Ciudades para un Futuro más Sostenible

<http://vicentehuidobro.uchile.cl>, Site sur la vie et l'œuvre de Vicente Huidobro

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7676.html>, Poèmes et livres de Vicente Huidobro

<http://icaadocs.mfah.org>, Documents de l'art latino-américain du XXème siècle

<http://vladimirherzog.org>, Institut Vladimir Herzog

www.juanpablorenzi.com, Site sur la vie et l'œuvre de Juan Pablo Renzi

<http://www.macba.cat>, Musée d'Art Contemporain de Barcelone

<http://museodelacalle.blogspot.fr> Blog du Musée de la Calle

www.obs-nancay.fr, Station de Radioastronomie de Nançay

<http://www.otraparte.org>, Site de la fondation Otraparte et sur la vie et l'œuvre de Fernando González

www.ramona.org.ar, Site de la revue Ramona

<http://www.tate.org.uk>, Tate