

Jean-Baptiste Farkas
& Fabien Vallos

LE BEAU MAINTIEN

ou *Propos de table*



Exposition *Convivio*
Centre d'art contemporain de l'Onde
du 2 avril au 2 juillet 2011

N°33

Inertie : « Le beau maintien »

NOUS LE RÉALISONS POUR VOUS ou À VOUS DE LE RÉALISER

Mode d'emploi : déterminer ce qui ne devra ni croître ni diminuer. S'acharner à le maintenir au point mort.

Remarques : c'est fou les dispositions qu'il faut prendre pour en rester toujours au même point ! *Inertie*, c'est « tout pour le stationnaire », qu'il s'agisse, en matière d'ouvrage, de « maintenir un lieu dans l'état esthétique où on l'a trouvé »¹, de bloquer une bibliothèque à cent livres ou d'imposer un « personne n'entre ou ne sort de cette pièce »² dans un repas mondain. Des mises en pratique visionnaires de ce service pourront faire « résonner à l'intérieur » des sentiments élevés comme la permanence ou le juste milieu. Il faudra préalablement étudier avec soin les mises en pratique incluant des denrées périssables. Autre titre (trop équivoque pour être retenu) : *La prestationnaire*.

Parentés : King Ludd, « rebelle contre le futur »; la force d'inertie qui « donne à l'impuissance le nom de force ».

Contre-parentés : *Soustraire* (N°32); *Ajouter* (N°32 variante 1); *Ajouter-Soustraire* (N°32 variante 2); *Les leçons de la soustraction* (N°32 variante 3); la rupture; l'Événement; le micro-événement.

Glitch 2008



¹ L'expression est de Jean-Paul Guidoni.

² Difficile de taire ici un cas de figure comique ayant vu le jour dans une institution qui a récemment consacré une exposition collective à la thématique du vide. Celle-ci se composait de plusieurs espaces intégralement peints en blanc et ne contenant rien. Chacun de ces espaces figurait (de manière allusive) la façon dont le vide avait pu être envisagé stratégiquement par un artiste, à un moment donné de sa carrière (de grands cartels avaient été placardés et fournissaient des explications). Or, pour que ces espaces restent immaculés tout au long de l'exposition, il fallait conjuguer l'effort de plusieurs peintres qui recouvriraient chaque nuit de blanc – apparemment, la couleur la plus représentative du vide ! – les graffitis et autres commentaires sauvages griffonnés par le public pendant les heures d'ouverture de l'exposition. Inertie !

À toute personne qui passera le seuil de l'exposition, confier ceci :

« Rappelez-vous que tout ce que vous allez voir
est présenté au point mort ».

Cet entretien a été réalisé du 31 janvier au 24 mars 2011.
Nous avons choisi de le publier tel quel, sans réécriture.

31 janvier 2011

Pourquoi avoir choisi Inertie ? Pour toi, ce service évoque-t-il quelque chose de particulier ? Recoupe-t-il ta pratique d'une certaine façon ? Ou bien penses-tu que le service puisse t'entraîner sur un autre terrain ?

Cher Jean-Baptiste, il y a plusieurs questions dans ta question. Cependant si je t'ai proposé de travailler avec le service N°33 *Inertie* : « *le beau maintien* », c'est pour une double fascination et pour le terme maintien et pour le terme inertie et, bien sûr, pour ce que ce service implique. D'abord un mot du maintien, qui signifie, je suppose ici, la conservation de l'état d'une personne ou d'une chose et de l'y faire demeurer : le mot maintien dit, à la lettre, ce que « *je tiens dans ma main* » pour l'y faire demeurer. Ce qui y est alors saisi est un maintenant. Maintenir est une figure essentielle de la perception du présent qui repose sur un paradoxe saisissant : pour qu'il y ait présent il faut que nous soyons capables d'agir à maintenir suspendues toutes choses dans une inertie. L'inertie dit alors précisément ce qui est incapable du mouvement. L'inertie dit une abstention de l'agir. Le présent est seulement possible dans ce paradoxe. Tu le sais sans doute, aussi, que toutes mes recherches depuis quelques temps s'obstinent à comprendre ce paradoxe et s'obstinent à saisir cette figure de ce qui s'abstient, aussi bien autour des figures de la festivité, que de l'autre comme convive, de l'ivresse, de la suspension de l'opérativité, de l'œuvre et de la figure de l'adresse. J'imagine donc et j'espère que l'activation de ce service nous entraînera à réfléchir et à expérimenter des formes de cette abstention.

02 février 2011

Je repars de tes mots : « Pour qu'il y ait présent il faut que nous soyons capables d'agir à maintenir suspendues toutes choses dans une inertie ». Ce qui abstient favoriserait un rapport au présent ? Peux-tu explorer davantage ce paradoxe ?

Oui tu as raison, la formule devrait être celle-ci, « il faut s'abstenir pour qu'il y ait du présent ». Cela signifie précisément qu'il ne peut y avoir de présent qu'à la condition qu'on s'abstienne de quelque chose. *Abs-tener* dit tenir à l'écart, maintenir à l'écart. Il y a alors deux formes majeures de cet écart. La première est celle des pensées juives de la contraction de Dieu (*tsimtsoum*) qui détermine le commencement et celle de la réserve de Dieu (*sabbat*) en ce sens que le sabbat c'est s'abstenir de l'opérativité afin de faire place aux temps historiques de l'Adam (*tiqqoun*). C'est bien sûr plus complexe, mais c'est à mon sens,

un modèle essentiel de ce qui s'abstient. Par ailleurs tu noteras que je n'utilise jamais les substantifs français dérivés de ce verbe, abstention et abstinence, trop connotés : je leur préfère la formule « ce qui s'abstient ». La seconde forme est celle d'une historicité matérielle. L'historicité c'est le vécu matériel humain et sa manifestation. Autrement dit c'est l'usage. On s'en doute, ce qui est important ici c'est la *manifestation* de ce vécu humain. Ce qui est manifeste, ce qui est *mani-festus*, est ce que l'on touche de la main, ce qui est saisi en flagrant délit. Le *manifestus* c'est aussi le voleur... Ce qui est manifeste est ce qui en même temps se heurte à moi et qui est à portée de ma main : si je m'en saisis, il se forme alors un *main-tenant*, et c'est dans cette retenue et cette contraction du temps que se forme le présent. Tout présent est en somme un usage maintenu à l'écart, saisi et tout présent est alors ce moment où je me tiens à l'écart, maintenu sur cet usage. Le présent, qui en fait n'existe pas vraiment, est la contraction de ce qui en se manifestant, s'abstient et se maintient (on pourrait même oser dire, mais il s'agirait là d'une formule poétique, que le présent est ce qui en se manifestant, s'abstient de se maintenir !). C'est effectivement un beau paradoxe. Et c'est sans doute aussi pour cela que tu le nommes le « beau maintien » !

06 février 2011

Il me semble à présent indispensable d'aborder la notion d'usage. Qu'en dirais-tu, dans la perspective qui est celle de l'œuvre ? Que permet-il, en somme ?

Question bien complexe ! Pour commencer je vais paraphraser, de mémoire, un propos de Georges Molinié disant que « l'usage n'est pas prévisible comme réel historique survenant et pourtant seul l'usage existe ». Cet énoncé n'est pas très simple ! Si je paraphrase encore cela pourrait vouloir dire que l'usage n'est jamais autre chose que le vécu matériel humain, en cela il n'est ni histoire ni anticipation. Or, dit Molinié, seul l'usage existe. Paradoxe éblouissant ! Cela suppose que matériellement l'histoire n'a plus prise, si ce n'est comme images du jadis et que l'anticipation ne peut avoir de sens. Il n'y a alors que le présent, le saisissant maintenant, le quotidien. Cependant ce présent n'a de sens que comme usage. Mais tu aurais raison de dire que je ne réponds pas réellement à ta question ! L'usage pourrait être ce que je fais avec ce qui se manifeste. Cependant l'usage dit quelque chose de la façon avec laquelle *je fais avec*. L'usage c'est la manière avec laquelle je fais quelque chose avec ce qui surgit, soit de manière matérielle et

économique comme consommation et transformation, soit de manière éthique comme espace possible où l'on s'installe. Il s'agit d'user et il s'agit d'habiter. Autrement dit on pourrait poser la question : que faire de l'œuvre ? Ou plus précisément, et particulièrement pour toi, que faire avec l'œuvre ? Très sincèrement, peut-être que je ne sais pas... On s'accorde à dire qu'ici il s'agit bien, pour toi, d'œuvre d'art. Je pourrais te répondre quantité de choses, qu'une œuvre on en fait des lectures, des objets sacrés, des interprétations, des commentaires, des musées, qu'une œuvre on fait avec en vue d'un plaisir, d'une réinterprétation des éléments du monde, en vue d'un jeu, d'un loisir peut-être même, en vue d'un vivre avec, en vue d'une augmentation de soi, en vue d'une satisfaction, etc. Certes c'est sans doute un peu tout cela à la fois, mais je crois aussi que c'est un peu rien de tout cela. Mais, très sincèrement, j'ose penser qu'une œuvre on en fait rien parce qu'elle n'a pas d'usage. Enfin plus exactement qu'elle n'a pas d'usage prédéterminé, attendu, elle est donc, en tant qu'œuvre suspendue dans un non usage. Ce que je voudrais dire c'est que devant une œuvre on ne sait pas quoi faire. On pourrait dire aussi qu'on ne sait pas faire avec une œuvre. Ce serait la puissance même de l'œuvre. Il y aurait deux façons de saisir cet étonnement, soit avec la figure adornienne de l'ivresse, soit avec la figure de l'irrésolution de l'œuvre. Il y a, tendantiellement, une intransitivité dans l'œuvre. Et pourtant, on répète, seul l'usage existe. On ne résout pas cette aporie, mais on peut cependant dire ce qu'est ce reste d'usage. Il y aurait trois manières de faire avec, trois usages, soit nous ignorons l'œuvre, soit nous discutons l'œuvre (ce que nous faisons – tu remarqueras que je n'ai pas dis que nous discutons *de* l'œuvre), soit nous suspendons cet effet d'étonnement.

10 février 2011

Ces « trois manières de faire avec » me semblent très pertinentes. Pour toi, lequel de ces « trois usages » le service Inertie réclame-t-il ou sollicite-t-il ?

Il semble, dans le cas qui nous intéresse, c'est-à-dire ton travail et le service N°33, que ce soit d'abord une question de discussion. Discuter l'œuvre, bien sûr. Discuter l'œuvre signifie la secouer, l'ébranler et signifie aussi l'exposer à une tension dialectique. Discuter l'œuvre est une activité transitive directe. Discuter l'œuvre est un *in fieri* ce n'est donc ni un *a priori* ni un *a posteriori*. Maintenant il faut réfléchir sur cette question de suspension comme usage. Que s'agit-il de mettre en

suspens ? Mais avant de continuer, j'aimerais à mon tour te poser cette question : pour toi lequel de ces trois usages le service *Inertie* sollicite-t-il ?

14 février 2011

Pour aller dans ton sens, je dirais qu'Inertie a pour objectif de susciter la mise en question : mise en question de ce qu'est une œuvre, le statut de celle-ci devrait être d'une façon générale beaucoup plus discuté à mes yeux, car « faire œuvre » ou même tout simplement « œuvrer » est aujourd'hui plus que jamais problématique, mais surtout (c'est autrement plus important) mise en question de la réalité que nous vivons. En imposant un décalage, en subvertissant le cours normal de nos actions, en dérégulant nos usages Inertie souhaite discuter la réalité que nous vivons. Qu'arrive-t-il quand nous abordons cette réalité de façon biaisée, « anormale » ? Inertie (soit maintenir en l'état, figer pour invalider un régime, un cours) pourrait servir de point de départ pour redéfinir ce qu'est l'usage, mais aussi, peut-être et si l'on envisage cette action (qui est le contraire d'une action !) de façon plus globale, pour faire une relecture de l'usage en le plaçant sous l'angle de la morale : peut-on, à juste titre, parler de bons ou de mauvais usages ? Cela fait-il sens de relier la notion d'usage à une quelconque morale ? J'imagine que tu auras beaucoup de choses à m'écrire à ce sujet qui nous interpelle tous deux. Un autre point m'intéresse et concerne plus directement ce que nous souhaiterions concrètement faire dans le cadre de Convivio : mes services font mal. Or avec le banquet, que tu souhaites offrir au public de l'Onde, ton objectif n'est-il pas, à l'encontre du mien, foncièrement généreux ? Relativement à ce paradoxe contenu dans notre proposition commune, ma question alors serait : comment penses-tu que ces deux objectifs en apparence contraires pourront se croiser (rendre problématique d'une part et offrir de l'autre), converger, coïncider, ou simplement trouver un équilibre ? En d'autres termes et pour revenir à cette « trivialité » qui nous anime tous deux, quelle forme pourrait avoir ce banquet si nous souhaitons satisfaire simultanément nos deux objectifs ?

Tu as raison de dire que faire œuvre, discuter l'œuvre et discuter de l'œuvre relève de l'usage. Et ne relève que de l'usage, puisque seul l'usage existe. Tu écris précisément qu'il s'agit de « mettre en question la réalité que nous vivons ». Que signifie cette formule « mettre en question » alors même que nous ne cessons de tourner autour de cette question de l'inertie ? Mettre en question, matériellement, pourrait signifier saisir la façon dont le vivant, dont le commun, dont la

technique nous convoque, nous arraïonne à chaque instant. Mettre en question, philosophiquement, pourrait signifier la façon dont ces éléments nous interpellent à en discuter mais surtout la façon avec laquelle ils nous invitent non pas à penser, mais à re-penser. Toute « mise en question » est en ce sens éthique à la condition qu'elle nous convoque à un re-penser. Re-penser signifie que nous sommes dans une *situation telle* que nous ne puissions pas faire sans, et quand je dis « situation telle » je ne présuppose pas nécessairement qu'elle soit catastrophique ou traumatisante. Une situation telle signifie, simplement, que nous ne puissions plus saisir et penser la réalité, le réel, de façon identique (il faudrait, ici, réfléchir longuement à ce que signifie cet « identique » : en quelques mots il signifie penser à partir de modèles historiques, monistes, conservateurs, économiques, etc.). Re-penser c'est penser le non-identique. Le non-identique est la réalité surgissante, disséminée, discontinue, interrompue, poreuse, etc. Le non-identique permet de penser la différence et permet de saisir ce qu'est la réalité : elle ne peut plus être cette *adaequatio* entre la chose et la perception (commune) mais seulement le vécu humain matériel. Il s'agit donc de saisir dans le réel survenant, dans le vécu humain ce qu'il y a de non-identique. Tu imagines bien qu'ici j'ai quelques problèmes à appréhender la question de la morale. Le non-identique, à mon sens, empêche de penser la morale, comme code, comme mesure, comme règle. Dans ce cas comment peut-on parler, si je te cite, de « bons ou de mauvais usages » puisqu'il ne s'agit que d'usages différents, que d'usages non-identiques. Mais, me diras-tu, nous sommes des êtres de l'expérience, du code, de la mémoire et de la corruptibilité : nous existons dans ce paradoxe. Qu'est-ce que cela suppose ? Qu'il faut repenser la question de la morale et de l'éthique et repenser cette distinction que fait Hegel entre *Moralität*, *Ethik* et *Sittlichkeit* : différence entre la morale comme code (privée ou public), éthique comme technicisation de la morale (le politique) et enfin quelque chose d'autre qui serait cette convocation à ce saisir de notre puissance à œuvrer en vue d'une éthique (user et habiter), afin que nous puissions accéder à notre être éthopoiétique. Cette puissance ne serait ni la conservation ni la subversion mais bien, à la lettre, l'expérience de l'inertie : l'inertie est ce qui se suspens, ici, un temps, c'est-à-dire le temps que je fasse avec ce qui surgit, la morale et l'éthique comme morale technicisée. C'est, je pense l'expérience moderne de la

dialectique et l'expérience contemporaine de l'inadéquation, du non-identique. Seul le non-identique est éthique parce que seul le non-identique est l'expérience de l'usage, aussi bien comme jouissance, comme préservation, comme profanation, comme consommation, mais une expérience d'un usage en vue de quelque chose qui n'est ni le bon ni le mauvais, mais le bien aristotélicien (*hénéken tou eu*), comme on pourrait dire « c'est bien ». Je considère que ce bien peut-être l'expérience de la *lætitia*, la joie matérielle. Je crois que ce bien ou cette *lætitia* est ce que nous expérimentons lorsque nous avons la possibilité de penser le non-identique. C'est ce que Spinoza appelle la satisfaction. Pour répondre à ta question, oui l'usage est toujours lié à la morale comme code, comme effort pour supporter le survenant, comme angoisse, comme souci, comme précaution. Mais il doit être impérativement cette morale comme expérience, comme usage du non-identique. L'usage est le non-identique et non l'identique. L'expérience de l'inertie est ce qui permet, sans doute un temps de désactiver une partie de la morale afin de souligner l'expérience du non-identique : c'est la vie contemplative (l'expérience théorétique) chez Aristote. En ce sens oui l'inertie est essentielle pour repenser l'usage, parce que l'inertie est effectivement une action, précisément celle qui permet d'ignorer ce qui ne permet pas de repenser : inertie, *iners*, voudrait dire quelque chose comme un « sans savoir faire », comme un *argos* (dés-œuvre). Il y a ici une quantité de données passionnantes qui relèvent de l'expérience de cette inertie comme *argos*, comme inopérativité, comme désœuvre.

Il y a ta seconde question. En règle générale, je ne pose pas vraiment la question des dispositifs en vue de quelque chose qui « ferait mal ». Par ailleurs quand je réalise un banquet je ne me pose pas la question de savoir si c'est en vue de quelque chose qui « ferait du bien ». Ce qui m'intéresse c'est la création et l'expérience d'une temporalité où l'être, occupé à manger et boire (et sans doute à trop manger et à trop boire), suspend, rend inerte – une partie ou la totalité – de l'aspect codifié et contractuel de ses usages. Si nous réussissons à faire éprouver ce « beau maintien », il s'agirait que ce soit aussi pour nous une expérience qui puisse rendre inerte nos intentions et qui nous oblige à re-penser une réalité, celle du convive, celle de l'œuvre, celle du festin, celle de l'adresse, etc.

17 février 2011

J'aimerais que tu abordes à présent la question de la trivialité. Sans qu'il soit nécessaire de la rattacher directement à notre projet. Où la situes-tu ? Que t'inspire-t-elle ? Et, plus profondément, qu'en est-il, selon toi, d'une expérience esthétique ne se distinguant en rien d'une expérience quotidienne (je pense bien sûr au « Pontormo des petits plats ») ? Parler du trivial (mais la notion n'est probablement pas encore assez ajustée à nos propos, faudrait-il plutôt parler de « vulgaire » ?) dans ce contexte me semble d'autant plus intéressant que l'usage pose généralement problème au grand art (nous savons que celui-ci annonce même très souvent qu'il est nécessaire de sortir de l'usage – de la « corruption » – pour accéder au statut magique d'œuvre d'art ou à celui de relique)… Puis, j'aimerais te poser cette autre question : le « beau maintien » ne reviendrait-il pas au vœu de déhiérarchiser un ensemble de valeurs que nous tenons aveuglément pour acquises (« c'est vil », « c'est noble », « c'est sublime ») ?

Cher Jean-Baptiste, la trivialité a, comme tu t'en doutes, pas grand chose à voir avec la vulgarité. La langue fait d'elle un concept plutôt péjoratif. Nous pourrions nous mettre d'accord sur le fait que le terme trivialité signifie conjointement ce qui est banal, ce qui est évident et ce qui est grossier (il faudrait peut-être mettre même dire obscène dans le sens où ce qui est banal est ce qui est devant soi, simplement) et que le terme trivial signifie à la fois ce qui est courant, c'est-à-dire sans originalité et ce qui est quotidien. Il faudra, par ailleurs, que nous parlions absolument de la banalité, parce que ce concept est extrêmement important. La trivialité exprime donc un rapport au commun et au banal. La trivialité c'est le quotidien en tant que tel. La trivialité n'est ni l'originalité, ni l'extraordinaire : la trivialité ce n'est ni sublimer, ni transcender, ni métaphoriser, ni allégoriser. La trivialité c'est l'humanité matérielle, ici, en tant que telle. Ce qu'il y a d'essentiel dans la trivialité c'est qu'elle dit quelque chose du commun, donc du vivre avec. La trivialité c'est le *trivium*, le croisement, le carrefour, la place publique : c'est donc l'expérience de cette mise en commun, du vivre avec quotidien. Il y a, tu t'en doutes, une étonnante expérience de la trivialité dans la figure du convive (*convivium*) parce que dans cet espace de la table, du festin, l'invité ne fait face à l'autre que comme être trivial, c'est-à-dire commun, quotidien : le convive est l'expérience du quotidien. S'il y a beau maintien, il est là. Le beau maintien – nous pourrions l'admettre pour le moment – est l'expérience temporelle de la trivialité. Dans l'antiquité il y avait ce qu'on appelle des dieux

triviaux, c'est-à-dire des dieux des carrefours à qui l'on adressait des vœux, à qui l'on faisait des dons propitiattoires. Parmi ces dieux de carrefours, il y en a un, Hermès, qui est à la fois la figure de la puissance du langage et de l'évidence du vivant. On se souviendra du scandale des Hermocopides (défiguration des Hermès des carrefours) : c'est un scandale parce qu'il heurte, avec une violence impardonnable, les figures de la quotidienneté. On se souviendra aussi, qu'il y a, dans un des chapitres du *Satiricon* du Pseudo-Pétrone une exclamation de Giton qui dit *Occupo propitium*, qu'Occupo soit propice : Occupo est un surnom de Mercure. Occupo est un dieu trivial par excellence, celui des places publiques, des voleurs, des arrangements, des conversations, des flaneurs, etc. Le surnom de cet Hermès latinisé dit très clairement quelque chose entre un *je prends place et je m'occupe, je sais*. La trivialité est notre puissance à habiter et à s'occuper. Et, par ailleurs, si l'on se souvient de l'ancienne catégorisation de l'expérience esthétique il y a un *trivium* qui est l'ordre des « arts de la parole » (qui si je m'en souviens doit correspondre à ce que nous appelons grammaire, rhétorique et logique) : choses qui sont propres à organiser mais qui ne constituent pas en soi les grands usages (ce que tu nommes comme étant les lieux du « grand art »). Et c'est, par exemple et puisque tu en parles, ce qui a façonné l'image obscène, névrotique et scandaleuse d'un Pontormo. Ce n'est pas le lieu ici de rentrer dans les détails, mais cependant de rappeler qu'il nous reste de cet artiste un texte (journal, *vademecum*, note ?) problématique parce qu'il ne cesse de maintenir un quotidien qui semble ne faire aucune différence statutaire, esthétique, éthique entre l'acte de peindre, celui de manger, celui d'un vivre avec et le vivant corporel. C'est pour cette raison, sans doute, que ce texte est aussi fascinant. C'est pour cette raison que je ne dirais pas exactement comme toi que le « beau maintien » est une tentative de déhiérarchiser, parce que, ici, c'est précisément la fonction de l'idée de maintien, d'inertie, de suspens : le « beau maintien » est, une fois les statuts déhiérachisés, l'expérience même de cette trivialité comme expérience du quotidien, comme expérience du vécu humain le plus troublant, le plus humble... En guise de question et de convocation j'aimerais te proposer ici deux figures, complexes, qui à mon sens disent précisément quelque chose de cette trivialité, de ce que tu nommes la trivialité, de ce que tu mets en place avec ce service du « beau maintien », d'abord la figure du *devancement* puis celle de *désenveloppement* du monde. Je

disais un peu plus haut que la trivialité est, en quelque sorte obscénité, à condition d'entendre ce mot comme ce qui est exactement devant; par ailleurs en convoquant la figure d'Occupo, je convoque le verbe *occupare* qui dit saisir, prendre, s'emparer, dans un saisissant quotidien au point qu'il s'agirait de s'emparer des choses avec l'idée d'une avance certaine. Une vie tout entière occupée, tendanciellement, signifie une vie qui tend à la saisie, à ce devancement. Je propose que nous essayions de penser que cette formule soit le sens de ce que nous entendons dans trivialité. Quant à désenveloppement, c'est une pensée très récente qui me permet d'analyser la figure de la désinvolture : l'être désinvolte, désenveloppé, est l'être qui fait l'expérience de ce « beau maintien » dans la temporalité saisissante du présent. L'expérience de la trivialité est un désenveloppement. Voilà, peut-être, ce que nous voudrions qu'il se produise, ou plutôt, ce que nous voudrions que les convives du banquet puissent expérimenter...

Il faudrait dire quelques mots du concept de banalité. La banalité c'est ce qui vient du *ban*. Et le ban c'est ce qui est hors de la ville, c'est ce qui est situé à sa lisière là où se trouvent les moulins, les fours et les ateliers, c'est-à-dire ce qui est sous l'autorité de quelqu'un, un propriétaire, un souverain. Mais c'est aussi ce qu'on proclame, ce qu'on annonce à ceux qui travaillent dans ce ban. C'est enfin ce qui permet l'idée d'un bannissement, c'est-à-dire l'expulsion du ban, l'expulsion de la communauté des travailleurs. La banalité a comme fondement le lieu du travail, la proclamation et l'expulsion : en somme c'est ce qu'on nomme le commun. La banalité relève du commun, ou plus exactement de ce qui est mis en commun, de ce qui n'a d'autre valeur que ce commun. La banalité est l'espace partagé du travail, des opérateurs, des ouvriers, de ceux, puisque nous discutons autour de l'idée du festin et du repas, qui produise la farine, de ceux qui découpent les carcasses de viandes, de ceux qui cuisent les pains. La banalité dit le commun des opérateurs et des ouvriers qui ne sont pas au centre de la ville, qui ne sont pas là où l'on réside, parce qu'il n'y rien de plus banal que les opérateurs qui produisent machinalement ce qui sera apporté comme produits manufacturés au centre de la ville. Ce que j'essaie de constituer ici c'est une réflexion sur les usages et sur la valeur d'usage : nous vivons – et nous acceptons – l'expérience d'une mesure de la production (et donc de l'usage) à partir d'un schéma qui a irrémédiablement disjoint banalité et originalité, opérateur et concepteur. Tu dois t'en douter,

le triple intérêt que j'ai à réaliser des festins, à penser avec toi ce service N°33 *Inertie* : le beau maintien et à travailler avec des artistes comme Ben Kinmont, Jérémie Gaulin ou toi c'est de perturber cette disjonction et surtout de perturber l'ordre impérieux de ces usages. Si tu me permets je voudrais approfondir un peu plus cette opposition entre opérateur et concepteur à partir du concept de la banalité. L'antiquité – essentiellement avec Platon – nous a livré l'incomplétude de l'opérateur (celui qui reçoit le commandement, le ban) et du concepteur qui produit l'idée mais qui ne produit pas matériellement l'objet. C'est ce que Pierre-Damien Huyghe nomme (dans *Commencer à deux*) la séparation entre *tiktein* (produire) et *archè* (le principe structurel) : c'est, assembler par force, ce qui forme le terme *archi-tecture*. C'est, pour le dire encore autrement, la séparation entre la conception et la manœuvre. Cette distinction permet de saisir qu'il y a une « action avec un savoir » et une « action sans savoir » : pour Aristote (*Méta physique*, A, 1) cet agir sans savoir est l'habitude. Évidemment cette distinction a largement contribué et contribue encore à poser d'immenses problèmes pour penser la technique et l'usage. Ce que j'essaie de dire c'est que la banalité et la trivialité aurait quelque chose à voir, obscurément mais fondamentalement, avec un agir sans savoir. L'antiquité tardive, la chrétienté, a laissé un autre modèle, tout aussi redoutable et efficace, celui de l'*oikonomia tou theou*, de l'économie divine qui laisse à Dieu (ou celui qui est souverain) cette puissance d'agir, de gouverner, tandis qu'il ne nous est réservé que la possibilité et l'obligation de maintenir cette économie, nous privant ainsi de la puissance d'agir. La modernité, la relecture, entend cette convocation dans cette économie comme la possibilité du *Beruf* luthérien, c'est-à-dire du travail, comme œuvre du salut. Le capitalisme (ou le libéralisme) n'est pas autre chose que cette transcendance du travail comme possibilité de prendre part à cet œuvre dans une distribution hasardeuse (naturelle diront certains ou selon la valeur diront d'autres) de cette puissance. Le xix^e siècle ritualise magistralement cette disjonction entre le lieu de la vitrine et le lieu, toujours éloignés, des usines et des ouvriers, c'est-à-dire ceux qui sont privés d'un agir avec savoir. La banalité est donc le lieu de la privation de cet agir et de cette puissance. Benjamin a proposé de saisir que le xix^e siècle est le siècle du *fétiche*, c'est-à-dire le siècle de l'objet extirpé des mains des ouvriers pour lui trouver une place dans la vitrine auratique du marché. Cependant pour Benjamin le xx^e siècle

est celui, non plus du fétiche de Marx, mais de la *fantasmagorie*, c'est-à-dire de l'objet dont l'existence, quasi magique, ne peut même plus laisser imaginer qu'il puisse y avoir des ouvriers pour le produire (parce que c'est inimaginable, parce que c'est très loin, parce que supposément il y a des machines). Notre absolue modernité voudrait nous faire croire que l'ouvrier n'existe plus parce que n'existe plus l'être à qui l'on n'accorderait même pas la possibilité d'une puissance d'agir comme un savoir, comme un des savoirs. Or si l'ouvrier semble ne plus exister c'est parce qu'il est transformé en petit bourgeois (c'est-à-dire, à peu près ce que nous sommes) : un petit bourgeois n'est pas autre chose qu'une classe qui n'a toujours pas accédé à cette puissance d'agir mais à qui l'on fait croire que chaque objet qu'il acquiert lui rachète cette puissance et à qui l'on fait croire que l'habitude est une puissance transcendante qui rapatrie l'être là où il aurait toujours dû être, dans la demeure confortable du chez-soi et de la singularité. Voilà, à mon avis, ce qu'est la banalité, c'est-à-dire l'expérience de la privation de la puissance. Pour le dire de façon peut-être encore plus radicale, la banalité est l'expérience de l'impuissance et de la privation de l'usage : autrement dit la banalité pourrait être l'expérience du désœuvrement, de notre désœuvrement politique. Voilà pourquoi il m'importe tant de penser et de travailler l'inertie et le désœuvrement comme les figures possible d'un renversement tandis que nous ne sommes concentrés que sur notre impuissance.

Je crois que j'ai assez parler pour aujourd'hui. J'aimerais que tu me dises, à ton tour, pourquoi ces figures de la trivialité, et éventuellement de la banalité, comme possibilité de penser les usages, t'importent ? J'aimerais que tu me dises ce que signifie politiquement cette inertie ? Ce qu'elle signifie matériellement ? J'aimerais que tu me dises ce que tu attends de l'activation du service N°33 ?

1° mars 2011

Les figures de la trivialité et de la banalité m'intéressent, parce qu'à mon sens, l'art est d'autant plus opérant qu'il s'ingénie – ou se limite, ainsi la notion que je pourrais avancer ici est sans doute celle d'« austérité », mais je songe bien sûr à une austérité ardente, impétueuse – à produire des actes qui ne se différencient en rien d'actes ordinaires. Ainsi propulsée (bien sûr, certains diraient « rabaisée ») à l'état de « réalité comme une autre » (triviale, banale, en aucun cas « haute »), la pratique de l'art trouve les moyens de s'introduire dans les rouages de la société pour accéder à des enjeux

plus cruciaux que ceux qui lui sont généralement impartis. Il en va d'une espèce d'Idéal, mis la tête à l'envers, je le reconnaiss, d'une façon d'envisager la pratique artistique de façon à ce qu'elle soit taillée au format de notre réalité quotidienne (nous nous rejoignons sur ce point). Dans la perspective de l'art, je ressens les figures du banal et de la trivialité comme étant propices aux passages à l'acte. Elles incarnent une espèce d'accès, un accès direct à ce qui entoure et nous concerne (immanentisme, serait-ce également de quoi nous parlons ici ?).

*Dans cette logique, pratiquer l'art revient à « saisir au vol les possibilités qu'offre un instant », à débusquer et utiliser « les félures de conjonctures supposées achevées, complètes », à pratiquer « tout un spectre de « tactiques, des plus imperceptibles aux plus violentes, collectives ou individuelles, multiformes et sans cesse répétées ». C'est un peu complexe à expliquer en peu de lignes... Dans un texte notoire, Georges Duthuit, qui tente de lézarder la façade du Musée imaginaire un peu trop lyrique d'André Malraux, fonde une opposition (« l'Art » versus « un art de vivre ») qui reste encore à l'heure actuelle très difficile à surmonter. Voici comment Duthuit envisage une pratique alternative de l'art (tournant le dos au « projet » de Malraux) : « Ce ne serait sans doute pas la faillite de l'art [...] mais cela signifierait certainement sa remise en place, très au second rang de nos préoccupations, et l'absorption de l'esthétique en quelque chose de plus vaste et d'autrement dynamique et poignant qui serait un art de vivre. » (Georges Duthuit, *Le Musée inimaginable*, Paris, 1956). Il faut attendre 1962 pour que George Brecht publie son formidable Water-Yam.*

Inertie, maintenant : le service fait partie d'une suite de modes d'emploi au travers desquels je tente de m'opposer de façon concrète au caractère prétendument transformateur de l'art. En effet, pourquoi et en vertu de quel héritage (celui du modernisme, bien sûr !, mais est-il à nos yeux toujours aussi imposant qu'il l'a naguère été ?) présumons-nous que le geste artistique annonce de grands changements ? Et partant, qu'en serait-il si, pour reprendre un petit morceau de la théorie du philosophe Francesco Masci, le geste artistique exprimait le Katéchon, « la puissance qui retient » ? Sur le plan de la production en général, n'en sommes-nous pas arrivé à un stade où le « ne pas », le point mort, « l'arrêt » (comme diraient les anarchistes qui ont inventé ce formidable projet de grève homéopathique dénommé « obstructionnisme », ma principale source d'inspiration pour la rédaction du service Slowmo) est devenu plus signifiant que le mouvement, le flux, l'écoulement ou l'« animation » ? Grâce à la résurgence du « drone »

(ou *bourdon, bourdonnement, qui est clairement un surplace musical*), cette « pause » connaît actuellement une certaine forme de regain dans la musique – je pense à ses figures les plus populaires comme le *Sludge*, le *Doom* et le *Drone Metal*. Inertie revient pour moi à une espèce de « calcul du zéro indéfiniment répété » hautement profitable, et terriblement contre-nature pour nous qui l’expérimentons.

Concrètement, je reconnais que le service est difficile à activer, « il faut s'échiner pour maintenir au point mort », tu vois, quel paradoxe ! Rien n'est difficile comme la « pause ». On m'a dit plusieurs fois qu'Inertie renvoyait à la mort. Or, à l'encontre, je vois le service au moment de sa mise en pratique comme un véritable point de départ, à savoir, « Comment “l'arrêt” va-t-il prodigieusement réordonnancer une situation, une activité, jusque dans ses moindres détails ? ». Matériellement, je dois te fournir des exemples : dans une administration soumise à un dur régime de travail, sur deux bureaux, pendant un mois, tout ce qui y est disposé conserve sa place, au millimètre près – et ceci va jusqu'à l'agencement des feutres et des stylos dans des tiroirs ou des contenants, à la reproduction de l'espace compris entre une paire de ciseaux, un taille-crayon et une gomme. D'autre part, à l'issue d'un inventaire scrupuleux, il est décrété au même endroit que tout ce qui est utilisé en guise de fourniture est promptement « recharge » (respect maniaque des quantités et des « volumes », l'objectif étant de « raidir une image » observée en amont de la mise en pratique). Ailleurs, à un autre moment de l'année, dans un atelier de gravure, sur le plateau de métal un peu usé d'une presse, une tâche réapparaît dès qu'elle est effacée. Cette tâche a toujours la même forme (l'activateur du mode d'emploi l'a prise en photo et s'est entraîné à la refaire en un tour de main, chaque soir, après la fermeture de l'atelier). Ce ne sont que des exemples, comme tels, aucun n'a la prétention de résoudre intégralement l'idée contenue dans Inertie. Et c'est précisément ce que j'aime, cette multiplicité des approches qui nous parle de la vie, justement.

Je souhaiterais maintenant te voir développer encore un peu, si bien sûr cela te semble autant signifiant qu'à moi, ce qui se cache derrière ce que tu nommes « un agir sans savoirs »...

Je voudrais, avant de tenter de répondre à ta question, revenir sur ce que tu dis. Enfin plutôt que revenir, parcourir, ce que tu dis. Il y a un lien, me semble-t-il, évident entre trivialité et inopérativité (inertie). Mais pour saisir ce lien il faut déceler une faille. Nous pourrions supposer que le schéma, disons traditionnel, place le travail du côté de la quotidienneté

et de la trivialité, tandis qu'il place l'expérience du désœuvrement du côté de ce qu'Aristote nomme le *théorétique*, autrement dit ce que nous sommes capables de faire quand nous avons suspendus nos activités. Il y a non pas exactement dans le travail mais dans les lieux de l'opérativité, ce que nous avons nommé ici trivialité, quelque chose qui tendrait vers l'inertie. Tu parles des figures de l'austérité, comme retrait de soi dans la rigueur ou plus exactement dans l'âpreté du réel qui n'est autre que le quotidien. Tu parles encore du rabaissement ou de l'abaissement, c'est en somme cette vieille figure du cynisme grec qui tend à rabaisser l'être dans une pauvreté qui consiste à expérimenter une temporalité qui n'est autre que celle de l'attente et d'un vivre au jour le jour. Mais il faudrait encore ajouter l'expérience de l'ataraxie des stoïciens, comme suspension de l'assentiment et comme figure complexe de l'*epochè*. Il faudrait aussi évoquer les figures de l'attente, de la fascination, de l'ennui, de l'ivresse, qui à mon sens sont les figures emblématiques de cette expérience de la trivialité comme inertie. Si nous avons le temps il faudrait revenir sur ces questions. Par ailleurs se pose cette problématique, qui est le centre de ton travail, celle d'une œuvre comme possibilité d'une tension comme acte : tu dis *toi-même*, quelque chose qui soit « propice aux passages à l'acte ». Mais, suppose-t-on, que cette puissance à l'acte ne soit pas induite comme opérativité ni comme résultat en vue de produire un objet qui soit une puissance transcendante de reconfiguration du monde et du quotidien. En cela, je suis bien sûr d'accord, rien n'est plus insupportable que cette vieille croyance bourgeoise qui consiste à doter l'œuvre d'une puissance de reconfiguration du monde. Il faut, sans doute, comprendre que ce processus est corrélatif à notre perte de puissance comme êtres de l'agir. Notre grande pauvreté et notre impuissance viennent du fait que nous sommes encore persuadés qu'une œuvre a la possibilité d'extraire l'être de la trivialité, donc au sens propre de l'abaissement, de l'attente, de la fascination, de l'ennui et de l'ivresse. C'est aussi pour cela que je ne cesserai de penser à partir des *Théories esthétiques* de Theodor W. Adorno qui assume d'écrire et de penser que le concept d'œuvre n'a rien à voir avec la jouissance, mais avec l'ivresse. L'ivresse est ce qui concentre le quotidien, est ce qui concentre le sans importance, le presque rien, le sans savoir. L'ivresse est la puissance addictive de l'être au trivial. Il faudra que nous reparlions de l'ivresse ! Et penser l'expérience de l'inertie à partir de l'ivresse. Encore un paradoxe !

Quoiqu'il en soit penser l'œuvre comme un objet qui n'est pas destiné à une puissance de transfiguration du réel permet de penser, d'une part la figure de l'adresse et, d'autre part, permet de saisir que l'œuvre est un objet qui permet de saisir la densité du présent, du maintenant. Or notre modernité qui n'a cessé de se battre avec ces modèles, d'un côté la figure d'une puissance qui configure les représentations du monde, d'un autre des objets qui ne sont que des saisis d'un présent dans la possibilité d'un re-contextualisation. Ou pour le dire encore autrement, et peut-être, plus brutalement, notre modernité, c'est-à-dire notre maintenant, ne peut se faire que si nous assumons les figures de la discontinuité et que si nous assumons de penser que ni la philosophie, ni les discours sur l'art n'ont la possibilité de proposer une synthèse des représentations discontinues, morcelées, fissurées qui sont celles de l'histoire, de l'histoire de l'art, de la philosophie, etc. Les objets, les œuvres saisissent la fragmentation du réel, mais ne le transcende pas. Qu'est-ce qu'un « agir sans savoir » ? Il faut se reporter au chapitre A de la *Métaphysique* d'Aristote (981b) – et par ailleurs à l'excellent *Commencer à deux* de Pierre-Damien Huyghe (2, 2.1). Aristote fait une différence entre celui qui dirige et le manœuvre parce que le premier connaît le pourquoi et la cause de chaque chose tandis que l'autre, en tant qu'être de l'expérience, ne connaît que la chose. « Les manœuvres, dit Aristote, sont semblables à des choses inanimées qui agissent, mais sans savoir ce qu'ils font (*ouk eidota dé poiéi a poiéi*) ; [...] les manœuvres accomplissent leurs fonctions par habitude (*éthos*) ». Nous pourrions en discuter très longuement. Deux commentaires cependant. Que signifie être *ouk eidota* traduit habituellement par « sans savoir », c'est, à la lettre, être privé de ce qui informe de la mesure des choses. Il faudrait même le penser comme être « privé de ce qui *in-forme* » de ce qui permet de se constituer une représentation de la chose. Le manœuvre est donc privé de la puissance de configuration, de la représentation, il est privé de l'« idée de la chose ». Je soutiens donc, ici, que notre rapport à l'œuvre est un rapport de privation. L'histoire de l'Occident est l'histoire de cette privation. L'histoire politique moderne est la privation de la puissance aspectuelle, c'est-à-dire de notre capacité à pouvoir mettre en forme. Nous sommes privés d'*eidopoièse*. « Faire sans savoir » signifie donc quelque chose comme un faire qui ignore, par privation, la puissance des objets. En revanche on nous lègue une vague puissance privée qui est celle du fantasme, de l'*eidolopoièse*. La

modernité est l'expérience de cette impuissance. Par ailleurs qu'elle sera cette puissance ? Qu'est-ce que nous devrions faire prendre forme ? L'objet même qui permet au manœuvre de « faire sans savoir », c'est-à-dire l'*éthos*, les usages. Notre tâche politique est de recouvrer la puissance de configurer nos usages. Je crois que c'est absolument essentiel. Nous reviendrons sans doute sur ce point. Une dernière chose encore en lien avec ce que tu dis. Si nous concevons que la politique occidentale est l'expérience de cette privation, il faut alors, comme tu le fais, ajouter deux autres formes, en même temps éblouissantes et catastrophiques, deux figures chrétiennes, paulinienne, celle du *katechon* et celle de la *katargia*. La pensée chrétienne est, à l'origine, une révolte contre cette privation, révolte qui fonctionne par d'autres figures de la suspension. La révolte est toujours une suspension. La pensée paulinienne est une double figure de la suspension comme *katechon*, c'est-à-dire comme maintien, comme cessation mais qui s'impose comme forme de puissance et comme *katargia*, c'est-à-dire comme annulation des figures du monde qui n'est pas une suppression mais un « laisser inactif ». Toute modernité est ce paradoxe d'un maintien alors même que nous devons « laisser inactif » (*katargein*) toutes les figures. Il faut repenser cela dans notre modernité pour penser les usages. Voilà pourquoi le service N°33 ne cesse de m'intéresser, et pourquoi il est si difficile à mettre en place, à « mettre en forme » !

7 mars 2011

« Je soutiens donc, ici, que notre rapport à l'œuvre est un rapport de privation. [...] Notre tâche politique est de recouvrer la puissance de configurer nos usages. » Je trouve ces deux affirmations essentielles relativement aux questions qui nous préoccupent ici. Veux-tu dire qu'il nous faudrait admettre que ce rapport à l'œuvre est un rapport de privation pour que la pratique de l'art fasse de nouveau sens ? Ce paradoxe, « la révolte est une suspension » est-il fatalement constitutif de notre rapport à l'œuvre (au monde ?) ? Mais alors comment devons-nous reconsiderer les projets prétendument transformateurs ?

D'autre part – et puisqu'il est ici en permanence question de tangible – pourrais-tu me parler de ce que serait une « configuration propre », d'une configuration singulière de nos usages ? Jusqu'à quel point penses-tu que la société actuelle nous prive de ceux-ci

Il aurait même sans doute fallu dire que notre rapport à l'œuvre est un rapport à la privation et à la suspension. La privation est un vieux

concept qui permet de saisir la question de la puissance. Il faut là aussi revenir un instant à Aristote : la privation (*stérésis*) est l'expérience de la puissance. Toute puissance, c'est-à-dire tout acte et tout choix, suppose de se priver d'une somme infinie d'autres puissances. Que faire lorsque nous sommes assis à la table d'un banquet où sont servis quelques soixante plats ? Puis-je tout manger ? En fait pour pouvoir manger, je suis obligé de me priver d'une part substantielle du banquet. Ou pour le dire encore autrement et trivialement, c'est l'expérience terrifiante que nous faisons chaque fois que nous entrons dans une pâtisserie : à partir du moment où j'ai choisi, je fais l'expérience de la privation. L'œuvre, c'est-à-dire faire, est une somme infinie de privations. La puissance absolue ou infinie est celle qui consiste à ne pas se priver. C'est l'expérience de la souveraineté. Évidemment nous ne pouvons penser le politique et l'éthique si nous ne pensons pas par ailleurs la question de la souveraineté (la question de l'autorité, du pouvoir) et de la privation. Il y a bien sûr une autre solution qui est celle du retrait comme expérience de la non-volonté (le monachisme ou la figure littéraire de Bartleby). Mais je crois, j'assume ici ma trivialité, que ces figures sont impossibles parce que terrifiantes, in-humaines ou parodiques (et peut-être qu'il n'y a pas plus terrible qualité que celle proférée par l'enfermé de l'*Isola di Arturo* d'Elsa Morante : « TU N'ES QU'UNE PARODIE »). Notre condition de vivants, est l'expérience de la privation en œuvre. Mais je crois que c'est ce paradoxe qui nous livre à l'expérience matérielle du plaisir et à l'expérience éthique du bonheur. La privation est l'expérience de l'inadéquation. C'est alors ici l'expérience essentielle de la suspension, ou de ce que tu nommes le « beau maintien ». En ce sens la suspension consiste à rendre inactif temporairement ce qui aurait encore la puissance de me priver. Laisser inactif, il est maintenu mais comme vidé de cette puissance à me rendre impuissant. C'est pour cette raison qu'il y a pendant un instant un *statu quo*, c'est-à-dire un état nouveau qui nous oblige à repenser notre manière d'être là (et pour paraphraser Martin Heidegger, notre manière d'être-le-là). Il faudra qu'un jour nous puissions parler d'une autre figure essentielle de ce maintien, qui est celle du *se-tenir-à-soi* de Heidegger... C'est pour ces raisons que je suis depuis longtemps fasciné par le concept de suspension, qui est, semble-t-il, l'expérience possible du vivant privé et addicté, c'est-à-dire du vivant en manque. Nous reviendrons sur la suspension.

En revanche, je ne pense pas que notre « rapport à l'œuvre soit un rapport de privation pour que la pratique de l'art fasse de nouveaux sens ». Ou alors il s'agit d'une vieille croyance, un peu bourgeoise et un peu chrétienne, où on nous apprend que nos privations, que la somme de nos privations est absorbée par une puissance ou transcendée par le geste de l'art. Une fois encore nous avons ce modèle dont nous parlions, de cette économie qui nous prive de l'œuvre, qui nous prive de l'opérativité et qui nous prive de l'expérience même de l'opérativité et de l'inopérativité comme privation. Dans ce cas nous pouvons imaginer qu'il n'y a jamais eu de projets transformateurs, qu'il s'agit encore d'un mythe un peu bourgeois et moral qui tendrait à nous faire croire que l'œuvre – à condition qu'elle soit bonne ou puissante ou saisissante – aurait une quelconque puissance projettante à moraliser ou à éthiciser nos usages. Or un projet n'est jamais qu'un objet dont on ignore encore l'aspect et qui dévale; mais il n'est jamais, à mon avis, un objet du mieux ou du moins. Il ne peut y avoir d'idée de progrès. C'est sans doute comme cela qu'on peut entendre la question d'Adorno, peut-on lire de la poésie après Auschwitz. Il faut prendre la transformation, à la lettre, comme ce qui surgit dans l'instant, comme ce qui ravit (la figure littéraire de la métamorphose). Les transformations ne sont que des états transitoires. Configurer c'est saisir cette transformation transitoire, ce passage. Configurer c'est dialectiquement saisir ce qui fait figure et ce qui en même temps défigure. Configurer c'est dialectiquement et matériellement saisir que les objets n'existent que déjà formés dans le passé et pourtant dé-formés dans le dévale du à-venir. Configurer en propre c'est saisir l'opportunité qu'il y a en chaque forme pour nous permettre de re-penser les objets. Configurer pourrait donc être ce qui dialectiquement fait exister pensée et dépense. L'ultime figure de notre contemporain – à moins que nous ne fassions autrement ! – est que nous sommes maintenant convaincus que l'opérativité est une fantasmagorie au point que chaque chose que nous faisons est faite sans la moindre idée de ce que faire constitue dans le commun. C'est la figure solipsiste – le *solus ipse*, c'est-à-dire celui qui n'est *solicité* que par lui-même et pour lui-même – de ce que les latins appellent un *liberalis*. C'est pour cette raison qu'il me semble que nous sommes *fatalement* privés de puissance parce qu'on nous fait croire, *a contrario*, que jamais nous n'avons été aussi libres ! Rien ne nous empêche de faire, mais nos œuvres sont livrées à l'impuissance, autrement dit à la souveraineté

des œuvres des autres. Ce que nous nommons configuration de nos usages est une tâche, sans doute ardue mais profondément jubilatoire, qui consiste à faire en sorte que *logos* et *muthos* ne soient jamais séparés, c'est-à-dire que le penser et la parole ne soient jamais séparés. C'est sans doute la plus grande figure benjaminienne et la mesure la plus urgente de notre modernité.

10 mars 2011

J'aimerais obtenir de toi encore quelques précisions : qu'opposerais-tu à la notion d'usage ? Et qu'opposerais-tu à la notion d'œuvre ?

Répondre à cette question est compliqué puisque, si seul l'usage existe, alors imaginer ce qui s'y oppose reviendrait à dire rien ! Que signifierait donc penser l'humanité hors des usages ? Il est cependant plus intéressant d'y répondre autrement. Je te propose de le faire de deux manières, d'abord en y opposant l'improfanable et d'autre part en y opposant l'habitude. Le *fane* et le *profane* ont été largement analysés par Giorgio Agamben. L'improfanable c'est ce qui ne peut être restitué à la profanation c'est-à-dire à l'usage. Profaner c'est arraché les objets, quelqu'ils soient d'un système qui ne leur permet pas d'être à nouveau, maintenant, utilisé. L'improfanable est ce qui est séparé. Je conçois deux formes majeure d'improfanable, le religieux et la séparation du *logos* et du *muthos*. Le religieux est ce qui s'occupe, dans une extrême attention, de la conservation et de la maintenance de signes d'un jadis. La séparation du *logos* et du *muthos* est ce qui refuse de concevoir que la puissance du langage est une puissance surgissante, intermittente, discontinue et fantasmatique. En somme ce qui s'oppose à l'usage c'est le commandement qui prive, qui supprime, qui empêche de pouvoir faire avec. Sauf si le faire avec est un rituel, sauf si la langue est hymnique, sauf si la langue est louange, etc. Benjamin écrit dans les paralipomènes aux *Concepts sur l'histoire* que cette autre langue – celle de l'usage – « ne connaît pas de chants de fête. Son langage est l'idée de la prose même ». Ce qui pourrait signifier qu'il s'agit d'une langue sans rituel, sans possibilité de rituel. Je crois qu'à partir de cela il sera plus facile de saisir que l'habitude est l'opposé de l'usage. Je le dis peut-être un peu brutalement mais je crois que l'usage, fondamentalement, est une déshabitude de l'habité. Il faudrait très longuement creuser les analyses de Heidegger sur l'objet et sur la formule d'Hölderlin « ... l'homme habite en poète... ». Les objets sont les figures surgissantes d'un réel cristallisé un instant afin de me laisser, un peu, de temps, pour faire

avec. L'arraisonnement de l'être à ce surgissement est l'usage. Habiter c'est faire avec habitude, et cependant pas « avec ». C'est pour cela que la formule hölderlinienne est si importante : parce qu'elle livre la clé de notre habiter. Il est celui des *poètes*, c'est-à-dire des *faiseurs*, à la lettre, des manœuvres. C'est pour cela que j'oppose à usage l'habitude, au sens aristotélicien, et que je préfère repenser le manœuvre comme forme du *poète*, c'est-à-dire, simplement, celui qui fait avec, tendanciellement. Ces réflexions sont passionnantes mais elles mériteraient beaucoup de temps et de développement. Il y a, quoique nous puissions ou voulions penser, une consommation et une transformation dans l'usage : l'usage est surgissant en ce qu'il est imprévisible ; l'usage est intermittent en ce qu'il est fragmentant et arythmique ; l'usage est discontinue en ce qu'il ne peut (il en est incapable) restituer ce qui est advenu mais en ce qu'il peut préparer pour ce qui advient ; l'usage est fantasmatique parce qu'il est producteur (c'est ici que nous sommes ces *poètes*) d'une infinité, discontinue, d'images et d'objets.

L'œuvre est, à la lettre, cette *production*, ce qui livre un objet à l'usage. L'œuvre d'art est cet objet auquel on ajoute la puissance d'une signature et le signe d'un maintien. En ce cas qu'est-ce qui s'oppose à l'une et l'autre ? Bien sûr l'objet sacré, ritualisé, intouchable, tabou, enfermé, caché. C'est ce que j'appelle la puissance du *speculator*, c'est-à-dire celle du gardien, du surveillant, du collectionneur, du conservateur. Le *speculator* est celui qui livre l'objet à un enfermement en vue de lui garantir, hypothétiquement, une puissance, plus tard. Le problème, c'est que dans ce cas, le présent, notre présent, est privé de cet objet.

Mais je dois encore répondre autrement. Tu sais que je considère que ce que nous appelons « œuvre » comme œuvre d'art, n'existe pas. Ce qui existe est la forme d'une entente contractuelle qui nous fait croire que l'œuvre existe. En ce cas ce qui existe est une relation d'usage qui nous offre une puissance d'artistisation (et Molinié de rajouter, et une puissance de désartistisation et de réartistisation). Une fois encore, ce qui importe c'est l'usage. Dans ce cas l'œuvre est une forme figée qui livre l'objet à la surveillance. Il faudrait réfléchir au fait que ce que nous appelons art est une économie de la surveillance. Il faudrait alors proposer comme figure, opposée, à l'œuvre, celle du désœuvrement. Le désœuvrement est à la lettre ce qui fait que l'œuvre est restituée à autre chose que l'œuvre, à quelque chose de quelconque avec lequel je puisse avoir un usage, avec lequel je puisse faire *avec*.

14 mars 2011

« *Tu sais que je considère que ce que nous appelons “œuvre” comme œuvre d’art, n’existe pas. Ce qui existe est la forme d’une entente contractuelle qui nous fait croire que l’œuvre existe.* » J’aime beaucoup cette affirmation. *Te serait-il possible de passer en revue ce que seraient, en quelque sorte, les composantes de cette « entente contractuelle » (passée ordinairement entre qui et qui, d’ailleurs, et dans quel but, cela dit cette question de l’adresse a déjà été abordée via la relation que tu as décrite entre opérateur et concepteur plus haut dans cet entretien...)?* Dans le cadre de l’activation de mes services, je pourrais vraiment défendre quelque chose du même ordre, et dire comme toi que « ce que nous appelons œuvre d’art n’existe pas ». J’ajouterais à cela que l’œuvre (pour moitié mode d’emploi et pour moitié « mise en vie » de ce mode d’emploi en ce qui concerne mes services), au final, me semble avant tout servir de prétexte (ni plus ni moins) à l’avènement d’une expérience partagée.

D’autre part, je ne suis pas certain de comprendre ce que tu appelles « économie de la surveillance ». Qu’entends-tu par là ?

Enfin, j’aimerais savoir comment tu situes l’opération que nous sommes en train d’élaborer (activer Inertie dans la cadre du banquet que tu vas organiser) vis-à-vis de ce que l’on nomme communément un rituel (tu évoques le rituel et l’absence de rituel). Personnellement, je crains ce mot parce qu’il me semble trop relié au rite et donc à la religion et donc à une certaine forme d’au-delà. On a parfois dit cependant que l’activation de mes services avait quelque chose à voir avec la création de nouveaux rituels. Je pense que la notion doit être à présent abordée dans cet entretien. Du rituel, je conserve l’idée d’un ensemble de gestes (architecturés par une posture, une attitude) qui pourraient être fréquemment réactivés – pas de façon mécanique, machinale...

Je considère, depuis longtemps et grâce aux théorisations de Georges Molinié, que ce qu’on appelle art (et plus encore l’œuvre d’art) n’existe pas. Il existe bien un objet que je peux convoquer et être convoqué par cet objet. En revanche je ne sais pas définir ni même approcher ce qu’est une œuvre d’art et même si j’en côtoie presque quotidiennement. Je préfère penser que je côtoie des processus. Si on affirme que l’œuvre d’art n’existe pas cela signifie qu’il faut tenter d’appréhender ces phénomènes autrement. On peut alors énoncer qu’il y a un processus qui tend à faire d’un objet une œuvre d’art. C’est un processus d’*artistisation*. Mais si l’on admet cela il faut alors poser

qu'il y a aussi un processus de *désartistisation* et de *réartistisation*. Autrement dit ce qui fait advenir l'œuvre à l'œuvre n'est autre qu'un processus contractuel qui fait que nous acceptons collectivement ou singulièrement de considérer tel objet comme un objet d'art. On pourra rétorquer que ce propos est un peu sauvage et qu'il ne prend pas en compte la substance du contenu – le sens, la significativité – de chaque œuvre. Et pourtant, je crois qu'il le fait, parce cette pensée permet de considérer que la puissance de la substance du contenu est essentiellement éthique, c'est-à-dire qu'elle relève d'une gradualité, complexe, de l'acceptation ou de la non-acceptation de ce qui fait qu'une œuvre est une œuvre d'art. Il y a des processus d'artistisation (de désartistisation ou de réartistisation) que nous acceptons et d'autres que nous n'acceptons pas. Il faudrait par ailleurs, concevoir que nous sommes toujours dialectiquement tenus entre la fascination des objets rituels qui semblent ne pouvoir être autre chose que des œuvres d'arts (ce qui signifie qu'ils ne pourraient, vraisemblablement, pas être désartistisés...) et les objets qui adviennent dans ce fragile mode d'apparition (ce qui signifie que l'art, dit contemporain, est toujours scandaleux, parce qu'il semble, lui, ne jamais pouvoir être artistisable et maintenu comme tel). Quant à cette « entente contractuelle » elle est, selon moi, doxique, éthique et économique. Elle est passée entre chaque composante de la socialité, mais à des intensités variables, dans le but d'établir une perception stabilisée et codifiée de l'opérativité, de l'inopérativité, des valeurs, de la puissance et de la transgression (plus précisément même de la corruptibilité). J'entends une « entente contractuelle » doxique lorsqu'elle est fondée sur la puissance de la doxa (la mise en commun des savoirs et des connaissances) comme triple puissance, invalider, maintenir et célébrer (Giorgio Agamben dirait glorifier dans sa fascinante analyse du concept du *doxazesthai*). L'« entente contractuelle » est éthique parce qu'elle relève, graduellement et systématiquement, d'une position d'acceptation de l'œuvre comme « œuvre d'art », c'est-à-dire, pour paraphraser Barthes, comme possibilité d'un supplément de jouissance. Ce point est essentiel. Enfin, l'« entente contractuelle » est économique parce que l'œuvre quand elle est œuvre d'art, est toujours « hors de prix ». Et, en même temps, cette entente contractuelle est fondamentale, car, sans elle, ne peut advenir qu'une forme idéale et rituelle de l'œuvre. Parce que, si le fondement de cette entente est doxique, éthique et

économique, il suppose que nous établissons ce système à chaque fois que nous sommes face à une œuvre et que nous devons décider ce que nous en faisons. Décider qu'une œuvre est une œuvre d'art signifie que nous établissons une entente, contractuelle, entre un objet et nous-même qui ne puisse pas être fondé, exclusivement, sur l'archaïque modèle qui consiste à penser qu'une œuvre d'art est un objet qui concentre une vision du monde, une intelligence de ce monde, une beauté et une jouissance, mais qui puisse être fondé que de la possibilité, contractuelle, d'un supplément de jouissance. Je reviens encore à Adorno : il refuse dans les *Théories esthétiques* de considérer que la jouissance est un élément définitoire de l'œuvre (prétextant, à juste titre, que la jouissance n'est que sexuelle et alimentaire) et lui préfère ce qu'il nomme ivresse. L'ivresse est la *contraction* matérielle de l'être qui assume – intensivement et fantasmagoriquement – notre nécessité de rassembler, *contrahere*, ce qui est *de facto* disjoint. Le regard sur une œuvre d'art est l'expérience de cette intermittence comme ivresse qui tantôt rompt, tantôt rassemble. Ce que j'appelle contraction est l'expérience de cette entente contractuelle. Il faudrait entendre le terme contraction de trois manières, comme intensité de l'expérience de l'être, comme tension qui marque le corps ou le visage (comme angoisse ou comme joie) et enfin comme diminution (non comme retrait mais comme resserrement) de soi pour que l'œuvre puisse advenir : autrement dit faire place (nous pourrions voir ici une figure matérielle du *tsimtsoum*). Cependant l'expérience de l'entente contractuelle qui fait advenir l'œuvre comme œuvre d'art, suppose et nécessite qu'en retour, l'œuvre puisse se contracter, pour à son tour faire place (puissance de désartistisation) sur le modèle du *parergon* de Jacques Derrida et de l'*exergon* de Pierre-Damien Huyghe : il faut arraisionner la puissance (*énergéia*) de l'œuvre (*ergon*) en l'encadrant, en l'encerclant d'une part et, d'autre part en la faisant advenir comme hors-d'œuvre.

Peut-être que ce que j'ai appelé « économie de la surveillance » relève, pour partie, de ce que Derrida nomme la puissance parergonale. Mais il faut aussi l'entendre comme ce qui permet de maintenir la puissance des objets intacts, indélébiles, dirait Agamben. Autrement dit c'est ce qui constitue les rites et les rituels. La surveillance (la spéculation) c'est maintenir un objet dans un rituel qui le prive de l'usage. Je suis comme toi, je n'aime pas beaucoup le mot rituel, comme je n'aime pas beaucoup,

non plus, le mot art. L'étymologie, qui me fascine beaucoup, nous dit – enfin, plutôt, Émile Bénétiste écrit, *Dictionnaire des institutions indo-européennes*, II, p. 101 – que rite et art ont la même racine, ont le même noyau qui signifie à la fois la norme, la règle et l'ordre ! Notre exigence politique et éthique, n'est-elle pas alors de faire en sorte que pour chaque rituel nous pensions un usage, que pour chaque œuvre nous pensions un désœuvrement ? C'est pour cela, qu'en réponse à ta question, j'imagine que l'opération que nous menons autour du service N° 33 n'est pas très éloignée de ce que je nomme une exigence éthique. Par rapport à tout ce qui vient d'être dit, j'aimerai aussi que tu me dises comment tu imagines cette activation d'*Inertie* ?

17 mars 2011

Comme la seconde partie du mode d'emploi d'Inertie – « [...] maintenir au point mort » – a été plusieurs fois mise en pratique récemment (je t'ai décrit quelques exemples de réalisations plus haut), peut-être pourrions-nous nous focaliser sur la première, qui consiste à « déterminer ce qui ne devra ni croître ni diminuer » ?

Concernant cela, je pourrais te faire, de façon presque intuitive, plusieurs propositions (auxquelles je t'invite à réagir très spontanément, afin que nous puissions prestement peaufiner la stratégie, prends ces pistes comme une ébauche, j'écris à présent aussi vite que les idées me viennent à l'esprit) :

– Qu'en serait-il, si le nombre de visiteurs de l'exposition était, au quotidien, arrêté une fois pour toutes, de sorte que Convivio soitarpentée chaque jour par le même nombre de personnes ? Si, ce n'est bien sûr qu'un exemple, nous arrêtons ce nombre de visiteurs à vingt personnes exactement, le service se ferait sentir et prendrait son sens (« le beau maintien ») à chaque fois que (1) trop de personnes afflueraient le même jour (il faudrait alors prohiber l'entrée de Convivio à toutes les personnes qui se seraient présentées après la vingtième, sans s'expliquer, j'imagine l'incongruité, dans ce cadre, d'une salutation froide accompagnée du simple mot « désolé ») et (2), dans tous les cas où trop peu de monde se présenterait à l'entrée (pour remplir notre « contrat » et respecter la mise en pratique d'Inertie, il faudrait alors débusquer des « volontaires » préparés à honorer coûte que coûte le nombre fétiche de « vingt entrées par jour »). Cette mise en pratique serait particulièrement douloureuse à l'occasion du vernissage... Puisqu'il est plus que probable que davantage que vingt personnes se déplaceront pour tenter de voir Convivio... En revanche, si le chiffre arrêté était de cinquante, il deviendrait forcément très difficile de l'assumer au quotidien,

après le vernissage (il faudrait, dans ce cas, recourir à une espèce d'« armée de réserve »). Il y a bien sûr d'autres modalités d'action imaginables à ce sujet. Il n'est en effet pas nécessaire que le service puisse dans la masse du public, des visiteurs, nous pourrions également choisir de rendre inerte le nombre de personnes venant travailler chaque jour au bureau du centre d'art pendant toute la durée de Convivio. En tous cas, voici un premier plan d'action.

– Qu'en serait-il si franchir une (ou des portes ?) devait être réalisé, chaque jour, exactement le même nombre de fois ? Seuls les gardiens, sans doute, pourraient comptabiliser les traversées opérées dans l'embrasure choisie. Là aussi, il faudrait s'ingénier à rétablir scrupuleusement le « chiffre », dans tous les cas où il n'aurait pas été honoré.

– Je pense également à cela : tu pourrais décider, pendant toute la durée de Convivio et à chaque fois que tu te rendrais au centre d'art, de t'adresser, sans que qui que ce soit ait connaissance de ton protocole, uniquement à deux personnes (toujours les mêmes, sélectionnées dans ton imagination par avance), pas une de plus. Ainsi, ton rapport à toutes les personnes impliquées dans ton projet pourrait devenir étrange, puisque à l'occasion de toutes les formes de communication auxquelles il faudrait te soumettre dans ce cadre, tu t'adresserais, écouterais et croiserais uniquement le regard de deux personnes (les autres seraient totalement ignorées par toi, durant tout Convivio). Cette activation d'Inertie pourrait également être proposée à Sophie Auger ou à une autre personne qui, contribuant au projet, aurait le loisir (subirait la contrainte ?) de beaucoup communiquer.

– Dans le centre d'art, toi, moi ou quelqu'un d'autre arrêterions un certain nombre de pas (respecté à l'occasion de chaque visite faite au centre d'art).

– Aux œuvres : qu'en serait-il si tu avais choisi de présenter exactement le même nombre d'œuvres que lors de la dernière exposition montée par toi ? Toutes les œuvres venant en sus seraient remises et visibles uniquement sur demande dans les réserves du centre d'art. Tu pourrais, pour « établir » le mode d'emploi un peu plus encore, considérer par la suite que toute exposition de toi contiendrait fatallement tel nombre d'œuvres.

– Maintenir le poids général de l'exposition au point mort (en prenant soin de peser chaque chose qui y figure).

Je ne veux pas développer davantage avant d'avoir ton retour... Dis-moi comment tu considères ces pistes. Dans tous les cas et pour respecter ma façon de procéder, je propose que cette mise en pratique d'Inertie se fasse à l'insu du public pendant toute la durée de Convivio.

Tu évoques un certain nombre de protocoles qui relève du mouvement – nombre de visiteurs, de franchissements, de pas – et du poids – nombre d’œuvre, poids des pièces – : je crois que ces proposition, qui relèvent d’une contrainte, contraignent la réalité matérielle de l’exposition mais ne contraignent ni n’arrasonnent, assez, ni Sophie, ni toi, ni moi, ni même les autres. Que penserais-tu, par exemple, si nous prenions la figure du poids et de la densité, d’imaginer un protocole qui maintienne non seulement le poids matériel mais aussi la densité analytique des objets. Qu'est-ce que cela signifierait ?

Il ne faut pas oublier non plus que les pièces de commande ont toutes produit un écart, en ne disant matériellement pas grand chose de la plastique culinaire, mais en convoquant des protocoles qui lui sont inhérents : le discursif, l’altérité, la trivialité, la convivialité, la suspension. Par exemple il y a la pièce de A Constructed World, *Four Story Paper Room* qui fonctionne comme une sorte de lieu de représentation avec des portes, des étages, des documents et des archives : ici c'est l'expérience discursive qui prend place. Il y a la pièce de Rémi Roye, *Dimanche arythmique*, qui est constituée de neuf photographies d'objet relevant du quotidien et d'un texte présentant neuf énoncés qui semblent pouvoir être des commentaires, des index, des indices pour chaque photographie : mais les deux ne sont jamais présentés ensemble, quand il y a les photos, le texte n'est pas là et quand il y a le texte il n'y a pas les photos, laissant le mur vide avec neuf clous. Ici il s'agit d'une représentation des lieux de la trivialité qui composent les figures arythmiques du temps, autrement dit la suspension, la puissance sabbatique, l'incomplétude de l'œuvre, le manque, le replis dans le *trivium*. Il y a la pièce d’Olivier Bardin, *LOOKING AT YOU IS MY JOB*, un grand tirage photographique comme portrait de l’artiste en position d’absolue altérité, le face à face, et comme surveillant général de l’exposition. Il y a la présence de Pierre Leguillon qui consiste d’abord à s’immiscer dans le protocole pour être le commissaire de la vitrine et ensuite à présenter au terme d’une attente de trois mois une *Promesse de comptoir*. Il y a la pièce de Jérémie Gaulin, *Andouillette*, qui est une maquette au 1/20^o du lieu avec un placement de petits personnages en lieu et place des œuvres telles qu’elles seront présentées dans l’exposition : il s’agit d’une démonstration de la puissance paradigmique de l’œuvre, en tant qu’exemple ou modèle, précisément en tant que figure modélisant et en tant qu’irrésolution, c'est-à-dire

un objet, comme tout objet, qui ne peut exister que comme puissance parergonale. Et il y a bien sûr, l'activation du service N° 33, *Inertie. Le beau maintien*.

Qu'est-ce que cela pourrait vouloir signifier, par exemple, de faire en sorte que ne croisse ni ne décroisse la puissance parergonale ? Qu'est-ce que cela signifierait de faire en sorte que soit maintenue la puissance d'économie de surveillance ? Qu'est-ce que cela signifie de maintenir un processus discursif entre nous deux, dans l'attente que quelque chose puisse advenir, ou pas ? Qu'est-ce que cela signifierait de se servir des modèles matériels de maintien que tu cites pour saisir la problématique, voire la dialectique, que je tente de faire voir, d'une exposition avec douze artistes qui est maintenue inerte durant trois mois, alors que l'essentiel de ce qui se passe, aura lieu dans ce texte, dans le livre, lors du finissage, du banquet et au cœur des discussions qui permettent l'activation d'*Inertie*, l'activation des *Farces françaises* de Jaqui et Geoff, de la *Promesse de comptoir* de Pierre ? Qu'est-ce cela signifie de maintenir une exposition dans un état d'inertie ? N'est-ce pas le problème de toute exposition ? Dans ce cas que signifie, avoir comme projet de révéler cette inertie ? D'exposer cette inertie ? C'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai tenu à ce que *Convivio* ne présente ni images en mouvement ni dispositifs sonores : je veux que nous puissions contempler cette inertie de l'œuvre aussi bien que celle de l'être-du-banquet qui rend inerte l'ensemble de ses occupations et préoccupations afin de d'adresser à ceux qui lui font face. C'est pour cela que je considère que ce que nous appelons inertie est, pour paraphraser Spinoza, contempler sa propre puissance d'agir. L'être convivial est celui qui expérimente cette tension entre inertie et densité. Voilà ce qui devrait pouvoir être en jeu dans l'exposition *Convivio*, voilà peut-être, comme une proposition, ce qui pourrait être en jeu pour *Inertie*. Peut-être faudrait-il un texte qui propose une lecture de ce protocole ? Peut-être faudrait-il que toute personne à l'accueil dise, nécessairement, une sorte d'énoncé qui préviendrait que ce qui se passe dans l'exposition est un *statu quo*, une *pause*, un *suspens*, un *beau maintien* ou une *belle inertie* ?

C'est ici aussi quelques réflexions jetées en réponse à tes propositions. Mais il serait intéressant de travailler sur ces doubles contraintes techniques, celles de l'espace d'exposition et celles éthiques de l'exposition : ce que l'on montre, ce que l'on attend de ce que l'on

montre, la crainte du vide, l'immonstabilité des concepts, la crainte fondamentale des métaphores, etc. *Inertie* pourrait être d'assumer de montrer les œuvres « au point mort ». Qu'est-ce que cela veut dire ? Maintenir une lecture littérale et paradigmatische. Peut-être.

21 mars 2011

À bien te lire, je pense comprendre que pour toi, la meilleure façon de pratiquer le service Inertie consisterait à t'abstenir de le pratiquer ou en tout cas, en traçant une espèce de boucle, à te limiter au fait de considérer que toute production de l'esprit – surtout une exposition – revient à « contempler sa propre puissance d'agir » et pour cette raison exprime, par rapport au « cours normal de la vie », une espèce d'arrêt, un suspens, une mise hors régime. D'autre part, tu tiens bien sûr compte de la globalité de l'exposition et ne détache pas Inertie d'un ensemble articulé dans lequel chaque proposition à sa part (ta description très précise des œuvres et des sens qu'elles génèrent), je te comprends également sur ce point. Comme il est très important pour moi de ne rien imposer à l'endroit de la mise en pratique d'un mode d'emploi, j'aimerais te rejoindre. Nous pourrions effectivement avoir pour projet de révéler l'inertie à la place de la faire advenir mécaniquement (mes propositions). Dans ce cas, l'activation du service tiendrait en une phrase, énoncée par les agents du centre d'art à son entrée (et donc entendue par chaque visiteur qui traverserait Convivio) : « Rappelez-vous que tout ce que vous allez voir est présenté au point mort. ». Cette façon de faire te conviendrait-elle ? Une seule chose me gêne un peu : dans ce cas le langage (et dans un second temps, la prise de conscience) prend le pas sur les actes... Je suis absolument d'accord !

Micro Onde
Centre d'art contemporain de l'Onde
Vélizy-Villacoublay
imprimé à 1000 ex.
premier avril 2011
jean-baptiste.farkas@wanadoo.fr

