

Que faire? Il faut rêver.

Brumaria

Avant tout nous voudrions remercier, énormément, l'invitation de cette Institution, qui comme toute institution se consacre au nœud, au lien, à la ligature, pour le meilleur ou pour le pire (pour nous, les bonnes institutions, comme celles peut être de Saint-Just, seraient nouantes, opaques, borroméennes, impossibles à dénouer), et pour commencer nous voudrions vous remercier de votre invitation, surtout, parce que ce que nous allons faire ici ne nous dérange pas, ou comme dirait Godard: "ça ne me dérange pas dans la mesure où je ne fais pas d'autre chose que d'exprimer ma carence, ma carence de possibilité de ne pas parler". Et de ceci, dans tous les cas, on le verra, il n'y a pas de doute.

Maintenant que, sans doute aussi, comme disait Althusser mais sans citer Beckett, il est toujours nécessaire de commencer et de le faire par quelque part, et ici où aujourd'hui nous parlons sous titre de (et ce n'est pas la même chose "parler de" que "parler sous titre de", pour comprendre, il faudrait commencer, justement, par le titre lui même, à savoir, notre fameux: *Que faire?* On sait qu'une des réponses de Lénine était: *il faut rêver*. Voici ce qu'on appellerait l'énoncé d'une première difficulté. Difficulté première qu'Althusser lui-même résumait de la manière suivante: "pour très paradoxale que puisse paraître ce mot, on peut avancer que, dans l'histoire de la culture humaine, notre temps, risque d'apparaître un jour comme un temps marqué par la plus dramatique et laborieuse des épreuves, la découverte et l'apprentissage du sens des gestes les plus "simples" de l'existence: **voir, écouter, parler, lire**, les gestes qui mettent les hommes en relation avec ses œuvres, et avec les œuvres étranglés dans sa propre gorge qui sont ses "absences d'œuvres". C'est à dire, que ce dont on ne parle pas est toujours structurant, cela structure toujours ce dont on parle. Ou, avec ce qu'on parle aussi. Donc, on devrait faire *dire* au langage, *voir* les blancs, et *écouter* le *parler* de la lettre, c'est-à-dire: *lire*. Mais pour bien lire, ou peut être pire, il faudrait signaler la deuxième partie de notre: *Que faire?* À savoir: *Art, film, politique*, en signalant que là il nous serait déjà donné un premier nœud, mais, surtout, que là il nous serait donnée en même temps, la modulation de notre intervention. Que faire en Art? Que faire avec le cinéma ? Que faire en politique?

Et bien, comment peut-on commencer, pour le faire par quelque part? Comment faire

travailler notre "absence d'œuvre", c'est-à-dire, que faire avec "l'absence d'œuvre" sinon la mettre en marche, la faire travailler? De plus, comment "élever l'impuissance vers l'impossible"? Ou, comme il dirait Beckett: "**« position jamais prise avant ou plutôt beaucoup plus tard que, comment le dire? Comment finir avec ça finalement pour une dernière fois mal le dire ? »** .

On pourrait même dire, bien que peut-être il n'y ait même pas besoin de le dire, que: Sans doute on voit, on parle, on entend, ce qui ne veut pas dire qu'on écoute. Mais, même comme cela, qui voudrait commencer? Qui voudrait dire toujours rien de plus que « *Tu t'y es mis un peu tard* » ? Ou, quoi apprendre, ici, plus que ce qui s'ignore? Si quelqu'un au moins disait, comme Jacotot: " il faut que je vous apprenne que je n'ai absolument rien à vous apprendre", ça serait au moins un début... un cercle d'émancipation dans un cercle d'abêtissement (l'abêtissement existe là où une intelligence est subordonnée à une autre intelligence). Un cercle d'émancipation que, sans doute, il faut commencer. Même si, en réalité, on a toujours déjà commencé. Et bien, maintenant, qui voudrait encore commencer si on a toujours déjà commencé?

Enfin, ce qui importe c'est que si on a déjà commencé, comme le dit, Samuel Beckett, "il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer". Ou, comme le dirait Paul Celan: "**« Sur les inconsistances/s'appuyer/chiquenaude/ dans l'abîme, dans les carnets de gribouillages/ le monde se met à bourdonner, ça ne dépend/ que de toi »**

On sait aussi, qu'un nom qui existe est la perfection du visage. Alors, pour bien répondre au: qu'est-ce que c'est, et, en particulier, au, qu'est ce que Brumaria, on devrait s'arracher le plus précieux, le symptôme ou mieux l'*agalme*, en tout cas, le nom. Dans notre cas : Brumaria, nom parlant comme on le voit, comme on l'entend, comme on le lit, surtout pour vous qui êtes des êtres parlants et pensants (*parlêtres* dirait Lacan) français. C'est ainsi, en quelque sorte, qu'ici on devrait présenter l'imprésentable: Brumaria, en étant, donc, un projet d'artistes pour la construction d'un espace d'étude, de réflexion et de proposition, qui a pour objet la mise en circulation de matériaux théoriques/pratiques relatifs aux idées artistiques et esthétiques et leur relation avec les structures sociales et politiques qui leur sont inhérents. C'est à dire: politiques esthétiques et esthétiques politiques, comme disait Rancière. Brumaria naît à Madrid en 2002, car le naître est un peu comme le commencer: il faut toujours naître et le faire quelque part. La publication, avec un format magazine au début, a édité 14 titres importants jusqu'à aujourd'hui. À partir du numéro 4, elle aborde des sujets monographiques d'un grand intérêt comme la vidéo, l'art et la politique, le net art, la « Documenta 12 », etc. Parmi les auteurs publiés, on

remarque que beaucoup d'entre eux sont ici présents, invités pour ces conférences: Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Beatriz Preciado, en passant par Franco Berardi (Bifo), Santiago López Petit, Alain Badiou, Jacques Rancière, ou Slavoj Žižek, entre autres.

Depuis deux ans, on a travaillé à Brumaria, sur les relations art-guerre multifocale-terrorisme. De là, une série d'incursions: **typologies/topologies agonisantes, Art et Terrorisme, Iconoclasme-Iconolâtrie**, et plus récemment: **Expanded Violences**: projet structuré au travers de différents formats -projets de recherche, projets d'exposition, œuvre artistique, séminaires et publications – qui adopterait le format d'une installation - composée d'image-mouvement, températures, sons, et l'édition de deux livres, ou, pour le dire dans un argot plus situationniste qui plaise plus à Christophe: une situation optique et sonore de critique pure en intervenant aussi dans les cellules avec des températures – l'une très basse et l'autre très haute – et des barricades de livres avec 101 citations sur la violence depuis Homère jusqu'à nos jours- dans le cadre de « Manifesta 8 », la Biennale d'art européenne, plus spécifiquement dans la prison de San Antón à Cartagène, et qui va se prolonger dans le futur avec la possibilité de réapparaître dans divers milieux visuels, discursifs et réflexifs. Ainsi, la salle 1 du MUSAC (León) accueillera à partir du 29 janvier 2011 *Un modo de organización alrededor del vacío (Une manière d'organisation autour du vide)*. *Brumaria Works#3 Violencias Expandidas*.

Expanded Violences développe donc ses réflexions sur une relation triangulaire entre la violence comme représentation administrée stratégiquement par le pouvoir, la gestion que font les médias masse et la fonction de l'art comme sommet critique de ce multiple dialectique. Bien que la dépendance mutuelle entre le pouvoir politique d'une part, et la gestion des stratégies médiatiques dans la communication de masses soit mutuelle, le rôle de l'art n'est pas si clair.

Étant donné que, comme nous le disions dans le prologue de *Violencias Expandidas*: *“vivimos nuestra (in)existencia (política, artística, científica, amorosa) en el campo de la violencia expandida. Lo que Bifo llama “fábrica de la infelicidad” y López-Petit “fascismo posmoderno”, a saber, “la movilización total de la vida que (re)produce esa realidad que se nos impone como obvia”*. (« On vit notre (in) existence (politique, artistique, scientifique, amoureuse) dans le champ de la violence épandue. Ce que Bifo appelle « usine du malheur » et López-Petit « fascisme postmoderne », à savoir, « la mobilisation totale de la vie que (re) produit cette réalité qui s'impose comme évidente »).

En fait, Brumaria, nom qu'on ne peut pas nommer (comme la paire ouvrier-usine/politique) et dont quelqu'un dirait qu'il s'agit d'un organe ou d'un corps (et, peut-être oui, mais en quelque manière, au-delà de l'être et de l'avoir), bien qu'en réalité Brumaria ne soit ni un

corps ni un instrument mais peut-être, ou du moins, c'est ce qu'on essaye, l'organisation collective de la pensée qu'elle est elle-même. Et, en effet, il paraîtrait, comme si, jusqu'à présent, on parlait uniquement de langages et de corps, mais la thèse en recherche d'énonciation, sûrement, on pourrait l'articuler de la manière suivante : il n'y a pas uniquement des corps et des langages mais des vérités. On reconnaîtra ici le prétendu basique de « *Logique des mondes* » d'Alain Badiou, prétendu auquel nous donnerons le caractère structurant de toute notre intervention.

Il faut rêver, oui, et on le soupçonne : peut-être l'impensé de l'impensable, l'impossible comme réel de l'art en tant que pensée. Étant donné qu'un art est toujours une Idée et un rêve de l'art en même temps. Créer des génériques possibles, communs, c'est le propre de n'importe quelle procédure de vérité. On y reviendra, mais on aimerait vous exposer la thèse suivante : toute procédure de vérité inclut une pensée et cette pensée est relation du réel. Donc il faut rêver à l'écoute d'événement et sous la condition de vérité.

Ce qui nous amènerait, depuis le début, à soutenir une série d'exposés théoriques (c'est-à-dire, de thèses, une fois de plus) à propos de ce que c'est l'Art, parce que, entre autres, comme disait Gramsci, il faut répéter les exposés théoriques même si on a l'occasion ou pas, et en suivant Badiou, nous pourrions dire que :

- 1) L'art n'est pas l'irruption sublime de l'infini dans l'avilissement fini du corps, mais au contraire, la production d'une série subjective infinie par le moyen fini d'une soustraction matérielle. En règle générale, une œuvre n'est aucun événement. Ça serait simplement, un fait de l'art à partir duquel la procédure artistique est tramée. D'un autre côté, ce n'est pas une vérité non plus. Une vérité est une procédure artistique initiée par un événement. Cette procédure, n'étant *composée* que d'œuvres, elle ne se manifeste—en tant qu'infinité— dans aucune œuvre. En conséquence, l'œuvre est l'instance locale, le point différentiel d'une vérité. Point différentiel de la procédure artistique que l'on appellera son *sujet*, une œuvre est donc, sujet de la procédure artistique considérée, ou auquel cette œuvre appartient. Ou, encore mieux : une œuvre d'art est un point-sujet d'une vérité artistique.
- 2) Une vérité n'a aucun autre être que les œuvres, elle est un multiple (infini) générique d'œuvres. Mais ces œuvres ne trament l'être d'une vérité artistique que dans le hasard de ses « occurrences » (événements) successives.
- 3) Les œuvres composent une vérité dans la dimension post événementielle qu'institue la rigidité d'une configuration artistique. Une vérité est, finalement, une configuration artistique, commencée par un événement (un événement c'est en général, un groupe d'œuvres, un multiple singulier d'œuvres), et dépliée par

hasard, sous la forme d'œuvres qui sont les points-sujets. Mais, qu'est ce qu'on doit comprendre plus précisément par « configuration artistique » ? Comme dit Badiou : *« Une configuration n'est ni un art, ni un genre, ni une période "objective" de l'histoire d'un art, ni même un dispositif "technique". C'est une séquence identifiable, événementiellement initiée, composée d'un complexe virtuellement infini d'œuvres, et dont il y a sens à dire qu'elle produit, dans la stricte immanence à l'art dont il s'agit, une vérité de cet art, une vérité-art ».*

Bref : l'art est la production impersonnelle d'une vérité adressée à tous. De là vient que chez Brumaria l'on pense à nouveau avec Badiou, qu' : *« il doit être aussi solidement lié qu'une démonstration, aussi surprenant qu'une attaque de nuit, et aussi élevé qu'une étoile ».*

Et en rapport avec le cinéma, peut-être, en faisant un énorme raccourci, on pourrait dire que celui-ci est quelque chose comme le plus un (+1) des arts : plus un de la littérature (du poème ou du roman, par exemple), plus un de la danse, du théâtre, de la peinture, etc. On s'explique, c'est à dire, en quelque sort, on l'irréalise : un film agit toujours grâce à ce qu'il enlève au visible, **en lui**, l'image est, avant tout, image coupée. Le mouvement, **en lui**, est entravé, suspendu, arrêté. La coupure est plus essentielle que la présence, pas seulement par l'effet du montage, mais surtout, et d'un coup, par le cadrage, et l'épuration dominée du visible. Ou, de la bouche de Godard : *« j'en profite pour vous dire que comme par hasard le seul grand problème du cinéma me semble être de plus en plus à chaque film où et pourquoi commencer un plan et où et pourquoi le finir ».* Après tout, en effet, un film n'est que la prise et le montage, ou encore mieux : c'est ce qui expose le passage de l'idée selon la prise et le montage. Sauf que le cinéma comme idée de l'Art préexiste au cinéma en tant que moyen technique et art concret. *« Des liens de l'impur – dit Badiou-, du mouvement et du repos, de l'oubli et de la réminiscence. Non point tant ce que nous savons que ce que nous pouvons savoir. Parler d'un film est parler moins des ressources de la pensée, que de ses possibles, une fois assurée, dans la guise des autres arts, ses ressources. Indiquer ce qu'il pourrait y avoir, outre ce qu'il y a. Ou encore: comment l'impurification du pur ouvre la voie à d'autres puretés »*

Comme disait Jean Epstein : *« le cinéma est vérité. Une histoire est un mensonge ».* Et, néanmoins, le cinéma est un art du passé perpétuel, dans le sens où le passé est constitué par le passage, c'est-à-dire, ce qui se passe. C'est-à-dire, un transfert. Godard dit : *" Ne raconte donc pas d'histoires ", me disait-on, petit, lorsque j'inventais. " Raconte des histoires, mon grand ", me dit-on encore aujourd'hui, alors même que je n'invente rien. De quelle histoire s'agit-il, alors ? Celle de la bataille de Borodino, et de la fin de la*

domination française, racontée par Tolstoï ? Celle de la bataille de Bagdad, racontée par CNN, celle du triomphe de la télévision américaine et de ses domestiques ? ».

Art du « plus un » des arts qui, comme on peut le voir, fait aussi nœud, en même temps, avec n'importe quelle autre procédure de vérité : politique, science, amour. Où, sans doute, Godard est symptomatique au maximum. Mais, la science, la politique, l'art ou l'amour sont des procédures de vérité singulières, en égalité mais justement différentes à cause de ça, et leurs effets sont intrinsèques, en intériorité et immanentes. Serait-il nécessaire de dire que l'égalité s'oppose à l'inégalité et pas à la différence ? Et, dans ce sens, toute procédure de vérité est toujours contre ce qu'il y a, contre ce qui est là : la science l'est contre la technique, la politique contre l'économie, c'est-à-dire, contre la loi de valeur, l'amour contre la famille et la consommation de corps, l'art contre la culture. Enfin, chaque niveau de pensée entraîne le nom simple (ou simple nom qui ouvre un champ à la pensée) de ce qui est pensé dans ce registre de la pensée.

Et comme on nous a donné, de manière un peu filmique, le nœud fait avec *Que faire ?* Et on a déjà dit : *il faut rêver*, nous ferons, maintenant, un pas en arrière pour essayer d'en avancer de deux. Marx disait : « l'Histoire a plus d'imagination que nous ». L'Histoire oui, mais ; et la Politique ? Si on dit qu'une vérité c'est le réel politique. L'Histoire, qu'on comprend ici comme une réserve des noms propres, est un lieu symbolique. Voilà, l'opération idéologique de ce qu'on pourrait appeler, avec Badiou une fois encore, « l'Idée du communisme » c'est la projection imaginaire du réel politique dans la fiction symbolique de l'Histoire (relation État-classes), qu'on comprend ici sous la forme d'une représentation de l'action des masses [innommables] « qu'on ne peut pas nommer » par le « Un » d'un nom propre. La fonction de cette Idée est celle de soutenir l'incorporation individuelle à la discipline d'une procédure de vérité, ainsi que celle d'autoriser, de la même manière, à l'individu d'excéder les obligations étatiques de la survivance en devenant une partie du corps-de-vérité, ou corps subjectivable.

D'une autre manière, la pensée comme pensable est relation de son réel et elle n'a aucun statut objectal. La politique comme pensée est relation du réel, et pas relation État-classes (Histoire), et en quelque manière, toute véritable politique est antihistorique, bien qu'elle soit faite dans l'Histoire. Autrement dit, toute singularité est prescriptive, la prescription est la pensée de ce qui peut être par rapport à ce qui est, et on **la porte** dans les énoncés de la pensée : les énoncés sont des prescriptions, sont des « il y a » prescriptifs. Il n'y a pas **de pensées**, sans être énoncées. Et la politique est dans son être, dans son faire, une pensée.

Ainsi, il ne s'agirait plus d'une politique réalisée ou réalisable, mais d'une politique réelle. La politique sera cela à partir de quoi il y aura une pensée de la politique, la politique sera productrice dans l'historique-collectif d'une figure de la pensée. La politique c'est de la pensée et cet énoncé exclut toute ressource du couple théorie/pratique. Par le mot « pensée », on désigne une procédure de vérité, n'importe laquelle, prise en subjectivation, « pensée » est, donc, le nom du sujet d'une procédure de vérité. Et « sujet », c'est la matérialité d'une position prise par rapport à un événement. Ainsi, l'effectivité de la politique dépendra toujours de l'axiome « **pour tout x il y a de la pensée** », ou, d'une autre manière, de l'énoncé : les gens pensent, ou ce qui est pareil : les gens sont capables de vérités. Dire que les gens pensent ou qu'ils sont capables de vérités, ça veut dire qu'ils sont capables sous un nom ou une idée, de prescrire une possibilité qui ne soit pas réductible à la répétition ou à la continuation de ce qui est. Donc, la pensée est détermination subjective immanente, axiome du collectif. Comme on l'a déjà dit, la pensée n'est pas une relation avec l'objet mais une relation interne avec son réel.

En effet, l'État ne pense pas, il organise la non-pensée, et cela, dans le capital-parlementarisme on l'appelle consensus, liberté d'expression. Il organise et mobilise la réalité, l'évident. Voilà pour quoi l'État serait le nom de la réalité, c'est-à-dire, dans son sens strict, celui de l'« État actuel des choses ». L'État est (l') évident, il impose son existence, à mesure qu'il impose la réalité même de son existence, en imposant la Réalité. L'évident n'est pas de la pensée. Si la pensée est relation du réel, c'est parce que son lieu n'est pas l'État. L'évident, la réalité, ce qui se passe, n'annule jamais que ce qui pouvait avoir lieu, organise des énoncés prescriptifs.

La politique est séquentielle : elle commence et elle finit. Elle cesse, devient caduque. Et ça, sans doute, comme historicité mais pas comme intellectualité. Que l'historicité d'une politique s'achève, ne signifie pas que son intellectualité soit achevée. A partir du moment où disparaît un lieu de la politique ou quelque nom de la politique, la configuration politique générale cesse. C'est ce que Sylvain Lazarus appelle « modes historiques de la politique ».

« Les modes –dit Lazarus- sont en intériorité ou en extériorité. L'intériorité se marque par la multiplicité homogène des lieux, l'extériorité dépend d'une multiplicité hétérogène et elle se présente comme n'ayant qu'un seul lieu : l'État. Voici les modes en intériorité dont on propose l'identification :

- *Le mode révolutionnaire, que l'on va approfondir ici, et dont la séquence est 1792-1794.*

- *Le mode classiste, dans lequel l'histoire est la catégorie en (comme) conscience de la politique. L'histoire, on va l'envisager maintenant comme le produit de la lutte de classes et elle va se produire dans le développement des mouvements ouvriers de classes. Il ne s'agit, en aucune manière, de l'histoire objective ou descriptive à laquelle on lie, après coup, l'idée du matérialisme dialectique, mais d'une catégorie de la conscience politique et, par conséquence, d'une catégorie prescriptive. De cette manière, le même registre catégoriel, prescrit le présent et l'avenir. Les lieux de ce mode sont les mouvements ouvriers de classe, ou mouvements historiques. La séquence du mode va de 1848, date du Manifeste communiste de Marx et Engels, jusqu'en 1871, année durant laquelle, avec la Commune, les catégories de mouvements ouvriers de classe, ou mouvements historiques, se sont éteints.*
- *Le mode bolchevique se caractérise par la thèse de la politique sous condition. La capacité politique prolétaire n'est ni spontanée, ni historique, et elle n'est pas déterminée socialement non plus, au contraire, elle se trouve dans l'obligation de déterminer ses propres conditions. Il y a une distance entre une conception où la politique est expression du social, et une conception où la politique est (es/está) sous condition. Le protocole de cette distance est donné par Que faire ? dans la catégorie du parti. Les lieux du mode bolchevique sont le parti et les soviets. La séquence du mode s'étend de 1902 (date de la publication de Que faire ? de Lénine) jusqu'à Octobre 1917. À partir de ce moment on assiste à l'étatisation du parti. Le parti et les soviets, qui disparaissent, ne sont plus les lieux d'un mode.*
- *Le mode dialectique, où le nom propre est Mao Tse-Tung, est déshistorisante parce que, subordonnant l'histoire aux masses, il faut la faire disparaître au profit de notions subjectives tel que l'enthousiasme (pour) et le socialisme. Néanmoins, la relation avec la pensée de la politique se produit parmi les catégories des lois de la politique, lesquelles permettent une approche de la conjoncture et de la situation. La pensée s'adjoit à l'élaboration des lois qui dérivent d'une mise en relation du subjectif et de l'objectif. C'est cette relation qui est dialectique, en procédant à la connaissance politique par accumulation et sauts en avant. Il existe une connaissance qui est exclusivement politique, parce qu'elle est dialectique sans être historique. Si le parti existe, il n'identifie pas le mode. Le mode est le matérialisme dialectique en tant que tel, en se confrontant avec les grandes situations. Celles-ci ne peuvent pas renoncer au principe de masses. Le mode dialectique s'appuie, alors, sur la capacité humaine, quand la capacité politique est mobilisée. Dans le mode dialectique, la dialectique est différente de celle de Marx,*

où l'histoire fusionne avec la classe, et elle est différente du dispositif léniniste, où le parti intervient entre la conscience et l'histoire : c'est la pensée même de la politique. L'antagonisme est conçu comme transformation et comme passage au socialisme. Il ne s'effectue ni par l'occupation d'un lieu vide (celui de l'État), ni dans une bascule de l'État bourgeois vers l'État prolétaire, mais par croissance, tel qu'il incarne la doctrine des régions libérées. Alors, c'est la guerre, considérée comme un facteur de croissance et de transformation, celle qui est adaptée au mode et au lieu privilégié de la dialectique. Par conséquent, les lieux du mode sont ceux de la guerre révolutionnaire : le parti, l'armée, le Front uni. Les limites du mode dialectique sont 1928, date de la publication par Mao Tse-Tung de Pourquoi le pouvoir rouge peut-il exister en Chine ?, et 1958, qui marque les conséquences de la guerre de Corée et le moment où l'édification du socialisme finit, dans les modalités de la guerre révolutionnaire ».

Mais ce qui nous intéresse aujourd'hui est une politique dé-sublimée parce que la question, aujourd'hui, c'est celle d'une politique sans parti. Ce qui ne veut pas dire désorganisée, mais organisée à partir de la discipline de pensée des processus politiques, et non selon une forme, ni liée ni calquée, à la forme-État. Donc, la substance réelle de la discipline politique est très simplement la discipline des processus. En un mot : une organisation réellement politique est un système collectif des conditions pour qu'il y ait de la politique, ce qui est anti-étatique, anti-propriétaire et égalitaire (c'est-à-dire, non-hiérarchique) par définition. Par conséquent, la fin de la politique est le communisme générique, mais, en quelques sortes, il l'en est déjà en acte.

« Je postule que la sublimation consiste à élever un objet à la dignité de la Chose » disait Lacan ; mais plus profonde, plus radicale est sans doute la désublimation. Parce que quand une nouveauté se montre, quand l'être, devant nos yeux, semble déplacer sa configuration, on sait simplement que ce pour quoi il le fait est toujours dû à une absence de l'apparaître, au milieu de l'effondrement local de sa consistance, et donc au milieu d'une résiliation provisoire de toute logique. Et cela, parce que ce qui sort à la surface, en déplaçant ou révoquant la logique du lieu, c'est l'être lui-même, dans sa formidable et créatrice inconsistance, ou dans son vide, qui est le sans-lieu de tout lieu.

Mais, peut-être, pas tant là-bas non plus.

Parce que si l'événement est erratique, et depuis le point de vue des situations on ne peut pas décider s'il existe ou pas, on peut légiférer sans loi, **face à** cette existence.

Nous pourrions voleter au bord du vide, ce qui est la caractéristique de position d'un site d'événement, un lieu sans-lieu, peut être une crise qui permettrait à l'art de produire sa propre pensée, penser à la politique sa propre pensée, ou un bord commun qui hale mais sans boucle de cet unique mot dont la dureté pétrifiante n'est qu'en apparence anachronique : Courage !

Que faire, alors, aujourd'hui ? Aujourd'hui que les athées se cachent dans des églises et les plus croyants sont au FMI et à la BM, aujourd'hui quand le reste, ne sommes que des civils, ou comme le signalait Lénine, « **morts de permis** » ? Aujourd'hui, que paraît régir le « ou-cela-ou-l'-autre, mais comme si tout était déjà décidé vers le pire » (Adorno). Et quand, à l' « im-pire » (c'est-à-dire, ce qui ne peut pas être pire), on sait tout ça ? Que faire ?

Que faire, aujourd'hui ? Pour commencer, nous devons recouvrir, comme voulait Babeuf, le rayon de la vérité. Parce que, en plus des langages et des corps, il y a des vérités aussi. Et après, sans doute, il faudrait rêver, c'est-à-dire, découvrir et apprendre les gestes plus simples de notre existence : voir, écouter, parler, lire. Donc, voleter autour de l'abîme, inquiéter la merveille.

Merci de votre patience.

ALEJANDRO AROZAMENA

CHRISTOPHE MARSAT