

Hannes Böhringer

Attention dans le clair-obscur : l'Avant-garde

traduit de l'allemand par Mira Köller et Dominique Ségларd

Le monde est clair-obscur. Certaines choses sont claires, beaucoup d'autres ne le sont pas. Quand on y regarde de plus près, ce qui est clair devient flou ; à la longue l'obscur devient un peu plus net. Certaines choses semblent bonnes, d'autres semblent mauvaises. Ici également, les limites nettes deviennent floues lors d'une observation accentuée. L'obscur s'éclaircit, le clair se macule. La réalité (*Wirklichkeit*) est mélangée, claire-obscur.

La connaissance essaie d'opérer des distinctions, de tracer des limites. Elle cherche à éclairer (*aufklären*) et trouve des assombrissements, elle rencontre des passages, presque imperceptiblement meubles, des zones grises, des indéterminations, des interférences. La connaissance elle-même appartient au clair-obscur de la réalité, elle illumine de différentes façons et, en cela, nuance. Comment peut-on observer ce que l'éclaircissement (*Aufklärung*) laisse dans l'obscurité, lorsqu'on ne fait pas attention au flou sur les bords ? Dans la confusion du clair et de l'obscur, on a besoin d'observations et d'éclaircissements, même s'ils ne sont pas tout à fait éclairés.

L'Avant-garde, aux époques précédentes, était chargée d'éclairer une armée en marche¹. Elle devait éclairer les mouvements presque invisibles de l'ennemi, et obscurcir les mouvements de son armée aux yeux de l'ennemi. Sa tâche consistait à protéger l'armée en marche qui, pour cette raison, n'était pas à même de combattre immédiatement, parce qu'il fallait du temps pour passer de l'ordre de marche à l'ordre de bataille. L'Avant-garde protège en éclairant. Mais pour pouvoir éclairer, elle doit se protéger elle-même, se voiler elle-même. L'Avant-garde se trouve dans le clair-obscur, et tente de l'inverser. Comme tous les systèmes de reconnaissance (*Aufklärung*), les Avant-gardes sont particulièrement sensibles, fragiles, et nécessitent, pour cette raison, des protections spécifiques afin d'être fiables.

L'événement de la Révolution française libère l'Avant-garde comme métaphore. Les armées révolutionnaires, peu mobiles, qui devaient se faire protéger par des Avant-gardes, se voyaient marcher de l'avant, dans leur auto-représentation propagandiste, au plan de l'histoire universelle, afin d'apporter au Monde les idées de liberté, d'égalité et de fraternité. La marche en avant du Progrès semblait être tellement irrésistible qu'elle devait être plutôt proclamée que protégée par une Avant-garde.

À la suite de la Grande Révolution, les saint-simoniens recrutèrent, de même,

1. Carl von Clausewitz : *De la guerre*, trad. D. Naville, Minuit, 1955, p. 332 sqq. Jakob Meckel : *Gundriss der Taktik*, Berlin, 1897, p. 207 sq.

les artistes comme Avant-garde de leur socialisme, mais uniquement à titre de protection du Progrès contre les terreurs d'une révolution devenue de nouveau menaçante, faute que d'autres corporations aient trouvé du plaisir à assumer cette fonction, et introduisirent ainsi subrepticement la métaphore de l'Avant-garde dans la théorie de l'art¹. — « C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde », ainsi le disciple de Saint-Simon laisse-t-il parler un artiste. « Nous avons des armes de toutes espèces : quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile ; nous les popularisons par la poésie et le chant ; nous employons tout à tour la lyre ou le galoubet, l'ode ou la chanson, l'histoire et le roman ; la scène dramatique nous est ouverte... » Le réalisme socialiste reprend cette théorie de l'Avant-garde, sans y appliquer la métaphore, celle-ci étant réservée au Parti.

L'art comme propagande doit être clair et universellement compréhensible, il a pour condition une rhétorique et une iconographie, à la fois traditionnelles et intactes. Servir d'Avant-Garde signifie devoir obéir au commandement philosophique suprême. Mais c'est précisément cela que refuse de faire l'art moderne. En tant qu'Avant-garde, il se sent toujours déjà en avance par rapport à l'arrière-garde, à savoir le concept philosophique. Il se comprend au sens de la tradition de la théorie romantique de l'art, comme « poésie progressive universelle », comme « poème infini » (F. Schlegel), comme tentative d'une nouvelle mythologie individuelle, comme art spéculatif analogue à la magie et à l'alchimie. Cette métaphysique de l'art entre maintenant, dans la théorie de l'art moderne avant-gardiste, en relation avec la philosophie de l'histoire, et son concept de progrès : comme chiffre de l'Absolu, l'art doit être moderne, c'est-à-dire nouveau, présent à l'esprit en vue de l'instant catastrophique de l'histoire universelle. L'œuvre d'art avant-gardiste matérialise « la conscience la plus avancée des contradictions dans l'horizon de leur conciliation possible » (Adorno). Dans l'obscurité de l'Histoire, l'Avant-garde découvre quelques rayons réfractés d'une lumière messianique.

Le discours sur la fin de l'Avant-garde signale non seulement l'usure du concept de progrès issu de la philosophie de l'histoire, mais également le doute sur un éventuel progrès dans les arts, à savoir s'il y a un niveau reconnaissable du « matériau » (Adorno) artistique derrière lequel il ne convient pas de retomber. Les développements semblent trop entremêlés pour permettre de repérer un tracé clair du front du progrès. L'art se retire de la modernité et de l'histoire universelle, pour passer dans le Salon postmoderne, et l'esthétique se retire de la philosophie de l'histoire, afin de passer dans la théorie des systèmes qui promet de réduire la complexité embrouillée. L'Avant-garde, en tant qu'« avant-garde historique », semble avoir été abandonnée sur la position perdue de la modernité. Mais cette historicisation n'est peut-être que la dernière ruse de la Raison à l'œuvre dans la philosophie de l'histoire, permettant d'assurer discrètement à l'Avant-garde une retraite vers le camp militaire du système.

1. « L'artiste, le savant et l'Industriel » (1825), in : *Cœuvres de Saint-Simon*, vol. 10, Paris 1875 ; réédition Anthropos, 1966, t. 5, p. 210. Renato Poggioli : *The Theory of Avant-garde*, Cambridge, Mass., 1968. Donald Drew Egbert : « The idea of "Avant-garde" in art and politics », in *The American Historical Review*, 73, 2, 1967, p. 339-366. Matei Calinescu : « "Avant-garde" : Some terminological considerations », in *Yearbook of Comparative and General Literature*, 23, 1974 p. 67-78. Hannes Böhringer : « Avant-garde- Geschichten einer Metapher », in *Archiv für Begriffsgeschichte*, 22, 1978, p. 90-114.

Un système est quelque chose qui se constitue et qui se conserve en état de marche en se distinguant d'une quantité immense d'autres choses, et en pouvant reproduire les éléments dont il est composé par la reproduction permanente de cette différence à l'égard de l'environnement. Le système social « art » est également une formation comme celles que les théoriciens des systèmes appellent « autopoïétiques » et « autoréférentielles » : un cercle fermé¹. L'art se constitue à partir de l'art. L'art est art parce qu'il apparaît dans le système social « art ». L'art est autonome, circulaire et conceptuel. Il se définit lui-même par lui-même. Il détermine lui-même ce qu'est l'art, en excluant le non-art.

Non seulement l'art produit-il des œuvres d'art, mais par celles-ci il produit en même temps des attentes concernant le fait de savoir comment la production artistique pourrait se poursuivre, il stimule de cette manière la production d'éléments de jonction, et rend ainsi possible la reproduction permanente du système. L'attente incessante de variétés, de surprises, de quelque chose de nouveau, fait partie, à titre de constante, des attentes qui se modifient au fur et à mesure des productions artistiques. Toutefois, la discontinuité ne doit pas sortir de ce cadre, le nouveau doit toujours rester raccordable à l'ancien, aux courants stylistiques de l'histoire de l'art et, en tant qu'expression de l'esprit du temps, à ce qui est présent.

En permanence, on produit et on offre, on tâte, classe, retire du service de l'art au sein de cet horizon d'attente du système, on teste des productions afin de savoir si elles parviennent à s'élever jusqu'à un nouveau *trend*, une nouvelle mode, ou même peut-être jusqu'à un nouveau style qui se renforce lui-même par une attention générale, et réprime d'autres possibilités de jonction.

A l'occasion de la *Documenta* de 1982, Lawrence Weiner a fait installer sur la façade du bâtiment de l'exposition cette phrase, lisible de loin : « De nombreuses choses colorées juxtaposées forment une rangée de nombreuses choses colorées. » La phrase reflète la circularité, l'autodéfinition tautologique de l'art : l'art est ce que perçoit l'institution, le système « art » en tant qu'art. Même si l'on en doute, il n'en demeure pas moins qu'à l'intérieur de leur enceinte protégée les choses colorées sont des œuvres d'art. Dans cette phrase de Weiner il y a également l'écho d'une critique voilée des choses colorées de cette exposition de l'époque, c'est-à-dire de la vague de la peinture nouvelle par laquelle fut emporté l'art conceptuel d'un Weiner ; cette critique consiste à demander si le recours au panneau peint et aux techniques traditionnelles de composition ne fait pas retomber au-dessous du niveau de réflexion de la peinture conceptuelle et du *conceptual art*, qui ont depuis longtemps reconnu, analysé et essayé le panneau peint dans son caractère de chose. Mais, à titre de compensation, l'institution dédommage des artistes éminents d'un courant démodé par l'entrée précoce au musée. La phrase de Weiner exprime également cela. Et elle indique d'une part, que les arts plastiques ont de plus en plus engagé le public dans une analyse et une réflexion sur la nature de l'art, et que, d'autre part, le regard est, dans ce développement, de plus en plus détourné de l'œuvre d'art individuelle, pour se tourner vers le caractère événementiel de toute exposition et, outre cela, vers le caractère de reproduction autopoïétique et autoréférentiel de l'institution, ainsi que vers une « esthétique sociologique » (G. Simmel).

1. Niklas Luhmann : « Die Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst », in *Delfin*, 1984, p. 51-69, et : *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt 1984.

L'art, par sa conceptualité, « nécessite des commentaires » (Gehlen) et engage le public dans la réflexion, le discours et la discussion. Ce faisant, le public recourt inévitablement au concept de style qui, à l'origine, était normatif, mais est devenu un concept relatif à une époque. Grâce à celui-ci, les œuvres d'art individuelles se laissent localiser de manière diachronique et synchronique. Puisqu'on trouve grâce à lui le chemin qui mène du mutisme devant l'œuvre d'art individuelle à l'universel, alors la discussion peut à ce moment s'engager : la postmodernité est-elle la fin de la modernité, un nouveau style ou une mode éphémère ? La modernité est-elle une époque ? De quand à quand ? La modernité ne voulait-elle pas être la fin de tout art de style ? La postmodernité ne veut-elle pas également la fin du style, la fin de la contrainte stylistique d'être moderne ? La postmodernité est-elle une métamorphose ou une métastase de la modernité ? La modernité n'a-t-elle pas toujours été, peut-être, postmoderne ? Etc.

Le clair-obscur des phénomènes et des concepts historiques rend les controverses indécidables. Les groupes conscients de leur pouvoir essaient d'occuper des concepts, d'imposer leurs définitions et se heurtent à la résistance d'autres groupes. La querelle se socialise. Pour le système social ce n'est pas l'accord qui importe, mais la communication. Or, celle-ci est plutôt intensifiée qu'affaiblie par le flou des concepts et des objets.

L'art, comme système social, se constitue et se maintient en tant que communication permanente sur l'art. Les œuvres d'art fournissent matière à discussion. Les expositions offrent l'occasion de se rencontrer et de s'entretenir. Le centre de gravité se déplace du producteur au spectateur, de l'esthétique de la production à l'esthétique de la réception. La participation, provoquée par l'art conceptuel, et nécessitant des commentaires, divise le public entre, d'un côté, la masse de ceux qui remplissent les musées et les salons artistiques et, de l'autre, le petit cercle de ceux qui participent à la discussion dans l'affairement organisé (*Betrieb*)¹. L'« inclusion du public » (Luhmann) mène à l'exclusivité du public professionnel et compétent.

Contrairement aux intentions du *conceptual art* de critiquer les institutions, la participation du public a renforcé l'art comme système social. Le spectateur n'a été que plus fortement intégré dans l'institution. La perception intègre ce qu'elle perçoit, et intègre à ce qu'elle perçoit. L'observateur se trouve dedans avant qu'il ne se perçoive. Son observation devient auto-observation du système social. Elle est incitée à se diriger dans une certaine direction d'attention, à avoir une certaine attitude d'attente déterminée, et elle cherche des yeux la production de jonctions, elle les stimule ainsi et renforce alors l'auto-organisation communicationnelle du système.

En percevant de plus en plus le fonctionnement du système, le public reconnaît le système lui-même comme une œuvre d'art conceptuelle, son caractère de performance et d'événement, la poésie de son autopoïésis, le charme esthétique de son auto-référence, et son immanence propre à l'œuvre. Les œuvres d'art individuelles deviennent des pièces de monnaie échangeables dans une machine automatique qui se compose elle-même. Le système social est aujourd'hui, à plus juste titre, ce que Friedrich Schlegel a dit de l'œuvre d'art comme « imitation lointaine

1. Cf. Heidegger : « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, p. 62. (N.d.T.)

du jeu infini du monde, cette œuvre d'art qui se donne éternellement à elle-même sa propre forme¹».

Le système et la communication sont un affairément organisé, un bavardage (*Gerede*) et une rumeur. La rumeur, événement produit par le bavardage, devient un élément essentiel de l'affairement organisé par le bavardage. Le bavardage maintient l'affairement organisé par l'exigence d'éléments de jonction, d'événements nouveaux, tout en les produisant lui-même grâce à la rumeur. En fin de compte, le bavardage lui-même est l'une des formes de l'affairement organisé : l'activité affairée de l'entreprise organisée.

Le bavardage éclaircit et obscurcit. En tant que discours, il est « ouverture » (*Erschlossenheit*) originelle du monde. Mais « l'ouverture se tourne en fermeture² ». Le bavardage colmate l'affairement organisé, en fait un système clos, qui réduit la complexité à une unique image du monde (*Weltbild*), oubliant d'observer sa différence par rapport à l'Être³. Mais dans le système clos qui oublie son être, l'activisme affairé, le bavardage, le procédé, le fait d'aller de-ci de-là sans destination précise, la curiosité et le divertissement s'accroissent démesurément. Ce sont là des formes d'expression de l'*acedia*, vice antique de l'ennui et de la satiété⁴. A l'activisme affairé de l'homme moderne, diagnostiqué par Heidegger, qui voit l'homme placé dans un système qui se ferme et fait du monde sa propre image, et à l'ennui, que Luhmann voit se glisser dans le système circulaire, autoréférentiel de l'art, correspond l'incapacité du moine acémète à demeurer seul et calme avec soi dans sa cellule. L'art comme circuit fermé est une machine de célibataire. La communication concernant l'art doit alors sans cesse répandre un flot de paroles afin de lutter contre la satiété à l'égard de l'art. La curiosité, l'attente incessante de possibilités de jonction, ainsi que la recherche d'un art jeune et nouveau, ne sont que l'expression de la crainte de l'ennui qui rattrape aussitôt le spectateur lors du surgissement de tout art nouveau. En tant qu'affairement organisé, l'art fait partie de l'industrie de la culture et des loisirs, de plus en plus vaste, des sous-systèmes qui doivent absorber et, si possible, recycler sans cesse l'ennui produit par le grand système clos « société » et, en tant que bavardage, il appartient à la tradition du Salon aristocratique-bourgeois et de la Cour princière. La scène artistique, la communication concernant l'art sont, comme la vie de cour, « un jeu sérieux, mélancolique » (La Bruyère). Aujourd'hui le public artistique se divertit par la chasse, la chasse au nouveau, à un nouveau courant artistique ou stylistique, à une nouvelle matière à discussion, tout comme naguère le roi triste et ennuyé, ou la noblesse destituée.

L'artiste joue le rôle d'un sauvage, d'une proie à la chasse. Sa sagesse pratique (*Klugheit*) consiste à se faire dépister et découvrir, à ne pas gâcher le plaisir des chasseurs, sans leur rendre pour autant la tâche trop facile — sinon ils sombreraient trop rapidement dans l'ennui — ni impossible — sinon il demeurerait sans être découvert.

1. Friedrich Schlegel : « Entretien sur la poésie », in *L'Absolu littéraire*, p. 318, trad. Lacoue-Labarthe-Nancy, Seuil, 1978.

2. Martin Heidegger : *Être et Temps*, p. 169.

3. Martin Heidegger : « L'époque des "conceptions du monde" », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, p. 69 sqq.

4. Evagre le Pontique : *Traité pratique, ou le Moine*, t. 2, Paris, 1971, p. 520 sqq. Jean Cassien : *Institutions cénobitiques*, Paris, 1965, p. 382 sqq. Karlfried Gründer : « Acedia. Zum Potential eines verlorenen Begriffs... » in *Philosophische Tradition im Dialog mit der Gegenwart. Festschrift für Hansjörg A. Salmoney*, Bâle/Boston/Stuttgart, 1985, p. 87-95.

L'artiste doit se préparer à cette activité. Il doit apprendre à la voir et à l'ignorer en regardant à côté, il doit la prendre au sérieux, tout en devant jouer en même temps son inévitable rôle, sans le prendre à cœur. L'artiste a besoin — du moins provisoirement — d'un asile, d'une tour d'ivoire, d'un système de reconnaissance (*Aufklärung*) et de protection capable de fonctionner : l'Avant-garde.

Il me semble que l'Avant-garde, en tant que sous-système caché de capsules de protection et d'observation pouvant se former autour des artistes, le plus souvent autour de petits groupes de jeunes artistes, s'est retirée de l'histoire universelle vers le système. Dans le système social « art », l'Avant-garde est l'auto-observation immunisée du système. La capsularisation sert à la protection des observateurs internes, mais l'observation sert à l'auto-organisation du système entier, contre l'importunité duquel la capsule protège.

Le système artistique a donc deux observateurs internes : le public et l'Avant-garde, qui sont toujours en train de mener un combat d'éclaireurs. Le public est curieux, il cherche un art nouveau, l'Avant-garde. S'il l'a dépiquée, la capsule ne résiste pas au contact direct. L'Avant-garde se dissout. A cet effet, elle doit se rendre invisible, elle doit s'immuniser, s'encapsuler et filtrer la communication à travers la capsule afin de résister ainsi aux appels de la communauté des chasseurs, de suspendre la complicité entre les chasseurs et la proie, la correspondance entre l'avidité à découvrir et à être découvert, jusqu'à ce que le système immunitaire de la capsule se soit constitué en chaque artiste pris individuellement.

Le saut décisif qui permet de parvenir à une formation capsulaire, c'est le fait de s'exclure de la fermeture du système, afin de laisser s'écouler sur le bord externe de celle-ci la circularité de la communication, comme dans une cage de Faraday, mais tout en demeurant à l'intérieur du monde fermé du système, bien qu'isolé de celui-ci, pour que puissent se reproduire et se renouveler, au sein de la capsule, le langage et le travail, le travail sur le langage, sur l'articulation, à partir du bavardage et de l'affairement organisé. La capsule interrompt et filtre les contacts vers ce qui lui est extérieur, et à l'intérieur elle veille au silence. L'atmosphère se purifie à l'intérieur, le clair-obscur s'éclaircit (*aufklären*). La connaissance se mobilise, comme travail sur l'articulation, différenciation des distinctions.

Connaître, observer, percevoir, cela signifie d'abord et avant tout distinguer. La distinction ramène l'immense complexité à la distinction entre les distinctions importantes et celles qui ne le sont pas. C'est ainsi, disent les théoriciens du système, que se constitue un système : il opère une distinction entre lui-même et l'environnement, et il se maintient en reproduisant sans cesse cette « différence système/environnement » (Luhmann). Mais il compense l'écart de complexité entre l'environnement et lui-même par l'ordre intérieur.

Les concepts d'autopoiesis, d'autogenèse par différenciation révèlent que l'origine de la théorie récente des systèmes réside dans la biologie et, plus largement, dans la philosophie de la Nature : la vie naît de la vie, elle se produit et se reproduit elle-même. La nature vivante est créatrice, elle est à la fois l'Un et le Multiple, l'Un par sa productivité, et le Multiple comme son produit. La conception philosophique traditionnelle d'une Nature créatrice est une spéculation unitaire dans la tradition du néoplatonisme. Ce qui se constitue et se rend autonome par la distinction ne perd pourtant pas complètement son rapport d'identité avec ce dont, en fin de compte, il provient. Il reste, en quelque sorte, indistinct dans sa

distinction. C'est ainsi que Schelling appelle la Nature, ses produits et sa productivité : l'indifférence entre l'identité et la différence¹. Contrairement à une telle philosophie de la Nature et de la Vie, orientée philosophiquement vers l'Identité, la théorie récente des systèmes décrit une Nature décomposée en une multitude de formations autoréférentielles. Les systèmes dans leur autoréférentialité n'ont plus pour sens leur identité originaire, ils se constituent par « la différence entre l'identité et la différence² ».

Tout l'art de l'Avant-garde consiste à viser juste le milieu entre différence et indifférence. A partir de ses satellites de reconnaissance (*Aufklärung*) on ne peut plus rien reconnaître d'un œil non « armé » à cette fin. L'observation est artificiellement produite à l'aide d'instruments. L'Avant-garde expérimente avec celle-là lors de toute une série d'expérimentations : les perceptions sont, à titre d'essai, décomposées et recomposées. Une grande distance et un extrême rapprochement, à savoir la télescopie et la microscopie, relativisent le regard ordinaire, dévoilent le caractère producteur de la perception, le caractère poétique de l'*aisthesis*, et liquéfient leurs distinctions.

L'art est un art de distinction. Un art nouveau rend de nouvelles différences visibles, en analyse et en relativise d'anciennes, et modifie en même temps ainsi la distinction entre art et non-art, l'horizon de perception du système social « art », sa « différence système/environnement ».

Si l'Avant-garde parvient à viser juste le milieu entre différence et indifférence, elle réussit alors à réfléchir et à exprimer son caractère arbitraire, son réductionnisme et son caractère producteur, grâce à cette distinction. Le contour de son dessin est alors un halo qu'on a peine à remarquer. La réflexion de l'écart de complexité peut, indirectement, reconstituer la richesse perdue, comme équivocité, flou calculé à la marge, imitation accompagnant comme en écho l'ordre intérieur. La distinction reçoit ainsi un Je-ne-sais-quoi, un Presque-rien³, qui n'exclut pas ce qu'elle distingue. A l'aide d'un accroissement de lumière diffuse, de clair-obscur, elle reçoit davantage de différenciation. Cette distinction différenciée est la discrétion, la modestie à l'égard de la complexité⁴.

Grâce à la formation des Avant-gardes, l'art s'est mis à distance de son auto-observation différenciée, et de l'observation de sa différence système/environnement. Mais entre l'art et son environnement, c'est-à-dire entre l'art et la vie, c'est la discrétion qui croit régner. L'art a besoin de différence et d'indifférence par rapport à la vie. Ce n'est qu'à l'aide de la différenciation qu'il reçoit l'autonomie d'un cercle fermé. Mais il a besoin, dans sa clôture, d'une transparence complexe à l'égard de l'environnement. La force vitale du système social, son énergie auto-poiétique destinée à son auto-renouvellement perpétuel, semble résider dans le fait de tenir ouverte la frontière entre l'art et la vie.

Dans sa capsule, l'Avant-garde accumule une richesse et une plus-value d'articulations. C'est de celles-ci que se nourrit la communication au sein du système

1. « Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie », in Friedrich Wilhelm Joseph Schelling : Schriften von 1799-1801, Darmstadt, 1982, p. 309.

2. Luhmann : *Soziale Systeme*, p. 26.

3. Vladimir Jankélévitch : *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, 3 vol., Paris, 1980.

4. Jean Cassien : « De Discretion (consolatio II) », in Jean Cassien : *Conférences I-VI*, Paris, 1955, p. 107. Baltasar Gracián : *El Heroe/El Discreto*, Madrid, 1958. Jost Trier : *Der Deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*, Heidelberg, 1973, p. 308 sqq.

social, jusqu'à ce que, usées par le bavardage, elles perdent la transparence discrète du rapport système/environnement. Les articulations doivent être renouvelées au plus tard à ce moment-là, et l'on doit dénicher une nouvelle Avant-garde.

La réalité est entièrement mêlée, claire-obscur ; l'Avant-garde n'est pas pure clarté (*Aufklärung*), et le système n'est pas pure obscurité. Il fonctionne dans l'imperfectibilité de ses opérations. Les Avant-gardes sont victimes des détecteurs sensoriels de plus en plus sensibles de l'affairement organisé, avant de pouvoir produire une atmosphère intérieure qui soit profondément purifiée. Ainsi se considèrent-elles trop comme de simples groupes d'entraide. Elles veulent s'imposer au sein de l'affairement organisé en étant organisées fonctionnellement. Le système immunitaire « art », à son tour, possède une faible tolérance à l'égard des incapsulations internes, parasites en apparence, les dissout trop tôt et oblige leurs éléments à s'adapter aux attentes, sous peine de les expulser. Et si, en dépit de toutes ces résistances, une Avant-garde parvient à constituer un climat intérieur filtré, le moindre défaut dans ce domaine sensitif suffit à en empoisonner irrémédiablement l'atmosphère. Mais apparemment, quelques rares instants de ce fonctionnement suffisent pour qu'un artiste y puise des forces toute sa vie durant, et pour que le système puisse se renouveler conceptuellement. L'Avant-garde joue un rôle de protection par reconnaissance (*Aufklärung*). Son observation de la différence système/environnement sert à l'auto-conservation du système. Mais comment l'Avant-garde se protège-t-elle comme petite unité inférieure par rapport au système ? Par une observation plus accentuée, et par une mobilité plus grande. L'observation, très mobile et aux réactions rapides, devient ainsi attention, présence d'esprit et subtilité.

La capsule, qui exclut par sa fermeture, est comme un ermitage ou un monastère qui se ferment au monde. Les tentations se renforcent par l'isolement. Les démons attaquent l'ermite. Ils lui soufflent des pensées et des idées d'où naissent les vices : l'ennui, la mélancolie, la vanité, l'appétit du gain, etc. Le moine doit se battre contre tous. Cette lutte est menée comme un combat d'Avant-garde, comme une pure guerre d'observation. Le démon invisible guette le moine et l'attaque dans ses moments d'inattention, par des tentations en pensée ; le moine observe attentivement ses pensées et jeûne (afin de se dégriser), et prie (appelle à l'aide). « L'attention lutte contre le péché comme un éclaireur à l'avant-poste. Alors vient la prière qui, grâce à l'attention qui ne peut le faire seule, exclut et anéantit les tentations en pensée », écrit Siméon le Nouveau Théologien¹.

Les moines ont repris l'art de l'attention vigilante aux stoïciens. Ceux-ci ont vu dans le Cynique leur modèle d'exception, un *kataskopos*, un éclaireur². L'éclaireur stoïcien est attentif, il observe sa perception, l'usage qu'il fait de ses impressions, et comment elles deviennent des représentations stables. Elles constituent un pseudo-système, le monde de l'individu, son monde affectif, ainsi que l'image correspondante qu'il se fait du monde extérieur. Le fait de ne pas nous laisser entraîner par nos propres représentations autopoïétiques, mais de pouvoir éventuellement les reconstituer à nouveau et exactement, suppose la capacité d'interrompre la compulsion de jonction, la succession conventionnelle par laquelle les

1. *Philokalia*, Tomos E, Athènes, 1963, p. 81.

2. Épictète : *Entretiens*, III, 22, 23-25 et 105.

représentations forment un monde où elles s'enchaînent et se connectent en permanence, ainsi que la capacité de faire s'effondrer le système, d'arrêter la production et la reproduction permanentes des représentations, images et attentes anciennes. Les philosophes de l'Antiquité, et les moines, pratiquaient cet arrêt et cette interruption en se rendant la mort présente. Jadis également, l'Avant-garde avait valeur de « troupe perdue ¹ ». Mais le fait de délier et de liquéfier les représentations, les attentes et les distinctions stables aiguise l'observation jusqu'à l'attention et dégage de la subtilité, de la présence d'esprit et de la vivacité : aptitudes que les Avant-gardes nécessitent afin de se protéger contre des ennemis surpuissants.

En suivant le fil conducteur de l'attention (*prosoché*), la trace de la métaphore de l'Avant-garde tombe dans l'un des grands tourbillons conceptuels de la philosophie et de la théologie. L'attention aiguise la conscience (*Bewusstsein*), la conscience morale (*Gewissen*), la surveillance de soi (*syneidesis*, *synteresis*) ². En même temps, la *synteresis*, c'est l'étincelle divine (*scintilla animae*) dans l'homme, la pointe de l'esprit, un petit quelque-chose, le Je-ne-sais-quoi (*aliquid in anima*) au centre de la forteresse de l'âme, c'est la réduction au tout simple dans sa complexité, où la distinction entre l'homme et Dieu, le Créateur et la créature, devient liquide et floue, c'est le fondement de l'âme et l'expérience de Dieu, c'est purement et simplement le fondement de l'expérience du complexe ³.

Mais le Je-ne-sais-quoi nécessite attention et sollicitude. Ainsi échappe-t-il à la lumière crue de la science et se voile-t-il (et se montre-t-il) dans le clair-obscur de l'art. A son tour, il doit être protégé de l'affairement organisé et du bavardage. L'Avant-garde se retire dans la capsule et en protège les accès à l'aide de barrages et de chiffrements. L'Avant-garde doit être prudente et posséder une sagesse pratique. La sagesse pratique provient de la prévoyance ⁴, *prudentia* vient de *providentia*, mais la pré-voyance n'est rien d'autre que l'Avant-garde.

Dans un cercle fermé qui fait circuler à grande vitesse la communication interne, l'art doit se protéger à l'aide de la sagesse pratique. Ce faisant, il peut se souvenir de la ressemblance structurelle entre lui-même et la sagesse pratique, qui a été perçue très nettement par la société de Cour, close sur elle-même. En ce lieu, il faut tenir compte des attentes afin de pouvoir les contrecarrer. L'art et la sagesse pratique sont une façon élégante de tromper, dont l'énormité est excusée par l'élégance de la *performance*. L'art est une ruse, un art de la simulation, de la tromperie, de l'apparence.

L'art égale la vie signifie alors, non seulement qu'il convient de faire attention aux indifférences métaphysiques entre l'art et la vie au sein de leurs différences, mais aussi à la parenté de l'art et de la sagesse pratique eu égard à la vie : l'art égale l'art de vivre.

Tôt déjà, l'assimilation de l'art à la sagesse pratique a été préparée par les stoïciens, et davantage encore ensuite par les néo-platoniciens, grâce à leur nivellement de la distinction entre *poiesis* et *praxis*. La *phronesis* (*prudentia*, sagesse

1. Max Jähns : *Geschichte der Kriegswissenschaften*, Bd. 1, Munich/Leipzig, 1889, p. 476 et 719.

2. Heinrich Appel : *Die Lehre der Scholastiker von der Synteresis*, Rostock, 1891.

3. Josef Bernhart : *Die philosophische Mystik des Mittelalters*, Munich, 1922, p. 70 sqq. Hans Hof : *Scintilla Animae. Eine Studie zu einem Grundbegriff in Meister Eckhardts Philosophie*, Lund/Bonn, 1952. Erich Köhler : « Je-ne-sais-quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen », in *Romanisches Jahrbuch* 6, 1953/54, p. 21 sqq.

4. Prévoyance traduit ici *Vorsicht*, mot à mot : pré-vision. L'auteur y insiste dans la deuxième moitié de la phrase en écrivant *Vor-sicht*. Toutefois, le terme a, non seulement le sens d'attention, mais également le sens de « prudence », sagesse pratique, l'antique *phronésis*. (*N.d.T.*)

pratique) se réfère à la pratique (*praxis*). Mais, de plus en plus, ceci a été compris comme un « faire », comme une production assimilable, propre aux spécialistes, et visant la perfection¹.

La pratique et la production se mêlent de façon exemplaire dans la guerre. Le calcul et le concept rationnel, la planification, la préparation, l'attente, la maîtrise technologique se heurtent en celle-ci à l'imprévu, au hasard, à la situation, à l'événement. Plus la pratique est réduite à une production technique indépendamment des circonstances, plus elle nécessite, en compensation, la présence d'esprit à l'égard de la *péristase*, la friction, l'instant soudain. C'est pour cette raison que le grand capitaine doit avoir du génie et que la guerre est un art. C'est ainsi que Gracián comprend l'art de vivre, l'art de la sagesse pratique, selon le modèle de la guerre. « La vie humaine est un combat contre la malice de l'homme même. L'homme adroit ("prudent") y emploie pour armes les stratagèmes de l'intention. Il ne fait jamais ce qu'il montre avoir envie de faire ; il mire un but, mais c'est pour tromper les yeux qui le regardent. Il jette une parole en l'air, et puis il fait une chose à quoi personne ne pensait. S'il dit un mot, c'est pour amuser l'attention de ses rivaux, et, dès qu'elle est occupée à ce qu'ils pensent, il exécute aussitôt ce qu'ils ne pensaient pas... Il entend toujours le contraire de ce qu'on veut qu'il entende, et, par là, il découvre incontinent la feinte. Il laisse passer le premier coup, pour attendre de pied ferme le second, ou le troisième. Et puis, quand son artifice est connu, il raffine sa dissimulation, en se servant de la vérité même pour tromper... Celui qui l'observe, et qui a de la pénétration, connaissant l'adresse de son rival, se tient sur ses gardes, et découvre les ténèbres revêtues de la lumière. Il déchiffre un procédé d'autant plus caché que tout y est sincère². »

Tout comme la guerre ou la vie de Cour, l'art est également un duel entre éclaircissement (*Aufklärung*) et voilement, observation et dissimulation, ruse et ruse adverse, chiffrement et déchiffrement, diversion et attention. L'artiste se protège contre une effraction trop rapide de son code en intégrant la surprise, l'inattendu, l'invention de l'instant, le trait d'esprit et le paradoxe. L'art est toujours déjà un *arte cifra*. Ce qui doit attirer la curiosité acémète c'est un raffinement dans lequel elle peut s'épuiser et céder ainsi au plaisir et à la connaissance.

Dans le système social actuel de l'art, qui doit parcourir de plus en plus rapidement, en vue de l'identifier, une production croissante d'œuvres d'art en fonction de leur valeur de nouveauté, il importe pour l'artiste de réussir à accrocher à ses productions le regard distrait et éphémère du public. L'œuvre d'art doit, au premier coup d'œil, disposer en sa propre faveur et, à un second coup d'œil, apparaître intéressante, nouvelle, etc. tout en paraissant classable et compréhensible. Attirer ces deux regards scrutateurs, et répondre à leur attente, se transforme de plus en plus en condition fondamentale du travail artistique, ainsi qu'en un masque sous lequel ce dernier se déroule sans être dérangé, et en vue d'un effet à long terme. Si, à l'occasion de son duel avec l'artiste, le public remarque cette fausse piste, il convient d'installer une enceinte de sécurité supplémentaire. Etc. Cela signi-

1. Maximilien Forschner : *Die stoische Ethik*, Stuttgart, 1981, p. 205 sqq. Hans Jonas : « Plotins Tugendlehre : Analyse und Kritik », in *Epimeleia. Die Sorge der Philosophie um den Menschen. H. Kuhn zum 65. Geburtstag*, 1964, p. 143-173, Munich.

2. Baltasar Gracián : *Oráculo manual y arte de prudencia*, 13, trad. française : *L'Homme de Cour*, Amelot de la Houssaie, 1684, Paris ; réédition Champ Libre, 1980.

fié que, sous son apparence première ou seconde de compréhensibilité, l'art doit devenir de plus en plus incompréhensible, intellectuel, et conceptualiste.

L'articulation de plus en plus étroite de l'art et de la théorie, à savoir l'intégration du commentaire dans l'œuvre d'art, indique cette direction. Le commentaire n'a plus pour fonction d'expliquer quelque chose d'incompréhensible à première vue, mais, à l'inverse, de compliquer et de conceptualiser quelque chose qui, à première vue, est présenté de manière tout à fait compréhensible.

Mais le raffinement du concept n'est pas simplement une protection, il est également une dissolution du *conceptus*, de l'Idée, du *designo interno*¹. Plus l'Idée devient une représentation clairement établie, un tracé qui a perdu l'expérience fondamentale d'un non-savoir principiel, d'un Je-ne-sais-quoi, et plus le *concepto* doit s'aiguiser en une subtilité qui réfléchit, sous forme de trait d'esprit, de paradoxe ou de maxime, l'exclusion de la complexité, et la reconstitue sous forme d'articulations riches d'allusions et de relations.

Tout comme on peut, par un aiguisement exagéré, abolir cette réduction du dessin, on le peut également par la liquéfaction du contour. La linéarité du dessin se dissout dans le pittoresque². La distinction précise retrouve son caractère flou, le clair-obscur au sein du coloris. L'art qui a réagi à l'art conceptuel déclinant a suivi les deux directions à la fois. Il a tenté le paradoxe de devenir à la fois pittoresque et plein d'esprit (*witzig*). On a ouvert la capsule trop tôt.

L'art comme système social doit lui-même déterminer ce qu'il est. Pour cette raison, il est toujours exposé au risque de vouloir se débarrasser du poids de l'autonomie, et de vouloir servir les autres, soit comme Avant-garde, soit en occupant un poste quelconque. Actuellement la tendance à se mettre politiquement à disposition semble être passée au second plan, par rapport à la tentation d'aller vers un nouvel art de Salon et de Cour, dépolitisé et au service d'une représentation néo-féodale. Elle pousse l'art du côté d'un grand style prétentieux, et l'artiste vers le rôle du peintre-prince.

L'art a perdu, à la Cour et au Salon, sa distance de sécurité par rapport au public, qui était celle de l'Avant-garde historique. Si l'Avant-garde est rattrapée par le public, c'en est fini d'elle. Elle doit prendre du recul au sein de l'affairement organisé, c'est-à-dire former une capsule qui soit à la fois satellite de reconnaissance et sous-marin impossible à localiser.

Après la fin de l'Avant-garde historique, l'Avant-garde peut recourir à sa préhistoire et se rendre utile ce qu'elle a toujours maîtrisé sous forme d'art : la perception, l'observation. Être vigilant envers le moment historico-universel se transforme ainsi en une attention à la pénétration de l'affairement organisé et du bavardage dans nos pensées, nos sentiments et nos représentations propres. Cette « sollicitude envers soi-même » (Gracián : *sindéresis*) est la première mesure permettant de rendre inoffensive à notre égard la communication du système, d'abolir la compulsion à produire des jonctions, d'arrêter (*epoche*) la production et d'acquiescer ainsi une liberté de mouvement.

La discrétion peut naître dans un espace de liberté nouvellement acquis, celui

1. Erwin Panofsky : *Idea*, trad. H. Joly, Gallimard, p. 107.

2. Bernard Teyssède : *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1957, p. 473 sqq. Heinrich Wölfflin : *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad. C. et M. Raymond, Plon, rééd. Gérard Monfort, p. 36 sqq. et 235 sqq.

de l'attention (*Aufmerksamkeit*) au Je-ne-sais-quoi, aux différences presque imperceptibles au sein des indifférences, ainsi qu'aux indifférences presque imperceptibles au sein des différences, au presque-rien qui sépare l'art de la vie, l'attention (*Achtsamkeit*) de l'inattention.

La discrétion fait ses preuves de manière non seulement théorique, mais également pratique, à savoir dans le duel qui oppose l'artiste au public. Tous deux observent, tous deux opèrent des distinctions. Mais ils se distinguent par un Je-ne-sais-quoi qui consiste à savoir manier les distinctions. Tous deux produisent en observant, et reproduisent donc ainsi le système social. Dans les deux cas l'esthétique de la réception est une esthétique de la production. Mais l'Avant-garde y a gagné la liberté de pouvoir faire naître quelque chose de neuf, tandis que son adversaire demeure toujours aussi fortement contraint de rechercher des productions de jonctions. Tous deux sont curieux, mais l'un d'entre eux est trop distrait pour prêter attention à l'élément acémète à l'œuvre dans sa curiosité.

Les distinctions entre Avant-garde et public ne sont que des poses arrangées, la réalité dans les systèmes est mélangée, il y a du clair-obscur partout. Avoir connaissance qu'il ne convient pas de s'exclure du clair-obscur est également une composante de la discrétion. L'isolement de l'Avant-garde est, plus qu'un signe d'arrogance, celui de la saisie du recours nécessaire (nécessité d'éclaircissement et de protection) à l'isolement. Témoigne également de la discrétion le fait de remarquer et de rendre visible l'événement du sublime dans l'*event* qui n'a l'air de rien, de faire se heurter la haute abstraction métaphysique et l'objet trivial du *Pop art* ainsi que de dissoudre la sécheresse du concept dans le *fluxus* de l'humour. La modestie de la discrétion écarte le danger de prétendre pouvoir percevoir, distinguer et déchiffrer quelque chose d'absolu dans le clair-obscur. Le Je-ne-sais-quoi survient je-ne-sais-comment, comme complexité de l'expression de l'œuvre d'art, en marge de l'attention, ou plutôt en passant, mais sans non plus, précisément, survenir sans elle.

Il n'est pas sans danger de vivre dans l'ambiguïté du clair-obscur. La théorie des systèmes décrit la vie comme affrontant le risque de réduction à l'intérieur d'un équilibre fragile entre sécurité et catastrophe. Ces dernières se mêlent inséparablement dans des mouvements incessants de balancier. Le système reste en activité grâce à l'élimination de risques qu'il a lui-même produits par l'élimination de risques.

Dans cette situation systémique générale, l'art se distingue par le fait qu'il peut produire, presque sans risque, quelque chose de nouveau. L'art, c'est le système une fois les risques éliminés : c'est un jeu. La théorie des systèmes, c'est à son tour l'art de la sagesse pratique à l'égard de la vie, pensant qu'il lui faut devenir systématique sous le poids de la complexité, de la contingence, et de l'existence « s'offrant aux risques » (Gehlen). Mais l'art lui-même n'échappe pas complètement au risque. Il intensifie sans danger la production de nouveautés. Le public doit ouvrir des capsules de moins en moins matures. L'aptitude au nouveau s'épuise. L'ennui se profile.

L'ennui, c'est le danger de l'élimination, sans risque, de tout risque. Le système social « art » n'a pas seulement survécu aux Avant-gardes historiques iconoclastes et à leur tentative d'évasion dans la vie, il a également assimilé ce caractère iconoclaste marqué du sceau de l'art et, ainsi protégé, comme élément permanent de l'art moderne.

Quoi que l'artiste fasse, et quoi qu'il rende visible, comme c'est artificiellement produit c'est de l'art et, en ce sens, la perception est une construction-Dada : quelque chose de réducteur, tautologique et circulaire. Dans la mesure où l'art se propulse dans la vie, la vie devient art. En s'ouvrant, le système se referme. La transparence réside dans le demi-jour entre la translucidité et l'apparence qu'elle produit elle-même. Cette indifférence entre clair-obscur, éclaircissement (*Aufklärung*) et voilement est le plus grand défi lancé à la discrétion de l'attention.

© Hannes Böhlinger, *Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst*, Merve Verlag, Berlin, 1985.