

œuvre, en somme une *energeia*<sup>13</sup>, et enfin troisièmement une manière de penser — selon l'expression d'Aurélie Pétrel — une *histoire à venir*. Le protocole serait alors une manière propre à la modernité de faire tenir ensemble (ce qui est particulièrement difficile et ce qui renvoie à l'hypothèse centrale de ce texte) à la fois la technique et la mise en œuvre<sup>14</sup>: cette manière propre en tant qu'*histoire à venir* doit pouvoir être entendue au sens de ce que le philosophe Martin Heidegger nommait un *élément d'aventure*<sup>15</sup> en tant que quelque chose est au plus proche devant soi comme *à venir*. La richesse du protocole tient donc à ce double enjeu, paradoxalement: faire tenir ce qui est irréconciliable (réalité et fixation, technique et puissance d'opérativité) pour en révéler la dimension périlleuse et mieux faire advenir alors la réception possible d'une œuvre comme aventure d'une histoire à venir.

Dans un deuxième temps, cette enquête a tenté de montrer en quoi les méthodes protocolaires déterminent une transformation des modes de productions. D'abord parce qu'il semblerait que pour ces artistes le protocole (et selon le paradoxe énoncé précédemment) a une puissance singulière de déconstruction en vue de saisir à la fois le problème de la fixité et celui du statut des objets. C'est cela encore qui permet de comprendre cette théorie du *danger* en ce que la fixité du statut des objets est ouverte à la possibilité d'une crise. Celle à la fois de l'interprétation et celle encore de la répétition<sup>16</sup>. Or la fixation (du statut des objets) ouvre à plusieurs événements critiques pour l'histoire de l'être: elle peut ouvrir à une crise qui consiste à séparer l'objet de l'usage possible, ce qui suppose alors ce que nous nommons production du caractère sacré ou rituelisé<sup>17</sup>. La fixation peut encore ouvrir à une crise qui consiste à n'autoriser que la lecture scrupuleuse de la même chose comme interprétation ou comme usage et c'est alors ce qui se nomme crise de la *lecture comme re-lectio*<sup>18</sup>. Enfin elle peut encore ouvrir à une autre crise qui consiste à devoir à tout prix maintenir l'ordre de fixité sous la forme de ce que nous nommons un *contrat*<sup>19</sup>, ou une institutionnalisation. C'est précisément pour cela que les artistes de la modernité et du contemporain n'ont cessé de rejouer parodiquement l'histoire du contrat. C'est aussi pour cette raison que dans le travail d'A Constructed World apparaît la notion de contrat et dans le travail de Cartier apparaissent les questions d'administration et d'institution, rejouées chacune par des formes vides, ironiques ou parodiques. En somme le protocole permet alors ce que Dieudonné Cartier nomme une "représentation du travail" à savoir une représentation de la mise en œuvre qu'il faut comprendre pour la modernité comme représentation co-existentielle de l'opérativité et de la performativité.

Dans un troisième temps enfin, l'enquête s'est portée sur la manière avec laquelle le protocole était en mesure de transformer le rapport à l'adresse et à la réception de l'œuvre. En cela, pour les artistes interrogés, le protocole permet de multiplier les points de vues et en cela déconstruire, une fois encore, la fixité. Le protocole pour Pétrel est une manière de travailler sur l'*impermamence*. Ici encore, le protocole contient son propre paradoxe ou sa propre puissance parodique. Pour A Constructed World, il permet en tant que dispositif de rendre l'œuvre à *portée de main*, c'est-à-dire que cela permet à la fois un commun (comme travailler ensemble), une empathie (un partage des épreuves) et une responsabilité (comme co-actorialité). Enfin, pour Cartier, il permet de révéler les modalités de la



Dieudonné Cartier,  
*ARTIFICIALIA & MINERALIS*  
(laboratoire archéologique),  
vue d'exposition, technique mixte et dimensions  
variables, 2018.Château d'Oiron,  
Centre des Monuments Nationaux.  
© photographiques : Fred Pignoux

mise en œuvre en ce que le protocole permet d'adresser au récepteur simultanément (comme co-existence) l'idée et l'opérativité.

Ainsi nous avons tenté de montrer que le protocole en tant que simple énoncé liminaire (première page) contenant les indications en vue de la lecture et de la réception, en tant que *prodrome*, a une fonction essentielle qui consiste à faire tenir collés, à faire adhérer, des éléments qui structurellement ne sont pas en mesure de le faire: l'usage et le rituel (parce que l'usage n'est pas en mesure de tenir dans ce qui a été archaïquement fixé), l'usage et la permanence (parce qu'ici encore le présent des usages n'est pas en mesure et n'a pas la possibilité de se tenir dans un passé révolu des usages, sauf à le contraindre dans le rite, le sacré, le religieux, le contrat et l'institution), la technique et l'opérativité (parce que l'opérativité en tant que caractère d'une aventure ne peut advenir dans la contrainte des dispositifs techniques). Le sens du protocole tiendrait de cet étonnant paradoxe: il est une manière d'indiquer la puissance du rituel, de la permanence et de la technique et pourtant il est dans l'épreuve même de sa teneur une indication du péril de cette épreuve. Ainsi le protocole dans l'histoire matérielle de l'œuvre est à entendre comme indication d'une crise, comme mode parodique et comme mode politique en vue d'une révélation des modalités co-existantiales de la mise en œuvre (entre l'œuvre et le récepteur). La puissance conceptuelle du protocole tient de cette teneur politique à indiquer trois choses essentielles pour notre hyper-modernité artistique: 1. les protocoles sont ce qui permettent d'adresser des dispositifs et d'en indiquer les modes d'existences techniques et pratiques en vue d'en faire l'expérience; 2. cela tient au fait que la modernité de l'œuvre n'est pas déterminée par la stabilité d'une forme mais bien au contraire par l'opérativité d'une *teneur* qui est indiquée par l'instabilité de la position du récepteur devant l'œuvre et 3. le protocole comme mode politique de la réception de l'œuvre est une manière singulière d'affirmer la co-existentialité et la co-actorialité de ce que nous nommons une œuvre, en somme il est la possibilité d'une essentielle *méta-poiésis*.

C'est en cela enfin que nous pouvons proposer comme sens contemporain du terme protocole cette manière singulière de faire adhérer deux sphères incompatibles, mais nécessaires à l'épreuve matérielle de l'histoire, la teneur objective et la teneur performative de la production et de la réception.

Fabien Vallos

<sup>13</sup> Au sens de *en-ergon*, c'est-à-dire *mise-en-œuvre*. Que nous traduisons par opérativité.

<sup>14</sup> Il y a d'un point de vue philosophique une zone de résistance entre la technique et l'opérativité, entre les concepts grecs de *tekhnē* et d'*energeia* en ce que la technique est une manière de fixer tandis que l'opérativité est une épreuve. Cette relation compliquée est à la fois l'histoire de nos modes d'être au monde (c'est-à-dire la construction de la réalité) et l'histoire de l'art.

<sup>15</sup> Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, in *Questions III & IV*, Gallimard, 1966. À la question de Jean Beaufrère de savoir s'il reste un élément d'aventure pour l'être alors qu'il n'y a pas d'humanisme, la réponse de Heidegger est qu'il s'agit du poème (*Gedichte*).

<sup>16</sup> Il semblerait que le problème essentiel de la question du protocole tienne dans la répétition. Si le protocole ne cesse de faire répéter alors il transforme en rituel, sinon il maintient l'épreuve du danger de l'impossibilité de la deuxième lecture.

<sup>17</sup> Voir à ce propos le travail de Giorgio Agamben in *Profanations*, Rivages, 2006. En ce sens la profanation est la possibilité d'une restitution à l'usage.

<sup>18</sup> La lecture est un danger si elle est toujours l'épreuve d'une première fois (*hapax*). Sinon elle est une *relectio* en tant que relecture scrupuleuse du même (religion). Si elle ne maintient pas ce scrupule, elle est alors une *nec-lectio* (négligence).

<sup>19</sup> Voir le travail de Giorgio Agamben in *Le Sacrement du langage, Archéologie du serment*, Vrin, 2009.

Fabien Vallos est théoricien, auteur, traducteur, éditeur, artiste et commissaire indépendant. Il est docteur à l'Université Paris IV Sorbonne. Il enseigne la philosophie à l'École nationale supérieure de la photographie à Arles et l'École supérieure d'art d'Angers. Il est responsable du Centre de Recherche Art & Image (CRAI) et du Laboratoire Fig. à l'Ensp d'Arles. Il est directeur des éditions Mix. Le travail théorique de Fabien Vallos consiste en l'élaboration d'une généalogie du concept d'inopérativité ainsi qu'à la préparation d'une philosophie critique de l'œuvre. ([www.devenir-dimanche.org](http://www.devenir-dimanche.org))