

*Artistes ready-made et grève humaine.
Quelques précisions.*

Ainsi donc au lieu d'ajouter un film à des milliers de film quelconques, je préfère exposer ici pourquoi je ne ferai rien de tel. Ceci revient à remplacer les aventures futiles que conte le cinéma d'un sujet important : moi-même.

Guy-Ernest Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1956

Mon immolation de moi-même était une fusée sombre et mouillée. Elle n'était certainement pas moderne – pourtant je la reconnaissais chez d'autres, je la reconnaissais depuis la guerre chez une douzaine d'hommes honorables et actifs.

Francis Scott Fitzgerald, *La fêlure*, 1931

Je ne vis que de-ci de-là à l'intérieur d'un petit mot dans l'inflexion duquel je perds pour un instant ma tête inutile.

Franz Kafka, *Journal*, 1911

Nous n'allons pas une fois de plus vous faire le coup de la mort de l'auteur. Ah non, pas ça! Non, nous n'allons pas nous prononcer du tout à ce sujet, ni en faveur de l'acharnement thérapeutique, ni sur l'opportunité du massage cardiaque ou de l'euthanasie. Nous allons aborder la question par un tout autre biais qui est celui des processus de subjectivation et de leur rapport avec le pouvoir. Car à présent le problème n'est plus tellement celui de savoir si le paradigme du dj est extensible à la situation de tout créateur contemporain ou si le spectateur/lecteur quelconque, souverain de par son zapping et son attention à minuterie, est comparable à n'importe quel artiste que la critique célèbre. La crise dont il nous faut parler est plus vaste et sans doute plus ancienne, elle a connu son pic au vingtième siècle mais ses convulsions continuent à nous secouer aujourd'hui même. Nous parlons de la crise de la singularité. Foucault l'avait expliqué clairement : le pouvoir produit davantage qu'il ne réprime, et son produit le plus important ce sont *les subjectivités*. Nos corps sont traversés par les rapports de pouvoir et nos devenirs sont orientés par les moyens avec lesquels nous nous opposons à ce même pouvoir ou nous en épousons les flux. Le chantier du moi est bien une affaire collective depuis toujours, affaire d'ingérence et de résistance, affaire de distribution et de division des tâches et des compétences. La marque de l'infériorité, la sexuation, la race et la classe sont inscrites dans le soi par une série d'interventions ciblées des relais principaux du pouvoir qui agissent en profondeur et laissent des traces souvent indélébiles. Noire, française, femme, hétérosexuelle, jolie, bac + 3, au-dessous du seuil de pauvreté... tous ces paramètres et d'autres que nous introjectons sans difficulté sont le résultat d'une négociation sociale à laquelle la plupart du temps nous n'avons pas été conviés. La dépossession que nous ressentons donc à l'égard de notre identité présumée est la même que nous ressentons face à l'histoire, à laquelle nous semblons ne plus savoir prendre part d'aucune manière. Sans doute ce sentiment d'indigence est aiguisé par la conscience du fait que, comme l'écrit Agamben dans *La*

communauté qui vient, la fiction hypocrite de l'irremplaçabilité de l'être singulier dans notre culture sert seulement à garantir sa représentabilité universelle.

Que l'on parle de singularités quelconques ou d'hommes sans qualités, ce n'est presque pas nécessaire d'égrainer la liste de ceux qui ont fait le diagnostic de l'appauvrissement de la subjectivité occidentale en littérature, sociologie, psychiatrie, philosophie et ailleurs. De Joyce à Pessoa, de Basaglia à Lang, de Musil à Michaux, de Valéry à Duchamp, de Walser à Agamben en passant par Benjamin on constate par des récits différents que la suture, que la démocratie aurait dû pratiquer sur les vies mutilées par le cours de l'histoire récente, a fini par produire une infection inconnue auparavant. Les grands blessés de la modernité au lieu de voir cicatriser leurs plaies et pouvoir se remettre au travail, se découvraient toute sorte de désordres identitaires, se retrouvaient fêlés aussi bien dans les nerfs que dans les corps, et plus le « Je » pullulait dans tous les produits consommables de l'esprit, moins on était capable de rencontrer sa consistance dans la vie.

Dans les dernières cinquante années le pouvoir démocratique, sous couvert d'une promesse d'égalité générale, n'a fait que produire l'équivalence entre des êtres auparavant séparés par tout (la classe, la race, la culture, l'âge, etc.) et cela non pas sur la base d'une quelconque éthique partagée – qui, elle, aurait bien fini par produire soit l'égalité effective soit un véritable conflit – mais simplement par un universalisme de grandes surfaces. Cet universalisme bien entendu était depuis le début conçu comme un mensonge aux jambes très courtes, censé nous distraire du fait que le développement du Capital allait balafrer la société civile si profondément et creuserait des fossés d'inégalité tels qu'aucune tendance politique ne pourrait par la suite triompher dignement de ce désastre et encore moins y apporter un remède.

Les révoltes des années soixante-dix et le 77 italien en particulier, ont déversé d'un coup sur le devant de la scène toute sorte de linge sale qu'aucune famille politique ou biologique ne savait plus laver : le colonialisme dont l'héritage raciste après tout se portait toujours bien, le machisme qui après 68 n'allait que mieux, les espaces de « liberté » des groupuscules extra-parlementaires qui étaient devenus des couveuses de micro-fascismes, l'«émancipation » par le travail qui était une version post-moderne de l'esclavage de papa et de papi, et ainsi de suite.

Triomphait le sentiment de s'être fait berné et d'avoir reçu dans une Europe paysanne et sous-développée le pack périmé de l'American way of life des années 50, alors qu'en Amérique au même moment on crachait sur la famille et la consommation et on se battait pour amener la guerre du Viêt-Nam à la maison. Ces mouvements présentaient la particularité de ne pas rentrer dans les grilles des catégories sociologiques habituellement employées pour mystifier les soulèvements. En Italie on parlait d'« irrationalisme diffus » car les jeunes refusaient le travail, rejetaient la petite bourgeoisie planétaire naissante, ne croyaient pas à ce que la société disait d'eux ni au futur qu'on leur proposait. Que ces années d'une richesse créative collective inouïe, aussi bien du point de vue des formes de vie que de la production intellectuelle, soient passées à l'histoire comme les « années de plomb » nous en dit long sur ce qu'on veut nous faire oublier. Le mouvement féministe avait été le déclencheur de cette transformation qui voyait se dissoudre tous les groupuscules qui canalisaient les énergies depuis 68. « Plus de mères, de femmes, de filles, détruisons les familles » entendait-on crier dans la rue, ce n'étaient plus les droits que les gens exigeaient de l'Etat ou de leurs employeurs, c'était une *affirmation d'étrangeté* par rapport à l'état du monde qui se faisait entendre : on ne voulait plus être inclus pour mieux être discriminés. Ces mouvements étaient des manifestations de grève humaine.

Mon plus grand chef d'oeuvre est mon emploi
du temps.

Marcel Duchamp, *Conversations avec Pierre
Cabanne*, 1966

- How are you doing ?
- Fine ! It's been a while !

- Since Frieze...
- Oh my god ! Are you going to Basel ?
- Yeah, see you in Basel !

Conversation entre deux personnes non identifiées entendue dans les toilettes, lors du vernissage du pavillon écossais à la Biennale de Venise de 2005.

Du côté de l'art ces symptômes s'étaient manifestés violemment avec une certaine avance. Le dadaïsme, l'urinoir fontaine de Duchamp et les autres ready-made, le pop art, le détournement, certaines manifestations de l'art conceptuel, sont autant de vacillements lumineux de la position souveraine classique de l'artiste, pour ne citer que les exemples les plus grossiers. Mais nous n'allons pas ici retracer la généalogie des transformations qui se sont manifestées du côté de la production des objets d'art, car ce qui nous intéresse est ce qui s'est passé du côté de la *production des artistes*. La manière dont les plus brillants d'entre eux se sont branchés sur le flux d'un Capital encore fordiste par le principe des « multiples », ou ils ont commencé à vouloir dématérialiser la production et l'exposition, disait sans doute quelque chose du nouveau rapport qui nous lie encore aujourd'hui aux objets, y compris les objets d'art. Mais ces premières vagues de transformation de la relation entre l'artiste et sa pratique, à l'air plutôt anodin (il ne s'agira pour musées, galeries et collectionneurs que de trouver des nouveaux critères de marchandisation et d'exposition) ou gentiment contestataire (il ne s'agira cette fois-ci pour les critiques que de prouver que par de-là la provocation il y a de la valeur), préparaient en réalité des métamorphoses plus vastes. Nous ne nous référons pas ici à la reproductibilité mécanique de l'oeuvre d'art mais à *la reproductibilité des artistes à l'époque des singularités quelconques*. Dans une époque que l'on a qualifié de post-fordiste, où le juste-à-temps remplace les stocks, les seuls biens qui sont encore produits à la chaîne (du système éducatif) sans savoir ni pour qui, ni pourquoi, sont les travailleurs, y compris les artistes.

L'extension du marché de l'art, sur laquelle il y a déjà beaucoup de littérature, a surtout produit une masse considérable de gens qui se déplace, en producteur/consommateur, de vernissage en vernissage dans les grandes capitales, de résidence en résidence, de foire d'art en biennale. Cette même masse achète à peu près les mêmes vêtements, connaît les mêmes références musicales, visuelles, cinématographiques, pense sa production dans les cadres prévus par le marché avec lesquels les écoles d'art et les magazines l'ont familiarisée au préalable. Il ne s'agit pas ici de moraliser sur les goûts, les attitudes ou les aspirations de ce qu'on appelle les « artistes ». Il s'agit plutôt de comprendre les conséquences du marché de l'art tel qu'il est sur les subjectivités de ceux qui devraient l'approvisionner.

Or, il est clair que l'augmentation de circulation des oeuvres, de leurs images et de leurs auteurs a fini par produire une banque de données visuelles et théoriques ainsi que des carnets d'adresses plutôt uniformes, tout en gardant intact le même type de discriminations et d'inégalités qui caractérisent le reste de la société, conformément au protocole habituel de chaque processus de démocratisation. Ce tissu auto-reproductif qu'on appelle le monde de l'art a ainsi atteint un stade tel que le fait de s'interroger sur le terme « créativité » n'a plus véritablement de sens. Rien de « nouveau », dans l'acception la plus naïve du terme, ne peut voir la lumière dans cet espace, pour la simple raison que des singularités quelconques, qui connaissent les critères de jugement et les goûts du public, qui sont soumises à des processus analogues de stimulation de la créativité, dans un contexte fortement normé, produiront des oeuvres similaires. Si la nouveauté du travail n'est même plus nécessaire au marché ni aux consommateurs, cette conformisation massive produit néanmoins de véritables dysfonctionnements dans *l'espace social* engendré par l'art contemporain.

La raison pour laquelle nous insistons là-dessus n'est pas liée à la superstition que le travail artistique à la différence d'autres serait censé naître d'une connexion profonde et directe avec la

singularité de son auteur. On voit bien que si l'on poursuivait le rêve de Foucault et si, pendant un an ou plus, on ne gardait que les productions et leurs titres en élidant les noms des auteurs, personne ne pourrait reconnaître la paternité d'un travail ou d'un autre. C'est un débat auquel déjà Fluxus et bien d'autres auraient dû mettre un terme. Car compte tenu de la transparence relative des protocoles productifs adoptés par les artistes et de l'accessibilité des moyens techniques employés, un nombre certainement considérable de personnes se retrouve sans le savoir en train de faire « la même chose » dans des ateliers distants de milliers de kilomètres. Le contraire serait étonnant. Le soir d'un dîner arrosé, lorsqu'on vous apprendra que vous avez discuté pendant une heure avec untel, artiste à la renommée mondiale que vous aviez pris tout bonnement pour un camionneur, vous ne pourrez vous empêcher de comparer votre impression avec celle que, deux semaines auparavant, un brillant jeune homme, plein de bonnes lectures, vous avait laissé, avant que vous ne visitiez son site web et que vous voyiez ce qu'il appelle son travail artistique. Les deux problèmes, qui sont distincts, celui de l'éternelle discordance entre les qualités des êtres humains et les qualités de leur travail, et celui de la crise du caractère singulier des productions artistiques, ont une racine commune : *l'espace social qui les abrite, l'éthique de ceux qui le peuplent, la valeur d'usage de la vie qu'on y mène*. Ou, en d'autres termes, *la possibilité de vivre dans des rapports sociaux compatibles avec la production artistique*. Le problème qu'on soulève ici, qui peut paraître scandaleusement élitiste, dit en réalité quelque chose sur les politiques appliquées à la création artistique et leur rapport avec la politique en général. La seule manière d'aider la création est de protéger ceux et celles qui ne créent rien et ne s'intéressent même pas à l'art. Car si tout rapport social extrait de la misère capitaliste n'est pas nécessairement une œuvre d'art en soi, il est bien la seule condition possible pour que l'œuvre d'art ait lieu. Les artistes contemporains ont les mêmes exigences que n'importe qui d'autre : vivre une vie passionnante où les rencontres, le quotidien, la subsistance soient liés de manière sensée. Ils n'ont pas besoin d'être sponsorisés par les mêmes multinationales qui leur ruinent la vie, ils n'ont pas besoin de partir en résidence aux quatre coins de la planète où personne ne les aime et où ils n'ont que faire de leurs journées, si ce n'est du tourisme. Ils ont juste besoin d'un monde libéré des rapports sociaux et des objets engendrés par le Capital.

nicquez en haut débit

Détournement du slogan de la publicité pour Bouygues Télécom « Communiquez en haut débit », métro Châtelet, novembre 2005.

...ce qui ne peut se commercialiser a pour destin de disparaître.

Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, 2001

« Rikrit Tiravanija organise un dîner chez un collectionneur, et lui laisse le matériel nécessaire à la préparation d'une soupe thaï. Philippe Parreno invite des gens à pratiquer leurs hobbies favoris le jour du premier mai, sur une chaîne de montage d'usine. Vanessa Beecroft habille pareillement, et coiffe d'une perruque rousse, une vingtaine de femmes que le visiteur ne perçoit que de l'embrasement de la porte. Maurizio Cattelan... » chacun aura reconnu dans cette liste tronquée le début de l'ouvrage de Nicolas Bourriaud qui a pour titre *Esthétique relationnelle*. Le propos de l'auteur est celui de présenter les pratiques « révolutionnaires » d'un certain nombre d'artistes qui devraient nous aider à nous opposer à l'uniformisation des comportements par la création d'« utopies de

proximité ». On ne jugera pas ici de la pertinence des exemples choisis pour étayer cette thèse, qui part du constat partageable de l'homogénéisation de nos conditions de vie.

Le livre a mal vieilli, l'histoire et les critiques ont montré combien ce rêve était ingénu et surtout l'expérience a montré aux visiteurs/acteurs que ces petites utopies accumulaient une quantité telle de handicaps qu'elles finissaient par en être grotesques. En plus de tous les échecs déjà enregistrés par le théâtre participatif – qui pendant les années soixante-dix évoluait au moins dans un climat d'excès et de générosité sociale maintenant inimaginables – ces pratiques s'avancent avec l'arrogance du chef-d'oeuvre immatériel et éphémère, elles se réclament du principe périmé et douteux de la « création de situations ». Si le rêve enfantin des avant-gardes était de transformer la totalité de la vie en oeuvre d'art, elles transforment juste des moments séparés de nos vies en terrain de jeu de quelques artistes.

Pour utiliser une autre métaphore, si nous prenons par exemple au sérieux la lecture traditionnelle du modernisme qui voulait que l'abstraction de la peinture soit un retour à la primauté du support, dans le cas de ces artistes, c'est comme si on nous demandait de fabriquer les châssis et les toiles nous-mêmes avec un plan de montage type IKEA.

L'esthétique relationnelle nous expose les conditions de production les plus basiques de la créativité : la socialité, la convivialité autour d'un verre ou d'un repas. Mais étant donné que les singularités des auteurs sont appauvries, ces conditions ne se présentent plus dans la distance auratique de l'autobiographie des grands. Ce ne sont que des objets, des meubles, totalement prosaïques, *dont il faut se servir*. Si vous ne nous croyez toujours pas, on vous rappelle dans la foulée un des travaux de Tiravanija qui consistait à exposer la voiture qui l'avait conduit de l'aéroport au lieu d'exposition. Voiture touchée, « miraculée » par le contact de l'artiste, mais hélas voiture quelconque, ready-made justifié par la simple histoire de sa valeur d'usage, qui est l'exact contraire du concept du ready-made ! (Comme si le porte-bouteille ou les boîtes Brillo étaient des oeuvres d'art *parce qu'ils avaient servi aux artistes* !)

Les oeuvres de l'esthétique relationnelle, qui ont toutes en commun le fait de faire un usage inapproprié de l'espace du musée ou de la galerie, finissent étrangement par produire chez nous une étonnante impression de *familiarité*. (Il n'est pas question ici d'évaluer, selon un critère platonicien, la qualité de ces travaux en tant que simulacres de la vie ou de la libération contrôlée de celle-ci, en milieu semi-fermé. L'art a toujours été expérimental plus que représentatif et donc a toujours eu besoin d'un laboratoire, d'un milieu séparé où cette expérimentation pouvait se poursuivre, dans le but ou pas d'ailleurs, de contaminer le monde extérieur.) La familiarité dont on est saisi, pour revenir à notre inquiétude, est la même que nous éprouvons vis-à-vis du Capital et de son quotidien. Il n'y a, entre ces zones consacrées à l'expérience relationnelle de l'art et la librairie du musée ou le dîner d'après le vernissage, aucune différence substantielle, les affects et les percepts qui s'en dégagent sont en tout similaires à ceux des lieux commerciaux.

Certes, on pourrait se demander si le public qui a vu apparaître pour la première fois l'urinoir duchampien n'avait pas réagi de la même manière. Après tout, quel objet était plus familier, plus trivial ? Mais l'opération du ready-made duchampien n'était pas censée être dépaysante en ce qu'elle donnait à voir, elle l'était à cause de la position dans laquelle elle mettait le spectateur, qui était l'exact contraire d'un encouragement à l'interactivité. Montrer des objets auxquels la valeur d'usage a été une fois pour toutes soutirée pour que leur soit conférée une valeur d'exposition, nous disait que la valeur d'usage est un concept qui concerne la vie et non pas l'art (la plaisanterie de la Joconde et de la table à repasser n'en est qu'une preuve de plus).

C'est la place de l'artiste qui se trouve aujourd'hui frappée d'impropriété et non plus l'objet qu'il décontextualise, ni l'installation qu'il fabrique avec des éléments ordinaires. C'est le geste de vouloir produire un travail « original » qui transforme les auteurs en « multiples de singularités quelconques ». Mais ce ne sont pas seulement ces pauvres artistes dits relationnels que nous visons ici. Dans les conditions de production de la subjectivité artistique que nous venons de décrire, nous sommes tous des *artistes ready-made* et notre seul espoir est de le comprendre aussi vite que possible. Nous sommes tous aussi absurdes et déplacés qu'un objet vulgaire, destitué de son usage

et décrété oeuvre d'art. Singularités quelconques censées être artistiques. Dans les conditions présentes nous sommes, comme tout autre prolétaire, expropriés de l'usage de la vie, car dans la plupart des cas le seul usage historiquement signifiant que nous puissions en faire se résume à notre travail artistique.

Mais le travail n'est qu'une part de la vie et de loin pas la plus importante.

Il faut dix ans de boulot pour se payer une voiture neuve et ils prennent deux mois de prison pour l'avoir brûlée.

Pierre, 48 ans, peintre en bâtiment, *Libération*, 7/11/05.

Le concept de régime esthétique des arts, créé par Rancière, nous éclaire sur la légitimité philosophique de tout exposer aujourd'hui et sur l'impossibilité de faire valoir des arguments éthiques contre cela. Dans le régime esthétique « tout est à égalité, également représentable », les hiérarchies et les interdits qui nous venaient du vieux monde des représentations sont pour toujours ruinés. Notre expérience quotidienne et sa retranscription artistique sont de l'ordre de « l'enchaînement parataxique des petites perceptions » ; la promiscuité de tout et de n'importe quoi apparaît clairement dans la syntaxe de la littérature où « l'absolue liberté de l'art s'identifie à l'absolue passivité de la matière sensible ». Dans le texte intitulé *S'il y a de l'irreprésentable*, Rancière met côte à côte Antelme et Flaubert : « Je suis allé pisser. – on peut lire dans *L'espèce humaine* - Il faisait encore nuit. D'autres à côté de moi pissaient aussi ; on ne se parlait pas. Derrière la pissotière il y avait la fosse des chiottes avec un petit mur sur lequel d'autres types étaient assis, le pantalon baissé. Un petit toit recouvrait la fosse, pas la pissotière. Derrière nous des bruits de galoches, des toux, c'en étaient d'autres qui arrivaient. Les chiottes n'étaient jamais déserts. A cette heure une vapeur flottait au-dessus des pissotières (...) La nuit de Buchenwald était calme. Le camp était une immense machine endormie. De temps à autre les projecteurs s'illuminaient aux miradors. L'oeil des SS s'ouvrait et se fermait. Dans les bois qui entouraient le camp, les patrouilles faisaient des rondes. Leurs chiens n'aboyaient pas. Les sentinelles étaient tranquilles ». « Elle se rassit et elle reprit son ouvrage qui était un bas de coton blanc où elle faisait des reprises ; – nous lisons dans *Madame Bovary* – elle travaillait le front baissé ; elle ne parlait pas. Charles non plus. L'air passant par le dessus de la porte poussait un peu de poussière sur les dalles ; il la regardait se traîner, et il entendait seulement le battement intérieur de sa tête, avec le cri d'une poule au loin qui pondait dans les cours ».

Or, si la juxtaposition de ce deux extraits est orchestrée pour interpeller le lecteur, et si l'analyse critique et sémiologique de ce rapprochement pourrait occuper un livre entier, nous la prendrons comme un effet de la syntaxe parataxique parmi d'autres, même s'il est particulièrement chargé de sens. Car notre propos est juste de soutenir une hypothèse que Rancière récuse ouvertement dans son argumentaire. Selon lui, il faudrait interpréter le geste d'Antelme qui, au coeur du désastre, se sert de la syntaxe flaubertienne, comme un acte de résistance et de ré-humanisation de son expérience-limite. Or, le mutisme des êtres décrits dans ces deux extraits et le rapport entre leur silence résigné et les objets hostiles environnants, soulève une autre question, celle de la continuité entre les affects des camps de concentration avec ceux de la vie quotidienne en temps de "paix" et même de cette "paix" qui a précédé l'existence des camps. Cette continuité, une fois localisée dans l'intimité forcée entre les êtres humains et toute sorte d'objets vulgaires et odieux qui constitue le quotidien de la grande majorité d'entre nous dans le capitalisme avancé, a produit des effets sur nos subjectivités bien plus pernicious que ceux que Marx avait pu décrire. La réification, la subsumption réelle, l'aliénation ne nous disent rien du manque de mots qui nous afflige face à notre familiarité évidente avec la marchandise et son langage, face à notre incapacité de nommer les faits les plus simples de la vie, à commencer par les événements politiques.

Et c'est sans doute à cette capacité de tout faire coexister dans une journée, à la capacité d'appeler « travail » tout et n'importe quoi, que la machine d'extermination doit son épatante efficacité pendant la Seconde guerre mondiale. Il y a bien eu une banalité parataxique du mal qui a transformé un employé lambda en Eichmann : ce n'étaient après tout *que* des listes qu'il rédigeait, il ne faisait *que* son travail.

Mais par-delà l'apparence de fragmentation qui caractérise l'assemblage d'activités abstraites et disparates des emplois du temps contemporains, un travail de tissage permanent de continuité pour tenir la vie ensemble est fourni par chacun d'entre nous, un travail de collaboration avec le système en place, fait de menus gestes et de petites attentions. Depuis les années trente la mobilisation totale n'a pas cessé, nous sommes encore, en permanence, mobilisés dans le flux de la « vie active ». Singularités quelconques, nous qui sommes comme des pages vierges où toute histoire pourrait s'écrire (celle d'Eichmann, d'un grand artiste ou d'un employé sans vocation), nous vivons entourés d'objets qui *pourraient* devenir un ready-made, rester une chose vulgaire ou traverser ces deux états. Mais face à cette puissance qui sommeille, inquiète sous la surface du réel, un déploiement de messages publicitaires et une foule de tâches stupides saturent le temps et l'espace. Jusqu'à interruption, nous restons étrangers à nous-mêmes, familiers des choses.

Une image est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes l'image est la dialectique à l'arrêt. Car tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule mais une image saccadée.

Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIX^{ème} siècle*, 1940

La parataxe est donc la forme même de nos existences sous un régime qui se dit démocratique. La différence de classe y reste sage, le racisme se cache, la discrimination se pratique au milieu d'une multitude d'autres faits, tous écrasés sur le même plan horizontal d'un présent amnésique et radoteur. Les informations, les images, les impressions que nous recevons sont une succession de « trucs » que rien ne différencie ou organise. Le collage, le zapping ne sont plus des activités séparées, ce sont la métaphore de notre perception de la vie. C'est pour cela que nous croyons qu'il n'est plus nécessaire de se prononcer sur la mort de l'auteur ; car si l'auteur comme « convention » reste plus nécessaire que jamais, dans les luttes sans espoir pour la défense du copyright et les interviews de créateurs qui infestent les journaux, on n'a même plus à se demander s'il a jamais été autre chose qu'une convention. Depuis toujours on a pensé par assemblages, par montages, par juxtapositions, mais surtout, comme le soutient Deleuze le miroir le plus fidèle de l'activité de la pensée est *l'image en mouvement*. Et si l'on ne prend pas cette affirmation comme une simple métaphore, mais comme une figure du réel il faudrait sans doute se demander quelle serait la fonction ontologique de l'arrêt sur image au sein de la mobilisation totale.

Raymond Bellour faisait bien remarquer en 1987 dans un texte intitulé *L'interruption. L'instant* l'histoire de l'arrêt sur image n'a jamais été écrite. D'une certaine manière nous pouvons repérer des traces de cette absence dans l'oeuvre de Benjamin et imaginer que la définition qu'il donne de l'image dialectique répond en partie à nos questions : « l'immobilisation des pensées, écrit-il, fait, autant que leur mouvement, partie de la pensée. Lorsque la pensée s'immobilise dans une constellation saturée de tensions, apparaît l'image dialectique. » Produit d'un arrêt et d'une saturation à la fois, l'image dialectique est tout d'abord un lieu où le passé rencontre le présent,

mais il le rencontre comme dans un rêve et aussi comme s'il était épuré de la contingence et s'offrait dans le mouvement pur du temps et de l'histoire. Il le rencontre comme *possible*. Les raisons pour lesquelles Benjamin avait longuement analysé les processus de suspension et d'arrêt dans le théâtre brechtien sont indissociables de sa vision de l'histoire et de la fonction que l'art peut y assumer. Une large partie de sa pensée nous apparaît comme un chantier pour la construction d'un savoir à la fois verbal et visuel qui fonctionne comme pont entre l'image et la vie, l'image fixe et l'image-mouvement. Au coeur de ses recherches apparaît toujours le changement de rythme, que ce soit par le choc ou par tout autre type d'interruption.

Lorsque, dans le théâtre épique, Brecht insistait sur les processus qui produisent un regard d'étranger de la part du public aussi bien que des acteurs eux-mêmes, la *suspension* apparaît comme le dispositif technique employé pour déclencher cet affect. En 1931, Benjamin décrit le procédé ainsi : « une scène de famille. Soudain entre un étranger. La femme était juste en train de mettre en boule un oreiller pour le projeter sur la fille ; le père, juste en train d'ouvrir la fenêtre pour appeler un agent de police. A cet instant, l'étranger apparaît sur le seuil. « Tableau », avait-on coutume de dire en 1900. Ce qui signifie que l'étranger se trouve alors confronté à la situation : draps de lit tous chiffonnés, fenêtre ouverte, mobilier saccagé. Or il existe un type de regard devant lequel les scènes plus habituelles de la vie bourgeoise n'offrent pas un aspect bien différent. A vrai dire, plus augmentent les ravages de l'ordre social qui est le nôtre (plus nous en sommes atteints nous-mêmes, ainsi que la capacité de s'en apercevoir encore), et plus se marquera forcément la distance de l'étranger ».

Le prisme de l'étranger dans la pensée de Benjamin nous permet de saisir des liens logiques et politiques qui ont tendance à rester clandestins. On devient étranger par un arrêt, car lorsque le mouvement reprend c'est comme si l'évidence parataxique de la suite des choses apparaissait déliée, comme si dans cette interruption se creusait un interstice qui mine en même temps l'ordre institué et notre appartenance à ce dernier. Dans un commentaire aux poèmes de Brecht de 1939, Benjamin écrit que « quiconque se bat pour la classe exploitée est dans son propre pays un émigré ». Le devenir étranger, qui s'opère par des arrêts successifs sur images de pensée et des déprises de soi, se manifeste par une interruption suivie d'un contre-mouvement.

Ce processus de dépaysement salutaire qui nous permet de gagner en lucidité semble être en relation étroite avec l'art, mais justement avec l'art en tant que source, en tant que dispositif, et non pas en tant que lieu de réalisation des affects éveillés. Et cela s'explique parce que l'art est un espace de défonctionnalisation des subjectivités. Les singularités y surgissent émancipées de toute utilité. En tant qu'espace purement esthétique, le monde de l'art recèle une critique potentielle de l'organisation de la société en général et de l'organisation du travail en particulier.

Le processus du devenir étranger comme acte révolutionnaire apparaît chez Benjamin bien avant, dans un texte de 1920, où il n'est jamais question d'art et qui a pour titre *Critique de la violence*. On peut y lire que « les travailleurs organisés sont aujourd'hui, à côté des Etats, le seul sujet de droit qui possède un droit à la violence. » Mais est-ce qu'on peut appeler la grève « violence » ? Est-ce qu'une simple suspension de l'activité, « une non-action, telle qu'est bien la grève en fin de compte » peut être assimilée à un geste violent ? Après tout non, répond Benjamin, car elle équivaut à une simple « rupture de relations ». Et il ajoute : « selon la conception de l'Etat (ou du droit) ce qui est concédé aux travailleurs dans le droit de grève est moins un droit à la violence, qu'un droit de se soustraire à celle que l'employeur exercerait indirectement contre eux, il peut y avoir ici ou là, sans doute, un cas de grève correspondant à cette perspective qui soit simplement une manière de se « détourner » de l'employeur et de lui devenir « étranger ». »

Que se passe-t-il donc dans ce moment singulier de détournement qui nous fait perdre familiarité avec les misères de l'exploitation ordinaire et nous rend soudainement capables de décréter que pour quelque jour le patron n'est pas le patron ? Ce qui arrive est une interruption du cours habituel des choses, une mobilisation qui suit une démobilité préalable, et cela se produit grâce à un arrêt qui nous transforme en spectateurs étonnés des événements, mais prêts à intervenir. Foucault écrivait que la revendication implicite de toute révolution est « il nous faut changer nous-mêmes ».

Le processus révolutionnaire devient donc à la fois moyen de ce changement et but, car cette transformation doit se donner un contexte de persistance possible. C'est en ce sens que Benjamin dit qu'une grève vraiment radicale serait un *moyen sans fin*, un espace où toute l'organisation hiérarchique liée à la bureaucratie politique s'effondrerait face à la puissance des événements. La parataxe serait ruinée par l'irruption de la discontinuité.

Mais existe-t-il aujourd'hui un moyen de pratiquer une telle grève, ni corporatiste ni syndicale, plus vaste et ambitieuse ? La question est complexe, mais nous sommes peut-être les premiers citoyens de l'histoire pour qui l'affirmation métaphysique de l'être humain comme être sans destinée professionnelle ou sociale a un sens très immédiat, à cause de notre pauvreté en singularité. « Il y a bien quelque chose que l'homme doit être, écrit Agamben, mais ce quelque chose n'est pas une essence, non ce n'est même pas une chose : *c'est le simple fait de sa propre existence comme possibilité ou puissance.* »

Une grève qui soit une interruption de toutes les relations qui nous identifient et nous asservissent bien plus que toute activité professionnelle, avait déjà été rêvée par quelques féministes italiennes dans les années soixante-dix. Elles savaient de s'engager dans une politique qui ne portait pas le nom de politique. Pendant les luttes sur la pénalisation du viol, la légalisation de l'avortement et l'application de la politique des quotas, elles demandaient le silence de la loi sur leurs corps. « Si nous faisons la grève, écrivait en 76 le collectif bolognais pour le salaire domestique, nous ne laisserions pas des produits inachevés ou des matières premières non transformées ; en interrompant notre travail, nous ne paralyserions pas la production, mais la reproduction de la classe ouvrière. Et cela serait une grève réelle même pour ceux qui normalement font la grève sans nous. »

Ce type de grève qui interrompt la mobilisation totale à laquelle nous sommes tous et toutes soumis et nous permet de nous changer nous-mêmes, nous l'appellerons une *grève humaine*, car elle est plus générale de la grève générale et elle a pour but la transformation des relations sociales informelles qui sont à la base de la domination. Le caractère radical de ce type de révolte est qu'elle ne connaît pas de résultat réformiste duquel elle saurait se satisfaire. À sa lumière, la rationalité des comportements que nous adoptons dans notre vie quotidienne apparaît comme entièrement dictée par l'acceptation des principes économiques qui les règlent. Chaque geste et chaque activité constructive où nous nous investissons a un pendant du côté de l'économie monétaire ou de l'économie libidinale. La grève humaine décrète la banqueroute de ces deux principes et instaure d'autres flux affectifs et matériels.

Elle n'a aucune solution brillante à proposer pour les problèmes produits par ceux qui nous gouvernent si ce n'est le mot d'ordre de Bartleby : *I would prefer not to.*

Claire Fontaine, Paris, novembre 2005.