

Le 21 septembre 2009 a eu lieu, à Paris, la première partie du projet *On becoming something else* de Ben Kinmont. Ce projet a consisté en l'édition de sept statements qui décrivaient, chacun, ce devenir différent de sept artistes qui ont lentement cessé de faire de l'art alors qu'ils maintenaient la même activité :

*Think about the way in which an artist might cease to be an artist as that person develops his or her practice. I am not talking about someone who gets fed up with art and the art world and stops making work. I am speaking of those who while pursuing the content and purpose of their work suddenly find themselves in a place and value structure outside of the art world.*

Sur l'invitation de Ben Kinmont, j'ai participé à ce projet comme théoricien et comme cuisinier amateur. Le projet a alors consisté à proposer sept plats qui correspondaient chacun à un des sept statements et qui pouvaient dès lors être proposé à un dîner. Ce dîner fut servi le 21 septembre 2009, à Paris, pour trente cinq personnes. Les sept statements ont été, ensuite, proposé à sept chefs parisiens qui ont conçu un plat qui a été servi à leur carte durant les deux mois de l'exposition au Centre Georges Pompidou.

Il est bien sûr assez évident que ma position dans ce projet a été complexe : il a fallu d'abord créer sept plats et sept recettes pour un dîner de trente cinq convives. Il a fallu ensuite produire un texte à partir d'une lecture de *La plastique culinaire* de Félix Fénéon (1922). Il a fallu encore réaliser et servir ce dîner pour trente cinq convives. Il a fallu enfin se livrer à un ultime exercice de commentaire sur cette pratique.

Faire un dîner à partir de ces sept statements relevait d'une double problématique, celle de la participation et celle de ce que nous nommons la con-figuration :

*Cooking is the act of ingredients becoming something else, something to be eaten and shared. For the current project, the ingredients become a representation of the artist's practice and the dinner is an homage to these artist's decisions to leave the art world.*

ou pour le dire encore autrement, d'une part une problématique qui regarde la question du maintien d'une activité dans des sphères d'opérativités différentes et, d'autre part, une problématique qui consiste à servir un dîner en « hommage » à des artistes qui ne sont plus des artistes, comme une sorte d'ultime figure de la « gloire » pour ceux qui ont maintenu une activité alors qu'ils abandonnaient une opérativité pour une autre et sans qu'il s'agisse de la traditionnelle et mythologique figure de la lassitude ou du renoncement.

La figure de la participation est ici essentielle : d'abord celle de ces artistes qui ont, un temps, participé à l'opérativité de la sphère de l'art au point de nommer et de montrer ce qu'ils faisaient comme art ou comme oeuvre, ensuite celle d'une production qui structure et réalise une oeuvre, celle de Ben Kinmont, et qui demande la participation aussi bien d'une galerie, d'une institution, de chefs cuisiniers, de sommeliers, d'imprimeurs, de théoriciens, de photographes, de critiques, etc. et enfin celle des convives (critiques, historiens d'art, galeristes, conservateurs, artistes, etc.) qui étrangement ne sont pas, ni dans leur bureau de travail ni dans un musée mais assis à la même table d'un restaurant.

Ce qui est exposé ici c'est qu'il est alors possible de figurer différentes représentations possible de ce qu'est la participation. Figurer signifie ici fabriquer (*skèmaton plasis*, selon la formule de Longin) des images, des topoi des différents modèles de participations mais surtout de leurs différentes puissances d'opérativité. Ben Kinmont a choisi, ici, la forme du dîner qui permet – et c'est notre hypothèse – de réunir l'ensemble de ces figures dans l'expérience commune de la festivité.

La figure du « devenir » est elle aussi essentielle. On becoming something else, en devenant quelque chose d'autre, la figure continue cependant d'être, elle se maintient comme activité et perception qu'elle déplace dans une sphère différente de l'opérativité. Il y a donc bien deux formes essentielles du maintien, comme devenir ou comme maintien de son être ou comme forme adornienne d'un « se tenir debout » et comme fonctionnement, c'est-à-dire le maintien de la valeur, doxique ou politique de l'économie du fonctionnement. L'économie du fonctionnement, ou l'économie de l'activité, signifie précisément, l'opérativité, c'est-à-dire l'acte qui choisit de montrer l'activité dans tel espace et pour telle visée. Il y aurait deux types de maintien (*diatérein*), comme visée ontologique et comme visée téléologique. La visée ontologique n'ouvrirait qu'au devenir, c'est-à-dire à la permanence de l'être, la visée téléologique n'ouvrirait qu'à la puissance de l'opérativité. Seule alors la possibilité d'un devenir de cette puissance, ouvre, d'une part, à l'instabilité du « quelque chose d'autre », le *hétéron ti* aristotélicien (*Éthique à Eudème*, 1245b3) et le *aliquid* spinozien (*Éthique*, III, prop. II) et, d'autre part, à la possibilité de ce maintien comme idée même de la con-figuration (*doxazesthai*). La gastronomie comme art de la transformation (rappelons que la gastronomie n'est pas, comme on peut le croire, un art de la combinaison mais bien un art de la transformation : la gastronomie est ce qui rend appétissant ce qui est mort) devenait alors le lieu – car il s'agit bien d'un lieu et pas d'une image – où il était alors possible de saisir ce devenir, aussi bien que la forme de l'hommage (*l'encomion*), aussi bien que l'expérience commune de la festivité comme espace de la densité (*suneuokessthai*).

Mais plus encore, ici, il s'agit de la figure d'un « faire fête », la figure d'une festivité dans la forme du festin. « Faire fête » signifie saisir l'autre dans l'instant suspensif d'un désœuvrement : « faire fête » signifie à la lettre dé-faire et désœuvrer. Manger est alors, non seulement le lieu comme festin, mais aussi le temps comme festivité de la souvenance, du ressouvenir, l'*Eingedenken* benjaminien (« Sur le concepts sur d'histoire », ch. 15), autrement dit d'une forme de la commémoration. La table est l'espace où se forme, où se configue, l'éloge aux vivants (Ælius Théon, *Progymnasmata*, 109.19). *On becoming something else* est cet espace de l'*encomion*, de « l'hommage » à ce qui a été fait mais surtout à ce qui a été défait et désœuvré. Seul celui qui est invité à se désœuvrer à table – c'est-à-dire, non pas être oisif, mais à suspendre la forme habituelle de son opérativité, à se déshabiter de l'œuvre – peut saisir, s'il y prête attention, la figure de ce qui est défait et la figure de ce qui se maintient ainsi. C'est ce que nous nommons la configuration. Configurer signifie faire prendre forme. Ici c'est la figure de ce qui désœuvre. Faire fête et donner un festin c'est encore livrer le participant, le spectateur, l'amateur d'art, le critique à l'expérience d'une « faim de bœuf », à l'expérience de la *boulimia* comme l'a remarquablement explicité Giorgio Agamben (*Nudités*, 170 sq.), c'est-à-dire le livrer à la forme paradoxale d'une faim dévorante qui trouve dans la satiété la seule forme possible de la célébration. Ce qu'expose, ici, Ben Kinmont c'est que l'espace même de la pérennisation, l'œuvre muséale, n'offre pas la possibilité d'une satiété. La faim dévorante trouve son paradigme dans le concept heideggerien et adornien de l'ivresse, comme ivresse de la sobriété. La figure du comblement ne s'effectue que dans la mesure où l'on s'expose dans la brutalité d'une faim et d'une ivresse qui doivent se maintenir comme telles : « l'état d'être laissé-vide n'est jamais possible que là où subsiste une exigence de comblement, là où subsiste la nécessité d'une abondance » (Martin Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*, 212).

C'est cette figure de l'abondance qui détermine la double expérience de ce que Ben Kinmont nomme ce *something to be eaten and shared* et qui fonde, ce que nous pourrions appeler, une

corporalité. Pierre Muret dit « le festin, qu'on peut appeler l'âme de la société civile, regarde aussi bien l'esprit que le corps » (*Traité des festins*, 1682, *Épistre*) : en ce sens donner un festin est un vivre avec dans l'espace de la consommation qui défait la persistance de l'œuvre : en ce sens donner un festin renvoie explicitement à la proposition d'Aristote « Il faut donc faire des études et des festins qui ne sont pas ceux de la nourriture et des nécessités de la vie (διὸ <δεῖ> συνθεωρεῖν καὶ συνευωχεῖσθαι, οὐ τὰ διὰ τροφὴν καὶ τὰ αναγκαῖα) » (*Éthique à Eudème*, 1245b5). L'espace de l'œuvre, ici, est un « faire festin », un *suneuôkéomai* (*sun-eu-ekhô*) qui signifie précisément, et à la lettre, un faire-bien-ensemble et qui dans sa forme contractée signifie faire fête et célébrer dans un festin.

Ben Kinmont invite alors les « spectateurs » à une sorte de désœuvre, ou plus précisément à une sorte de suspension de l'activité. Une suspension non pas de l'activité en tant que telle, mais une suspension de l'activité de construction, de structure de chaque invité : le critique n'est plus critique, l'artiste n'est plus artiste, il est livré à une suspension de son opérativité, il est livré à une faire « spécial » selon l'expression de Giorgio Agamben, pour célébrer une autre activité, ou plus précisément une autre suspension. L'artiste lui-même, Ben Kinmont, s'expose dans une paradoxale posture où il est ni le cuisinier ni le serveur mais une sorte de figure complexe de maître de cérémonie, d'arbitre *elegantiarum* : ce qu'il expose c'est sa puissance d'invitation tandis qu'il se retire sous la forme d'un portrait mystérieux et qu'il expose ses amis en cuisine et sa galeriste en serveuse. Ben Kinmont n'est pas désœuvré, il travaille à nous exposer sous la figure d'une nouvelle opérativité.

Reste alors la figure majeure de l'opérativité. L'idée essentielle du désœuvre, est qu'il s'agit d'une activité mais d'une activité suspensive (*anapausis*) qui nous ouvre à la possibilité non seulement d'un faire autre mais d'un faire qui défait, d'un faire qui suspens l'œuvre et qui projette l'opérativité dans des formes et des figures différentes, qui la configurer différemment. Ce qui est configuré est ce que nous nommons une météo-opérativité. Si nous nous référons encore à la proposition de Ben Kinmont

*I'm not talking about artists who get fed up with their art practice and then decide to become a businessman, but, for example, an artist who through pursuing his or her practice becomes something else still within his practice.*

nous relevons deux formes de la cessation de la production : par lassitude ou en devenant quelque chose d'autre tout en conservant son activité. En somme il s'agit soit de cesser son activité soit de changer le statut de son activité en changeant son propre statut.

Il ne s'agit pas du modèle emblématique de la lassitude, il ne s'agit pas non plus de la figure traditionnelle du renoncement qui trouve son modèle dans la pensée des sceptiques et de la suspension (*épokè*) ou dans la pensée chrétienne pour aboutir à la figure archétypale littéraire du renoncement. Il s'agit donc, ici, de la question du statut, en somme de notre régime de participation aux modèles de l'opérativité.

Il faut à alors proposer ici la fonction de ce que nous appelons une météo-opérativité : celle non plus de l'œuvre, mais bien, aussi étrange que ça puisse paraître, celle-même de l'opérativité. Seul le statut de la personne, de l'actant, définit l'œuvre. C'est une posture classique, on le sait maintenant. C'est aussi, on le sait, une posture économique. Ce qui signifie que l'œuvre se définit alors en fonction de l'actant et que l'œuvre est consubstantielle à l'actant. Cependant cela supprime la mesure d'intransitivité de l'œuvre puisqu'elle est alors toujours l'objet de quelque chose, et cela augmente de manière considérable la mesure de la signature. L'œuvre existerait non pas en fonction de l'actant mais uniquement de son statut. L'œuvre n'existerait

alors qu'en fonction du statut de son opérativité, autrement dit en fonction du statut de son actantialité. Qu'est-ce que l'opérativité ? c'est ce qui ouvre un objet ou un événement à devenir une oeuvre (la différence fondamentale entre un objet et une œuvre est bien sûr le résultat, la dimension télologique de l'œuvre) et ce qui l'ouvre à une actualisation. Qu'est-ce que l'actantialité ? ce qui ouvre un objet, un événement, une œuvre à une valeur sémiotique comme dimension de la signification et comme dimension éthique. Or nous le savons aussi l'opérativité d'une œuvre n'est pas suffisante pour lui garantir son statut mais surtout pour lui garantir son actualisation.

En somme il a donc deux typologies (*typos*) : accepter cette méta-opérativité comme valeur déterminante de l'œuvre ou ne pas l'accepter et revenir à une opérativité (au sens de l'agir). Ne pas l'accepter reviendrait à une banale prise en compte de l'œuvre et de sa matérialité, l'accepter revient à soutenir que l'« œuvre » – s'il en reste une – n'existe que par l'inopérativité de son matériau, par l'opérativité de sa valeur doxique, n'existe que dans le renoncement de son opérativité sémiotique et l'acceptation tacite, silencieuse, opérante, latente du statut de celui qu'on nomme l'artiste, autrement dit la signature.

*On becoming something else* est une des figures suspensives du devenir de l'œuvre dans l'espace exemplaire du désœuvrement, la festivité.