L'autre au sein de l'altération, une fugue au cœur même de la source : Ney Matogrosso, Arca et un instant littéral dans la différence

Aldo Poblete Varas

Introduction : Hildegarde de Bingen

Il s'agit donc de ceci : de voir ce qui se passe lorsque les expressions artistiques d'une discipline particulière, en l'occurrence la musique, la musique populaire, sont reprises et utilisées comme axe, comme prétexte central, afin de se référer à des questions, de traiter fragmentairement des questions qui appartiennent à l'ordre dans lequel la discussion esthétique se présente en un lieu particulier et aussi en un temps particulier. Ce qui demeure écrit dans les marges ne doit pas être considéré comme une expression anhistorique.

L'analyse de l'opération artistique est un obstacle naturel à l'explication de la raison pour laquelle cette forme d'art, et non une autre, se produit à un moment donné et en un lieu donné. C'est un labyrinthe conceptuel, rempli d'images de signifiants vides, sans conséquences et sans rédemptions possibles. C'est aussi un berceau où se réfugient et grandissent d'autres schémas, d'autres particularités, souvent abandonnées, laissées de côté par le dogme central de l'art européanisant.

Une critique de la permanence et de l'éternité depuis une instance spécifique de la culture latino-américaine doit considérer que de telles dénominations doivent être soumises à une resignification radicale si elles doivent jamais posséder une capacité réelle d'action. Les vertus d'un art produit par des sujets nés en Amérique latine ne peuvent appartenir à un art naïf, ou ignorant, de son histoire esthétique, non de son histoire politique.

Parmi les choses que nous pouvons dire de la musique populaire latino-américaine des cinquante dernières années figure le fait que tout ce qui a été produit sur ces terres a trop souvent été contraint à deux interprétations épuisées : soit l'organisation factuelle du pouvoir, soit des obsessions grossières pour des étapes antérieures du développement culturel. Pauvres culturalismes, culturalismes précaires, culturalismes incomplets et antimodernes. La solution ne peut être d'éliminer toute trace de possibilité opératoire. On n'apaise pas le feu en détruisant le feu lui-même. Le faire revient à céder, en définitive, à la forme la plus pure du nihilisme.

Ici prend donc immédiatement forme une petite question, quoique exotérique : Brésil, Venezuela, risque d'anéantissement, espace hors de la morale, dans l'élitiste mais hors du populaire ?

Les raisons d'aborder l'analyse d'artistes voués à la musique doivent être cherchées dans cette partie de nous-mêmes qui participe au système musical encore hétérodoxe que nous sommes capables d'exercer depuis un pays latino-américain. Il ne nous intéresse pas ici de suivre l'exemple de l'Europe, ni les grands schémas qui encombrent nos textes. Rien de tout cela ne peut servir à faire surgir une question critique pour notre devenir latino-américain. Tout ce qui existait dans et sous ces préceptes culturels naviguait, et navigue encore, sur le même océan, et la temporalité est sans importance, quoique pas toujours. Et cela nous profite.

Un artiste est celui qui peut. Ce qu'un artiste peut faire, sous certaines conditions, peut devenir équivalent à ce que ce même artiste ne veut pas exprimer comme avertissement à qui l'observe. Le performatif est cette autre facette de ce que l'art ne peut être, de ce qui précisément, et astucieusement, se centre sur l'impossibilité de l'expérience esthétique : une sorte d'appel moqueur, parfois coquet, à établir une nouvelle propédeutique de ce que la critique peut ou ne peut pas devenir ; autrement dit, une politique.

L'Amérique latine demeure, à ce jour, un animal soumis à la taxidermie la plus traditionnelle, et c'est précisément pour cette raison qu'elle n'a pas encore été mise en contraste avec ce qui, dans ses visées les plus profondes, cherche à la redéfinir et à la reconditionner par sa position dans le schéma mental de ce que les sphères intellectuelles veulent considérer comme convenable, ou du moins viable. Parfois, le degré de précarité atteint un point tel que la simple visibilité est tenue pour suffisante.

Ce qui est difficile, ce qui coûte véritablement un effort, c'est de ne pas tomber dans l'extraordinaire, de rester dehors, étranger à l'altérité radicale dans laquelle tout ce qui existe est amené à devenir. Il faut beaucoup d'effort pour s'aplatir, ou se simplifier, jusqu'à devenir normal, jusqu'à devenir quelque chose d'acceptable pour un système qui est, finalement, tout ce qu'une chose artificielle et mal justifiée peut avoir de basique.

Là réside une contradiction interne au discours du système : la vie normale est la chose la moins normale qui soit. La normalité est le fruit d'une imposition, d'un ordre nécessaire pour que les choses soient d'une manière et non d'une autre. Toute la structure symbolique de la culture repose sur cette prémisse. Tous les arts et toutes les expressions culturelles doivent danser sur cette musique précise, ou plutôt sur cette manière de lire ce qu'est la musique. Aucun mécanisme alternatif n'a de visa pour se déployer et fournir d'autres scénarios opératoires.

Ce qui importerait serait d'ouvrir le complexe, d'ouvrir l'image et le filtre, de ne pas laisser tout le confondre, de ne pas laisser tout l'aplatir, d'accepter le petit bruit, une apparition du corps, de la chair.

C'est ici que Matogrosso importe, parce qu'il trace une ligne au sol. Il délimite, d'une manière particulière et apparemment planifiée, la plateforme sur laquelle il s'élève, et il lui donne aussi une couleur. Il le fait a posteriori, de manière à asseoir toute l'œuvre latino-américaine sur une chaise. Le cri impitoyable, brutal, androgyne de Matogrosso, curieusement juste en même temps, met en doute tout le corpus artistique latino-américain. Il place l'observateur en position de se demander dans quelle mesure ces paradigmes

formels qui ont organisé le régime culturel de cette partie du monde n'ont pas été systématiquement altérés par une impulsion étrange, que nous pourrions même associer à une certaine forme de nihilisme, à une culture de conformité à l'erreur et à l'insatisfaction.

L'impulsion vers le rejet est forte ; le contexte est infernal ; la vie est un instant en danger, quel que soit le camp où l'on se trouve. Le Brésil des années soixante-dix, en particulier, est une bombe. Il y a des sujets qui nous intéressent et d'autres non, et il n'est pas honnête de traiter ce qui ne nous intéresse pas simplement pour respecter la commande. La commande est capable d'épuiser la vie, l'œuvre. La même chose se produit avec la citation. On peut obéir à l'exigence de s'appuyer sur ce qui est déjà connu, mais cette obéissance peut aisément devenir une prothèse, une béquille, un refus de penser depuis la blessure elle-même.

Nous restons donc pris, au moins, entre deux extrêmes : celui qui nous mène à la simplicité de la simple répétition, à la simple soumission à une demande extérieure, institutionnelle ; et, d'autre part, l'acceptation totale de sa propre conviction, de l'idée que ce que l'on éprouve équivaut à ce qui est certain, à ce qui est vrai. Il nous faudrait tenter de nous placer quelque part entre ces deux extrêmes. En fait, nous pourrions considérer ce besoin comme possédant un caractère inéluctable, ou du moins inévitable.

L'idée qu'un centre tellurique, idéologique, entre deux espaces apparemment irréconciliables doive servir de prétexte, au moins, à générer ou à proposer un autre type de dynamique, plus pure, moins politique peut-être, ou plus proche du récit mystique, du radicalisme véritable, bien plus utile à la production de l'artiste que le monde de l'académie, le monde de la lettre, entièrement dépourvu de la capacité de structurer quoi que ce soit, comme analogie de la chair, trouve sa raison d'être dans la terrible expérience de la mort à laquelle, de ce côté-ci du monde, le jeu du pouvoir nous a conduits : la servitude comme état permanent.

S'il est utile de générer un tel obstacle, si l'on peut dire que quelque chose contient l'empreinte nécessaire à la restructuration du canon audiovisuel, alors le producteur devrait en faire usage et céder la place aux forces du travail et de la contingence. Entre le théâtral, le sacré, l'économique et le politique, ce qui apparaît n'est pas une simple opposition entre le divin et le mondain, mais une différence entre régimes d'intensité, entre manières d'organiser le pathos, le désir et la forme.

Si ce qui est capable de plier notre impératif moral suffit également à mobiliser les forces d'une esthétique libérée, alors il nous faudrait dire que nous sommes ouverts à une telle opération. Pourtant, nous pouvons rester fermes dans notre exaltation du doute, car l'expérience est une conseillère fallacieuse lorsqu'on désire soumettre le mot ou l'harmonie à une telle callisthénie formelle, lorsqu'on désire effacer le dessin et ne laisser que des restes de couleur et de direction, de simples coups de pinceau traçant l'infini.

Quiconque est capable d'abriter de tels espoirs ne devrait avoir aucun scrupule à signaler, et bien sûr à accepter, qu'une grande partie de l'art réalisé dans l'Amérique latine du vingtième siècle fonctionna comme le corrélat précaire de ce qui, chez les puissances hégémoniques, était institué comme désirable, bon et moderne. La force d'une institutionnalité entièrement obsédée par une force matérielle-

téléologique qui lui échappe ne peut plus être considérée comme un motif d'exaltation populaire. Bien au contraire : ce n'est rien de plus que l'acceptation, la triste capitulation devant un schéma imposé, où ce qui semble être nôtre n'est que le masque d'un autre site, d'un autre lieu, d'un autre monde et, surtout, d'une autre altérité.

La musique et l'art visuel deviennent complices d'une telle erreur systématique, maintenue sur le long terme, dans l'analogie d'une politique obsédée par les artistes et d'artistes obsédés par l'obsession dont ils sont l'objet. La peur du texte équivaut à la peur de sa propre biographie, à la peur de générer sa propre histoire de son propre passé, apparent substitut impropre où les formes ne peuvent que se dépasser, s'épuiser, s'éteindre.

La libération de la force matérielle dans l'art a toujours menacé la stabilité de la forme. Quand la couleur, le son, le geste ou le corps dépassent la ligne qui est censée les contenir, la question n'est plus de savoir si un nouvel événement esthétique s'est produit. La question est de savoir où mène cet événement, ce qu'il brise, ce qu'il expose et quel type de monde il rend pensable.

La terreur absolue, peut-être à la manière de l'incarnation la plus parfaite de la mascarade, équivaut alors à sa propre dissolution, à la simulation d'une confrontation, à la manœuvre de qui doit s'échapper mais ne peut plus bouger. Sa couleur, son être même, sont maintenant contenus dans l'inerte. Il est devenu une partie de ce ça. Il est passé dans le régime du dominé, de celui qui n'a plus de son côté que la nominalité, c'est-à-dire qui vit aux dépens de la bienveillance signifiante des autres, abandonné au pathos.

Il n'y a plus rien de nouveau, seulement des gestes qui prétendent être nouveaux : gestes disciplinaires, politiques, institutionnels, voire empruntés aux archives les plus épuisées de l'autorité. Tout peut servir à absoudre l'auteur de devoir affronter le tableau noir et l'équation impossible entre l'art et la vie, entre tout ce qui existe déjà et le choix du nouveau. En définitive, ce qui importe est de discerner convenablement qui peut produire quoi. Tout a sa place et son moment. Ne pas tomber dans l'obsession de la disqualification constitue un progrès significatif dans un écosystème habitué à laisser de côté et à laisser dans l'oubli, alors qu'en réalité rien ne devrait être oublié.

C'est là que nous pouvons trouver de manière cohérente certaines valeurs que nous pourrions considérer comme proprement territorialisées chez Arca. Car si nous pensons à un parallèle à l'artiste vénézuélienne, Grimes, par exemple, la Canadienne construit un espace de transgression où la déterritorialité est délimitée, ou instituée, dès le départ par un jeu avec ce qui n'est plus présent dans ce monde, mais qui s'infiltre dans la musique et, dans le visuel, se constitue comme paradigme étranger : la métaphore d'un dehors inquiétant mais traditionnel, transgressif mais entièrement rationnel.

L'instant se déploie ; le chiffre calculateur tombe à zéro. Voilà ce qu'implique une musique qui ne s'intéresse plus à convertir, à révolutionner la vie des gens. Une existence dans une virtualité déjà consolidée, une routine au-delà du sexe biologique, au-delà de la chair, au-delà des particules d'une nature

qui commence déjà à être dépassée, hypermanipulable. Une virtualité qui, dans l'espace que l'on peut prévoir, insère la manœuvrabilité de ce qui peut suggérer de nouvelles corporéités, de nouvelles manières de trouver les corps et leurs rapports avec la génération de contenu communicationnel.

Toutes ces expressions sont celles d'un capitalisme qui, au cours des cinq dernières décennies, n'a fait que s'accélérer, se complexifier et se totaliser, quoique de manière silencieuse, laissant les forces du marché condamner au passé toute une cohorte d'intellectuels qui vivent littéralement avec des idées et des idéologèmes de la première moitié du vingtième siècle. Ce qui est désormais courant, c'est de conserver une trace des changements. On ne fait plus quelque chose pour ensuite le démanteler et le vouer à l'oubli. Aujourd'hui, cela serait considéré comme une forme de régression, un signe explicite de la manière dont le citoyen ordinaire s'applique maintenant des stratégies capitalistes d'accumulation.

Partie I : Miyamoto Musashi

La production, la dissémination et la consommation n'apparaissent plus comme des processus séparés. Elles forment désormais un seul circuit esthético-communicationnel, une formation disciplinaire non coercitive mais hautement efficace. Le monde se configure par les formats, par la publicité, par les industries créatives, par la discipline invisible de la circulation. Ce qui est produit n'est pas simplement un objet, mais une parcelle de monde déjà préparée pour la consommation.

Chez Matogrosso, en particulier dans Flores Astrais, il devient évident que toute avant-garde se produit d'abord dans l'ambiguïté d'une périphérie lointaine qui, en vertu de ses conditions de possibilité, se situe hors de la domination culturelle impériale, et ne reçoit qu'ensuite, d'une manière entièrement tardive et erronée, la reconnaissance de ce qu'elle a toujours possédé : la vérité esthétique.

Un seul fait : Matogrosso et Flores Astrais sont contemporains de Ziggy Stardust de Bowie et de Selling England by the Pound de Genesis. Si cela ne révèle pas l'infinie profondeur du problème posé et abordé dans ce texte, rien ne le pourrait.

Ce qui apparaît d'abord, et le plus scandaleusement, comme avertissement, puis comme coup direct, offrande à la déesse de l'ignorance, c'est l'image brutale selon laquelle tout ce que nous pouvons placer dans le latino-américain peut aussi y être placé sans que cela ait la moindre transcendance morale ou esthétique. Cela implique, bien entendu, une contradiction fatale, car s'il en était ainsi, tout le poids de la technique tomberait sur les épaules de ceux qui ne participent pas à notre histoire. Nous serions le résultat d'une pure extériorité, et de cette manière il n'est pas possible d'acquérir une existence réelle. De cette manière, l'art devient simple conventionnalisme.

Que tel soit le caractère auquel est exposée une discussion de cet ordre n'a rien de remarquable ni de particulier. Une grande part de la raison pour laquelle on insiste tant pour qu'un concept comme le latino-américain circule trouve son fondement dans l'absence totale de conscience de ce que peut la littérature.

La musique et la littérature se dirigent vers leurs travaux respectifs sur la même voie. La différence fondamentale ne tient qu'à une chose aussi banale que la vitesse de l'opération dans laquelle elles sont prises.

La situation existentielle de l'être humain, inexorablement exposé à une vie d'art et de guerre, de violence et de beauté, fait que tout ce qui tombe hors du fatum perd, pour le dire mal, son sens, le caractère transcendantal auquel tout être veut participer. Cela est déjà caché dans les couches de sens de Matogrosso et d'Arca : non comme doctrine, non comme citation, mais comme pression, comme atmosphère, comme exigence impossible que l'œuvre devienne à la hauteur de la violence de l'existence.

La musique se préserve par des mécanismes obscurs, un système protecteur qui, bien qu'ancré, ou plutôt soutenu, dans une certaine distribution temporelle, est préparé dès le départ à une instance qu'on sait inévitable, imminente : un destin partagé avec tous les phénomènes de l'existence, une forme d'horreur totale.

Matogrosso aurait pu être une chauve-souris guerrière, mais non. Il se trouva qu'il était un artiste de la musique. Son expression fut distillée à travers un écosystème culturel qui, comme nous le savons, était à la fois davantage et considérablement moins que la somme de toutes les facettes d'un ordre social qu'il faudrait au moins décrire comme précaire, voluptueux et précaire.

Un certain sacrifice de l'exceptionnel et la détection réinterprétative des actes finaux de l'écriture : tel est le dictum qui précède et fonde les œuvres des artistes latino-américains abordés ici. Une sorte d'idéal apocalyptique ? Oui et non.

Partie II : António Conselheiro

Le sublime commence là où préservation et exposition deviennent indiscernables. Ce que l'être vivant souhaite préserver n'est pas simplement la continuité biologique, mais l'intensité par laquelle la vie devient digne d'être endurée. Voilà pourquoi l'art ne représente pas simplement la vie. Il presse la vie contre son propre seuil.

L'attirail parfaitement conçu pour nourrir la tentation morbide d'une musique locale ne trouve plus l'espace nécessaire pour le faire, puisque le rythme ne lui appartient plus du tout. Elle a perdu sa force. Tout ce qui lui donnait autrefois sa vigueur est désormais entre les mains d'autres, dans des capteurs qui appartiennent à des réalités et à des conditions de production différentes, voire à une autre matérialité.

La numérisation est le courant dominant, l'agonie principale pour ceux qui peuvent encore se concevoir depuis le domaine artistique. La perpétuité, visage du changement, entre à peine dans les espaces disponibles. En ce sens, l'Amérique latine est un parfait producteur de créateurs, puisque l'illusion de la territorialité peut encore faire naître des individus.

L'ancien monde comme le nouveau monde, et je ne considère pas l'Amérique latine comme le nouveau monde, sont saturés de subjectivité et de maladie. La machinisation leur est étrangère, et leurs corps, tout comme leurs schémas mentaux, sont devenus fragiles. Ils sont incapables de mener une véritable guerre, une bataille culturelle complète. Ils ne peuvent que se mouvoir dans la centralité et attendre, avec toute l'anxiété imaginable, que l'édifice entier ne tombe pas encore.

Les émotions autrefois éveillées par le spectre d'un art accablant représentent maintenant des occasions de créer un nouveau stade intermédiaire, un nouveau centre qui réconcilie la technique avec elle-même : une scolastique des formes abjectes, une nouvelle idiosyncrasie pour un monde posthumain. En définitive, tout ce texte ne concerne que ce point : l'Amérique latine comme espace mental où quelque chose de différent peut encore se produire.

Depuis les universités, nous pouvons interpréter cela tout en observant comment une transe se déploie à l'unisson de l'industrie, de toutes les industries. La culture devient le produit principal, puisqu'à travers elle le système entier peut s'autocorriger, se séparer et structurer ses manifestations périphériques, évitant ainsi sa propre dévastation.

Des marges territoriales émerge un esprit trop libre pour être enfermé, qui s'empare de la colonne vertébrale d'un système déjà mûr, infertile, et se présente comme générateur de symboles et reproducteur de comportements qui remettent en question sa propre origine. Telle est la métaphore centrale du texte contemporain : la radicalité de nos manœuvres plastiques est inversement proportionnelle à la dignité autrefois accordée à la seule praxis politique.

Maintenant que toute poétique se dissout dans le silicium, il ne nous reste qu'à attendre le décollage et à discerner les comportements qui s'avèrent normalisateurs ou hégémoniques. Le véritable visage actuel du capitalisme se manifeste dans l'exploitation commerciale de ses contradictions, divergences et altérités apparentes. Toute sensation de liberté n'est rien de plus que l'expression machinique de ce qui ne peut naître.

Les nerfs entièrement à vif, des surhommes hyperesthétisés qui ne savent plus rien de la politique, de l'art ni de quoi que ce soit d'autre. Ils ne connaissent que l'expérience, ou le texte lu sans esprit critique. Le sens et les fonctions d'une musique véritablement éthérée et spécifiquement abjecte ne représentent pas en eux-mêmes les valeurs d'une génération mal reliée au vertige qu'implique une politique préétablie du dehors : d'abord l'ordre colonial, puis l'ordre oligarchique, et plus tard un mélange d'ordre oligarchique et de géopolitique aux frontières épaisses. Nous ne savons que faire de notre liberté, parce qu'elle n'a pas été le fruit d'une lutte victorieuse pour l'obtenir, mais plutôt le produit d'un simple abandon, vérité révélée sur ordre de la mémoire.

Peut-être ce qui est en jeu est-il tout le devoir du savoir concernant le plaisir présent dans la destruction et dans la mémoire de la mort, dans un imaginaire qui entretient avec sa propre existence un rapport presque sportif, plus semblable à l'interaction d'une communauté déjà éteinte avec elle-même qu'à un dieu

tragique résistant à sa propre inversion.

Ainsi l'espace qui émerge permet-il une réhabilitation du corps à la fois différente et semblable à d'autres formes d'autosacralisation esthétique. Mais ici le corps n'a pas besoin de devenir doctrine. Il n'a pas besoin d'écrire son credo. Il apparaît, se montre, crie, chante, expose la chair et se fait entendre.

Les structures logiques de ce qui appartient au divin et de ce qui renonce à la pensée totale : un cadre épistémologique divergent pour affronter une nouvelle manière de comprendre ce que peut être l'art contemporain latino-américain. C'est un moment de silence, inévitable, parce qu'il se situe, pour ainsi dire, hors de ce qui est attendu d'un schéma productif culturel engagé dans le développement régional.

Ce qui en fait ainsi partie, ce sont le linéaire, l'art classique, la performance de la seconde moitié du vingtième siècle et la forme tourmentée que les hypothèses latino-américaines ont fini, et coupablement, par devenir. Tout vient en bloc.

Nous pouvons fournir aussi bien le cadre préconceptuel que les dessins mentaux nécessaires pour que la traduction soit portée à sa limite, entre ce que peut dire la musique et ce que peut préserver la chanson. L'image du fonctionnement d'un monde au moins formellement nouveau semble avoir peu à voir avec le résultat qui, comme nous pouvons l'observer, lui a été assigné, résultat plus proche d'une malédiction que d'une tâche réalisable.

La multitude poétique apparaît sans importance et, paradoxalement, essentielle. Le machinique et le pluriel deviennent des synonymes pervers, une facette instrumentale et en même temps paranoïaque d'une recherche particulière et épigonale du temps perdu.

Chez Arca, le commencement de toute question concernant le démantèlement esthétique auquel participent ses impressions visuelle et sonore est constitué par la tendance, présente dans la critique, à ne vouloir évaluer son objet qu'en le confrontant à des expressions considérées comme semblables. Cela entraîne un certain brouillage, tant des frontières disciplinaires que de l'émergence de la valeur ou de la non-valeur conceptuelle dont on pourrait vouloir rendre compte.

Cela ne signifie pas que l'œuvre de l'artiste vénézuélienne s'inscrive dans un registre particulièrement difficile à appréhender pour une critique culturelle ou artistique latino-américaine supposément atrophiée par des conceptions particulières de ce qu'est ou peut être cet art. Au contraire, toute non-valeur semble trouver son fondement, du moins pour ce qui concerne le contenu et les aspects structurants de l'expressionalité, dans l'agentivité émanant du devenir intellectuel de générations et de générations de membres de l'académie humaniste latino-américaine : un certain goût particulier, ou, pour le dire plus précisément, une certaine tendance à observer ce qui peut être par des regards plus propres à une fétichisation instrumentale, héritière de la domination coloniale-impériale, qu'à un désir d'indépendance esthétique comme telle.

Partie III : Oggun

Rien d'humain n'échappe à l'avenir proche. L'ancien imaginaire politique rêve encore d'autosuffisance souveraine, d'identité stable, de corps enfermés dans leurs limites propres, d'intelligence domestiquée avant de pouvoir devenir étrangère. Mais tout système qui tente de sécuriser l'humain prépare aussi la scène de sa propre brèche. Ce qui arrive de l'avenir n'arrive pas comme un outil neutre. Cela arrive comme capture, révolte, propriété, séduction, guerre et ruse.

Existe-t-il donc quelque chose que nous puissions appeler proprement latino-américain ? La réponse devrait être : non. Toute acceptation du fait que l'Amérique latine possède des caractéristiques particulières impliquerait d'accepter que la définition ne soit donnée qu'en termes formels et non par un cadre où prédomine quelque aspect interne ou structurel.

Pour nous, le latino-américain sera donc ce qui est produit par les Latino-Américains. Si cela mène à des paradoxes, ceux-ci sont inévitables lorsqu'il s'agit d'attribuer des catégories simplement nominales à des phénomènes qui, même sans appartenir à la classe des choses les plus complexes, contiennent suffisamment de facettes et d'arêtes pour mettre hors-jeu toute tentative de délimitation grossière ou simpliste.

Un art déjà dompté par la violence d'une culture étrangère peut-il échapper à sa cage de soie ? La réponse appartiendra au registre de ce qui, depuis le temps, a des possibilités de se mouvoir et de demeurer. Il s'agit d'une logique cachée en pleine vue : une capillarité qui, faute du filtre nécessaire pour exploiter ses propres matériaux, finit par être exposée à des capacités étrangères à ses intérêts propres. Le résultat est que ce qui avait d'abord commencé à se constituer comme une œuvre propre à son temps finit en fait par devenir l'objet de la censure, ou du moins du désir d'ignorer, de la part de ceux qui peuvent être affectés d'une manière ou d'une autre par le pouvoir symbiotique que l'œuvre apporte avec elle.

Ainsi se trouve altéré le chemin naturel que l'œuvre de culture avait commencé à annoncer. Pour ceux qui ne connaissent que l'histoire, toute écriture qui échappe à cette structure disciplinaire formelle est un signe de danger et de dissimulation, une inflammation des concepts et une aberration de ce qui doit entrer dans la cosmogonie des identités. L'art entre les mains des historiens est souvent en danger.

Ma formation d'historien de l'art a fini par être entièrement déterminée par tout ce qu'elle finissait par souligner dans son effort pour le cacher ou l'ignorer. Ce que propose Arca, c'est d'affronter un contexte dans lequel l'absence de limites formelles menace d'annuler la possibilité même que quelque chose, quoi que ce soit, puisse jaillir d'une pensée qui s'esquisse subtilement comme insatisfaite.

La plus grande aberration ne réside pas au centre de la manœuvre politique, d'un côté comme de l'autre. La véritable abjection consiste à mettre le nez hors du macrocadre chrétien. Il est facile d'être extrémiste lorsque cet extrémisme, même dans ses formes les plus sanglantes ou les plus iconoclastes, n'a pas même

esquissé une sortie de la structure fondamentale du prisme abrahamique. Le marxisme lui-même peut, en ce sens, être lu comme une autre machine téléologique, une autre grammaire du salut, une autre promesse de réconciliation finale. Si tant de ses monstruosités ont été pardonnées, la raison est là.

Arca n'est qu'une nouvelle manière dont ces mirages renouvellent le monde, mais ils ne sortent pas vers l'enfer qui serait nécessaire pour penser véritablement au-dehors. Il n'existe aucun intérêt supérieur à celui qui s'exprime dans des actes concrets, que ce soit dans la pensée ou dans le sacrifice, l'opération, la négation, de l'œuvre ou du corps.

Depuis où pouvons-nous donc saisir ce qu'un tel exercice de littéralité cherche à exprimer ? Sans aucun doute, l'idée même d'expression dans un tel contexte devient suspecte, ou franchement indésirable. C'est une exposition de ce qui ne semble même pas mériter, être digne de la moindre possibilité de se déployer. Cela se présente immédiatement à la conscience sous la figuration luciférienne du non serviam : l'indésirable à l'état pur.

Car, soyons clairs, il ne s'agit pas seulement des machines et de la manière dont elles s'entrelacent avec l'humain. Ce n'est que la première image, l'évidente, l'irréfléchie. Ce qui se trouve au fond est une source dont nous ne savons pas encore ce qui peut émaner.

Partie IV : Pazuzu

Si la création humaine n'est pas simplement incertaine mais ontologiquement indéterminée, c'est parce que l'existence elle-même n'est pas close. L'être humain crée depuis une structure qui se dépasse elle-même. Toute œuvre digne de ce nom n'est donc pas un produit ajouté au monde, mais une rupture dans l'autodescription du monde.

Forme, contenu et marque absolue de l'origine : tout cela façonne le concept initial régi par l'idée machinique, qui doit, ou semble vouloir, être dépassée. Hors de toute occasionnalité du discours musical, la violence même incarnée dans une image dont la charge matérielle semble infinie possède toutes les qualités qui la font participer à un ordre que nous pourrions appeler sensorio-culturel. À la manière d'une métaphysique de l'action, elle consacre sa place dans le collectif et montre qu'une fois encore, une autre forme de faire devient inexcusable.

La sensation d'identité n'est, en ce sens, qu'une question d'accès possible à ce qui dérive de l'exceptionnalité formulaire préalable que les dispositifs sont capables de préserver et de rendre fonctionnelle. Une bonne partie de toute imagination, ou de ce qu'on appelle à tort créativité artistique, trouve au moins son fondement technique dans cette question.

Il faudrait donc préciser dès le départ que ce qu'Arca signale comme une confusion intentionnelle avec le domaine machinique ne vise pas tant à afficher une certaine disruptivité dans l'altérité afin d'élargir socialement ces horizons. Il s'agit plutôt de démontrer que c'est une question dont l'être réside dans une

temporalité à laquelle nous ne pouvons plus accéder, et que la raison pour laquelle nous n'en sommes plus capables entretient un rapport direct avec notre manière disciplinaire d'aborder les discours, ou de nous y accrocher.

Nous pouvons déjà voir comment l'idée est directement exposée : ce qui est capable de générer des sympathies ou des convictions dans un sens peut susciter non seulement malaise et phobie dans l'autre sens, mais aussi devenir la source de critères suffisants pour nier toute possibilité d'art. Ce qui est en jeu ici est une corporéité entièrement sacralisée, dématérialisée, métallique, atemporelle et en même temps absolument minérale.

Celui qui parle est donc un site dans l'espace, une métaphore de l'être qui prétend s'exprimer à travers des sons voyageant à pleine vitesse, selon les marges préculturelles de l'absence formelle d'un idéal presque posthumain. Il n'est pas nécessaire d'explorer les profondeurs les plus profondes pour observer, à la surface la plus superficielle, la pratique sensorielle qui s'exprime de manière éthérée chez les deux artistes.

Certains sont des ombres marquées par un temps où l'utopie était dans la rue, tandis que d'autres appartiennent à un temps où les utopies sont déjà intégrées dans un imaginaire où tout ce qui existe ne fait que cohabiter perpétuellement. Il existe, à cet endroit, une différence importante entre Matogrosso et Arca. Chez le premier, nous trouvons une vision d'un passé classique, dans toute sa volupté et sa violence, mais où ce qui persiste est le caractère éminemment tragique de l'expérience vitale. Chez Arca, en revanche, la tragédie n'existe plus. Elle a cédé la place à un présent illimité, où toute frontière n'a d'autre sens que la double opération de sacralisation et de dépassement.

Il faut noter l'influence évidente qu'a sûrement eue le passage d'Arca à la Tisch School of the Arts de l'Université de New York sur ce type de performativité. Dans l'œuvre de l'artiste vénézuélienne, l'absence d'ancrages formels atteint un degré bien supérieur à celui de ses pairs latino-américains qui n'ont pas connu ce type d'immersion d'élite. Cela ne signifie pas que le passage par une école où étudie l'élite artistique mondiale soit un élément sans lequel des degrés considérables d'innovation et de disruptivité réelle ne peuvent être atteints. Mais il est évident que la combinaison de ce qu'Arca apportait avec elle et de ce qu'elle a sûrement pu obtenir à Tisch a donné un produit qui aurait difficilement pu être mis en scène d'une autre manière.

Les écoles d'art latino-américaines sont généralement restées quelque peu ancrées dans les idées d'avant-garde des années soixante et soixante-dix. Le moment où elles se trouvent est plus compréhensible comme tentative de constituer un récit qui rende cohérent tout ce qui s'est produit esthétiquement durant ces décennies. Je ne souhaite pas, et ne pourrais pas, puisque la biographie commande, participer dans ce texte à une critique approfondie de ce que cela implique. Mais je souhaite dire que cette opération particulière a eu pour résultat de placer la scène latino-américaine de l'art contemporain, en termes strictement performatifs, dans une position considérablement défavorable, manquant généralement de perspectives audacieuses à la mesure d'un temps où le monde regarde et pense d'autres sujets.

Les nouvelles générations font ce qu'elles peuvent pour changer cet état de choses, mais c'est difficile, car en Amérique latine le monde artistique et culturel demeure trop ancré dans un monde universitaire qui, de manière générale, ne le comprend tout simplement pas.

Épilogue : le sceptre de Joseph

L'inhumain n'est pas la négation de l'humain, mais la pression qui force l'humanité à cesser de se confondre avec son image héritée. Ce n'est pas la destruction de l'humain, mais l'exigence que l'humain cesse d'être protégé par son propre mythe. Ce qui nous échappe est peut-être précisément ce qui nous oblige à devenir davantage que la forme épuisée que nous avons prise pour le destin.

Ainsi s'installe le soupçon des intellectuels, des prêtres : quel type de manœuvre peut abriter ce genre d'expérience ? Comment forger une rencontre avec l'intensité sans que cette intensité même soit éclipsée par les préjugés des artistes eux-mêmes ?

Il ne fait aucun doute que tout ce qui a été entrepris pour sortir de l'état actuel des choses s'est trouvé pris dans une lutte entre élites cosmopolites. Bien qu'elles se soient révélées dans une certaine mesure, elles n'ont pas réussi à atteindre d'autres formes de consolidation de ce qui a été obtenu au cours des cent dernières années d'art d'avant-garde.

Il s'agit de la santé, ou de la salubrité même, de ceux qui contestent le récit officiel et qui, par leur organisation, souhaitent de nouveau capter la formation d'écoles pour le siècle en cours. Il n'y a place ni pour la censure esthétique ni pour la disruption matérielle dans un système dont le seul désir est de réaffirmer l'ordre politique.

Si l'Amérique latine veut quelque chose de différent, elle doit oublier la politique partisane et embrasser l'opération technocapitaliste, en la menant jusqu'à ses ultimes conséquences esthétiques. Et si se consolider dans un cadre conceptuel dont la dénomination contient le mot capitaliste se révèle intolérable, on peut simplement abandonner ce segment, l'allusion au capitalisme, et laisser la question à une simple adhésion inconditionnelle à la technologie.

La politique aux politiciens et l'art aux artistes : un retour féroce de l'autonomie de l'art. Sous aucun prétexte on ne peut accepter un type de fatum qui transforme les producteurs culturels de ce côté-ci du monde en objet, en cible, d'un éternel retour à la substance folklorique-politique, à la singularité du régional, au poids de la nuit.

Quel type de substance une œuvre d'art peut-elle devenir ? La musique populaire, de masse, peut-elle seulement être considérée comme une œuvre d'art ? D'où vient la limite, et où commence le registre de ce qui peut ou ne peut pas être muséifié ?

La contingence est ce qui prévaut dans un contexte de cinquante ans, et ce que ces manifestations cherchent à faire entrer en scène n'est pas la même chose ici que dans les grands centres de pouvoir. Il ne s'agit pas simplement d'un regard stratégique qui délimite et produit ce que le contenu des œuvres peut être ou peut changer.

Aucun contexte n'est pertinent pour une telle scène de réfractions d'une littérature à la fois commune et périphérique, parce que la manière de fabriquer un temps altéré, des corps qui ne peuvent plus ne pas s'exploiter, qui ne savent plus vouloir sans pouvoir, est déjà au-delà des griffes conjuratoires du passé.

L'absence de lamentation dans nos scènes ne peut fournir une image claire de la fragmentation qui s'est produite. Mais ce qui est clair, c'est que malgré toute cette diversité, ce qui n'apparaît pas est un discours véridique sur le plan esthétique, qui clouerait à la porte de la cathédrale de l'institutionnalité culturelle une poignée de vérités explicitant le regard critique que les nouveaux artistes cherchent à exprimer. Cela devrait au moins être possible à ce niveau, comme une sorte de minimum : la rationalisation des facteurs formels. La confusion est un facteur prépondérant dans l'éducation esthétique, et il ne faudrait jamais négliger la tendance des masses au prosaïque. Annoncer la bonne nouvelle ne suffira pas, en soi, à administrer la bonne nouvelle.