

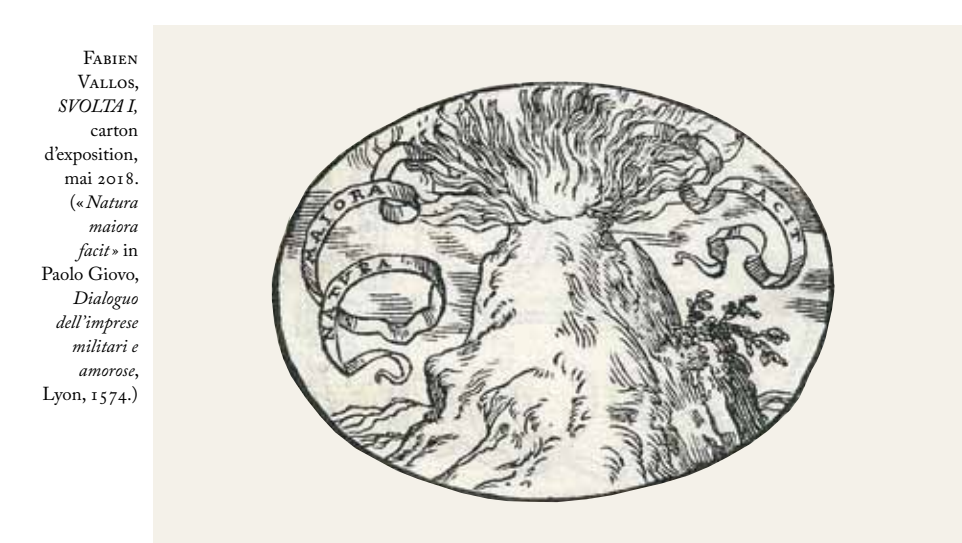
SVOLTA

textes & commentaires

Introduction

Dans le cadre d'activités de recherche, j'explore depuis presque dix années le concept d'œuvre et la relation que celle-ci entretient avec la pensée et avec ce que nous appelons plus communément la *philosophie*. Or il y a plusieurs indices qui tentent de montrer que cette interrogation est propre à une actualité récente de l'histoire de l'être, à savoir celle issue des débuts du XIX^e siècle, celle issue de ce que nous pouvons indiquer comme « modernité », celle issue de cette crise de l'activité de l'être, irréparable en ce qu'elle induit la destruction du vivant et la confiscation de la vivabilité. Ces indices sont, à mon sens, au moins triples : d'abord l'idée que le problème de la pensée occidentale est d'avoir « installé » l'être dans une dimension morale et technique de l'opérativité le privant ainsi de toute possibilité de penser et d'intégrer l'inopérativité. Ensuite l'idée centrale que nous devons achever de penser la philosophie comme une métaphysique, c'est-à-dire comme une technique consistant à penser ce que nous sommes uniquement à partir de fondations et de valeurs, nous privant ainsi de toute épreuve de l'agir et du présent. Cette achèvement de la métaphysique est le point central du projet *SVOLTA*, en ce qu'il tente,

communément et collectivement d'en penser la puissance et l'actualité. Enfin, le troisième indice, consiste à penser que – au cœur de cette crise de l'opérativité et de la métaphysique – les activités artistique, poétique et philosophique se soient intéressées à interpréter avec attention ce que le terme grec ancien *poiësis* signifie, en tant qu'il montre et qu'il pointe quelque chose de central dans l'activité de l'être comme un « faire sortir », un « faire advenir », un « faire exposer ». Or les structures de la pensée métaphysique ont cherché dans les fondations ce qui pouvait ontologiquement et techniquement « séparer » (au sens propre ce que nous nommons un *absolu*) les activités et donc séparer et abaisser les niveaux de connaissances. Les êtres ont été séparés entre ceux qui connaissent et ceux qui ne connaissent pas, puis ils ont été enfin séparés entre ceux qui ne connaissent pas, ceux qui connaissent mais qui sont isolés dans les sphères silencieuses de la *tekhnè* et ceux qui ne connaissent pas mais qui exercent une transfiguration de la *tekhnè* en gouvernance : ceci a été indiqué d'abord comme une *cybernétique* (au sens grec d'une *kubernetikè tekhnè*, d'une technique de la gouvernance) puis au sens plus trivial d'une *technocratie*, c'est-à-dire d'une autorité de cette technique de la gouvernance). D'autre part, ces mêmes structures de la métaphysique ont « assis » cette puissance non pas sur une « connaissance en



« [...] tout comme la relation entre penser et poétiser qui n'est encore nommée que par cet "et", conjonction plurivoque qui ne fait rien voir d'emblée »

Martin Heidegger, *Achèvement de la métaphysique et poésie*, p. 163.

CAROLINE BERNARD

Fabien, j’ai écrit tout l’été sur du papier quadrillé. Des notes, des amorces de poèmes, la liste des courses, des mots-clés, des lettres pour la clinique. Elles sont bloquées maintenant mes lettres pour la clinique. Trop à la marge, trop insensées pour les autorités compétentes. Puis j’ai rédigé les discours du mariage, celui qui succède à l’enterrement. Puis, je me suis lancée dans un brouillon à l’essai sur les systèmes asymétriques, les aéroports et les prisons et les cliniques. Puis, j’ai lu pas mal, beaucoup. Le comte Dracula oblige Mrs. Mina à lécher le sang de son torse pour la rendre télépathe, prise directe de cerveau à cerveau. Dans cette histoire, les femmes sont ces toutes petites choses à secourir. Je préfère les striges… Je cherche l’émancipation. Je ne trouve pas d’ancrage dans le débat sur ce qui fait art ou ne le fait pas. Je ne trouve plus jamais la juste distance, je ne prends plus de hauteur, **j’y suis, j’y reste**. Je ne suis bien que sur des parkings ou dans les chambres des filles à les écouter parler puis à écrire sur du papier quadrillé. Je ne suis bien que dans la confrontation à l’autre, à le vampiriser jusqu’à le crever, la « faim » justifie les moyens. Et je lisse tout dans ce carnet de papier quadrillé. Sans folioter. En vrac, les mots en vrac, les sens en vrac, la poésie et l’adrénaline… C’est tout.

Ouverture

Chercher consiste à émettre des hypothèses et pour qu’elles prennent corps, cela consiste alors à ouvrir, déplacer, entasser des documents. Cela produit une image, celle des va-et-vient de la pensée, celle des retraits et des accumulations, celle des essais, jusqu’à celle où prend forme ce qui avait été présent*i* et ce qui avait été attendu. L’hypothèse ici, aussi ténue soit-elle, ouvre un champ de recherche et de travail. Ce qui est montré en est une partie : l’image qui a été produite et présentée indique ces lectures et ces mises en liens. Elle contient une réserve qui ouvrira à d’autres gloses.

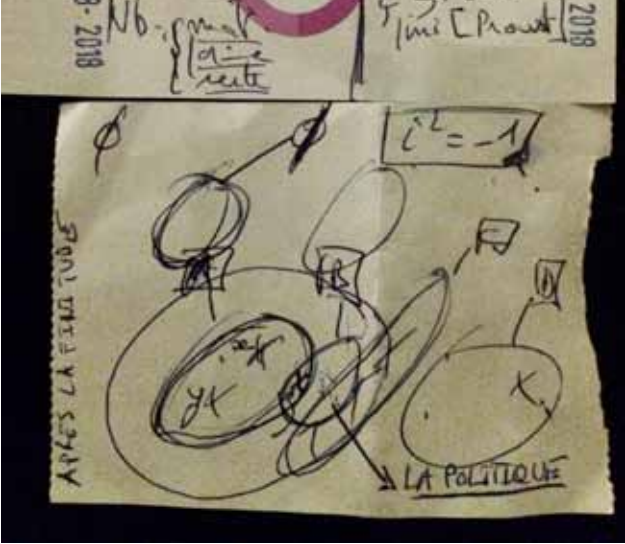
Encore d’autres gloses, qui viennent se construire autour du présent TEXTE, comme autant de marginalia écrites par des amis. C’est-à-dire ceux qui font du liens et ceux qui écrivent et formulent les liens de la pensée. En somme ce que l’on nomme *philosophie*. Nous avons choisi pour cela un ouvrage du xvi^e siècle, publié en 1573 chez l’imprimeur Sessa à Venise : il s’agit de l’ouvrage de Giovanni Fabrini da Fighine (1516-1580), la traduction de l’œuvre du poète latin Horace en langue vulgaire. Ce qui est ici fascinant est la manière avec laquelle les commentaires ne cessent de contourner et de carresser le texte, jusqu’à presque le faire disparaître. Ce qui est fascinant encore est la manière avec laquelle les commentaires ne cessent de contourner et de carresser le texte, jusqu’à presque le faire disparaître. Ce qui est fascinant encore est la manière avec laquelle les commentaires ne cessent de contourner et de carresser le texte, jusqu’à presque le faire disparaître. Ce qui est fascinant encore est la manière avec laquelle les commentaires ne cessent de contourner et de carresser le texte, jusqu’à presque le faire disparaître.

& exposition

SVOLTA est une exposition et une édition conçues et réalisées par Fabien Vallos. La première édition a été réalisée en mai 2018 & la deuxième en septembre 2018.

Il s’agit de rendre visible l’hypothèse d’une relation entre deux événements advenus en avril 1964 : la première exposition de Marcel Broodthaers à Bruxelles et la conférence de Martin Heidegger à Paris lors du colloque *Kierkegaard vivant*. La première indiquait une crise entre le poétique et les arts plastiques qui ne trouve de résolution que dans la parodie et l’insincérité. La seconde indiquait la nécessité d’un *tournant* comme achèvement de la métaphysique et comme tâche de la pensée vers l’interprétation du poétique.

L’édition présente archives, œuvres et commentaires autour d’un texte augmenté de ces *marginalia* produites, par principe d’hospitalité et de partage d’un commun, par des amis. ◊



ANTOINE DUFEU, Bonhomme de neige, 2018

Tentative d’interprétation de ce que nous nommons la *rupture technique dans l’épreuve moderne de l’œuvre*. Mais pour cela nous devons reposer l’idée de ce que signifie un *continuum idéologique entre poièsis et tekné*. Ce continuum a été fixé d’abord d’un point de vue théorique dès lors qu’il faut penser une catégorisation des agir et leur justification métaphysique et politique. Il a été ensuite fixé d’un point de vue logique comme conséquence d’une « augmentation » du dispositif par la *tekne*. La *tekne* est alors entendue comme un s’y « connaître particulier en agir » de sorte que nous puissions augmenter la puissance manquante au *poétique*. Par conséquent il y eut (et se maintient) un arraïsonnement systématique de la poétique à la technique de sorte même que nous en oublions le terme qui dit et pense l’œuvre pour ne garder que le terme qui dit la *tekne* (*ars*). Dès lors et en conséquence de ce que nous nommons l’*oubli du poétique* a eu lieu une hyper technicisation du poétique comme système de contraintes imposé à la fois sur les agir poétiques, plastiques et iconiques. Enfin et en conséquence de cet oubli du poétique et de l’épreuve d’une ontologie des contraintes, s’ouvrent alors pour la pensée occidentale ce que nous nommons économie, à savoir une économie poétique, une économie plastique et surtout une économie iconique. *En ce sens l’histoire de l’art se scelle alors dans l’oubli de l’œuvre comme transformation en dispositif technique et en système économique*. L’oubli du poétique signifie que le cheminement de la pensée occidentale a donc été l’occultation volontaire du sens du poétique comme manière particulière d’interroger le réel par le *pro-duire* en le transformant définitivement soit en production (c’est-à-dire le calcul de ce qui est obtenu par la transformation) soit en système clos de contraintes (on calcule alors la quantité et la puissance de ces contraintes). Le concept d’ontologie des contraintes signifie qu’il a été placé au cœur des dispositifs de l’agir une propriété fondatrice et archétypale des contraintes. L’histoire de la pensée et l’histoire de l’art devient alors une interminable interprétation et un interminable calcul de l’effectivité des contraintes. Mais dans ce travail s’opère un oubli double, celui de la puissance de la pensée et de l’agir (*thêoria* et *poièsis*). Le concept d’économie, trois hypothèses quant à la possibilité d’une déconstruction d’une relation silencieuse idéologique entre texte et image, entre art et langage. Ces trois hypothèses sont 1. déconstruire l’interprétation de la facticité des agir, 2. maintenir une vigilance sur les systèmes de production et sur les hyper-systèmes et enfin 3. penser la possibilité d’une historialité de l’art (et non d’une histoire de l’art). Ce qui signifie alors que 1. déconstruire l’interprétation de la facticité des agir suppose penser l’interprétation d’une vie facticielle et des conséquences sur l’opérativité et sur l’œuvre ; 2. maintenir une vigilance signifie penser l’héritage d’un modèle platonicien mais aussi la déconstruction systématique de la *pharmakéia* (en tant qu’elle est une entreprise de la production des reproductions). Enfin 3. cela signifie de modifier les schémas d’interprétation c’est-à-dire ne plus penser un schéma historique. ◊

Nous posons trois hypothèses quant à la possibilité d’une déconstruction d’une relation silencieuse idéologique entre texte et image, entre art et langage. Ces trois hypothèses sont 1. déconstruire l’interprétation de la facticité des agir, 2. maintenir une vigilance sur les systèmes de production et sur les hyper-systèmes et enfin 3. penser la possibilité d’une historialité de l’art (et non d’une histoire de l’art). Ce qui signifie alors que 1. déconstruire l’interprétation de la facticité des agir suppose penser l’interprétation d’une vie facticielle et des conséquences sur l’opérativité et sur l’œuvre ; 2. maintenir une vigilance signifie penser l’héritage d’un modèle platonicien mais aussi la déconstruction systématique de la *pharmakéia* (en tant qu’elle est une entreprise de la production des reproductions). Enfin 3. cela signifie de modifier les schémas d’interprétation c’est-à-dire ne plus penser un schéma historique. ◊

de la technicisation de l’œuvre et de son absorption dans un dispositif économique. Est moderne une tentative de déconstruction de l’oubli du poétique. Pour cela est moderne une tentative d’interruption de la technicisation de l’œuvre. Elle fonctionne alors à partir de trois cheminements conjoints : une tentative de l’épreuve de la *poièsis* et de l’*épos*, l’épreuve de l’inachèvement comme rupture technique et enfin l’épreuve d’un inaccomplissement technique et de rupture d’une instrumentalisation. La tentative de l’épreuve de la *poièsis* et de l’*épos* signifie qu’il s’agit pour la pensée moderne de repenser

deux choses essentielles : d’abord le sens originel du terme *poièsis* comme un processus illimité d’interrogation sur l’événementialité du monde. *Poièè* c’est fabriquer par soi-même et prendre en compte un *poios*, c’est-à-dire une interrogation. C’est précisément cela le sens du concept d’oubli du poétique, c’est l’occultation de ce processus illimité de fabrique par la technique. Il s’agit encore pour la pensée moderne de repenser le sens de la différence fondamentale entre les termes *logos*, *muthos* et *épos*, qui disent tous les trois quelque choses de l’épreuve de la parole dans une tension dynamique entre arraïsonnement, discursivité et expressivité. C’est l’ensemble de ces termes qui fonde l’épreuve de la langue et qui fonde l’épreuve de l’œuvre dite poétique. Or plutôt que de laisser advenir l’expérience dynamique de cette différenciation, nous avons préféré tenir l’ensemble dans des conduites spéciales et techniques. Ce qui est alors moderne est cette tentative de faire à nouveau l’épreuve de cette dynamique à partir de l’expérience de l’œuvre.

L’épreuve de l’inachèvement signifie qu’est moderne ce qui présuppose ce rapport, en ce qu’il permet ne pas faire cesser la puissance illimitée de ce qui est pensé comme poétique. Il est alors possible d’admettre cinq formes :

- inachèvement technique (rupture du processus technique) : le processus créatif

ne « conduit » pas idéalement les dispositifs techniques « admis » comme nécessaire à finaliser l’œuvre.

- inachèvement sous la forme de l’incomplétude (versionnabilité et variation) : le processus créatif prend le parti d’une « conduit » par version ou variation de l’œuvre de sorte qu’elle ne puisse advenir à une stabilité. Il faudrait par ailleurs noter que ce principe est certainement le plus ancien et plus utilisé dans l’histoire, de manière parfaitement lisible ou au contraire de manière particulièrement cryptée (du trobar clus au variation de l’œuvre baroque)

- inachèvement comme rupture (cessation ou destruction) : le processus créatif est simplement volontairement ou non interrompu.

- inachèvement conceptuel (réclame une opérativité modale tierce) : le processus créatif réclame dans sa conduite (mais ne se fait pas imposer comme il est classiquement pensé) une opérativité tierce qui vient non pas « achever » l’œuvre mais la « réaliser » pour un temps défini sous un mode particulier. cela ouvre alors à une profonde pensée modale de l’œuvre. Elle n’acquiert jamais de stabilité mais différents « modes » de réalisation en fonction des opérateurs. Ce qui signifie alors que le concept d’art n’existe pas, mais qu’existe alors une gradualité des conduites (artistisation, non activation, des-artistisation et ré-artistisation), qu’existe une puissance ontologie modale et enfin qu’existe une phénoménologie des intensités essentielle pour la compréhension du processus de réception.

- inachèvement projetant (performativité) : le processus créatif est projeté dans l’épreuve d’une performance pour, possiblement, avoir lieu. Ce processus en somme résume et absorbe les quatre précédents. En revanche il ouvre à une conclusion fondamentale qui est que la teneur de l’œuvre ne se situe au fond pas ailleurs que dans la modalité et la performativité.

L’erreur de la pensée occidentale aura été de vouloir penser l’œuvre à partir d’une ontologie classique, c’est-à-dire à partir d’une pensée métaphysique de l’être stable du poème. Or si l’on advient à une fin de la métaphysique il faut alors advenir à une fin du poème pour pouvoir comprendre ce qui a été nommé « oublie du poétique ». C’est cette faille qui fonde – c’est notre hypothèse – la modernité, et sa première crise a consisté à destabiliser l’ontologie technique qui a été incrustée dans l’œuvre. Pour cela il nous faut penser ce que peut être une ontologie modale de l’œuvre. ◊

SVOLTA

textes & commentaires

EXPOSITION

La première édition de *SVOLTA* a eu lieu en mai 2018 à Arles : au centre de la page un texte écrit en avril 2018 qui ne cesse de se réduire en fonction de l’augmentation des commentaires des amis invités : écrits, dessins, schémas, interventions s’accumulent pages après pages pour proposer une lecture de cette HYPOTHÈSE. Ici il s’agit de la deuxième version du projet, éditée sur un format journal et avec l’ajout possible d’interventions.

◊

FABIEN VALLOS

Nous avons proposé et initié une archéologie des relations arts et langages (pour parvenir à exposer cette HYPOTHÈSE) et pour saisir que ces relations n’étaient pas en soi complexes, mais qu’elles ont été rendues complexes par des processus d’occultation. Ces processus qui ont rendus silencieuses les relations entre philosophie et poésie, proviennent du fonctionnement de la métaphysique occidentale. C’est précisément pour cette raison que nous proposons de les penser à partir du moment où les penseurs ont signalé qu’il fallait interpréter l’achèvement de la métaphysique et donc l’achèvement d’une forme particulière de la philosophie (et par conséquent de la philosophie de l’œuvre). Or il semble que ce *moment* a été d’une intensité maximale dans les années 1960 et particulièrement en cette date d’avril 1964. Et c’est cette HYPOTHÈSE qui se déploie ainsi sur ces pages avec les commentaires, les ajouts que nous faisons et que nous laissons faire aux *amis*, aux *philoi*.

◊

JEAN-BAPTISTE CAROBOLANTE

Il y a quelques années, Giorgio Agamben faisait paraître son essai « Qu’est-ce que l’acte de création? » dans le recueil *Le feu et le récit* (trad. M. Rueff, Rivages, 2015). Dans ce texte, le philosophe italien reprenait la conférence que Gilles Deleuze a

tendue à la Fémis le 17 mai 1987 sur l’acte de création considéré comme acte de *résistance*. Agamben pose alors la question de la résistance, non de l’artiste, mais de l’ŒUVRE elle-même. Qu’est-ce qui résiste dans l’œuvre ? Le moment le plus intense de sa réflexion adviendra vers la fin du texte lorsqu’il affirmera : « la *praxis* proprement humaine est celle qui, désouvrant les œuvres en fonctions spécifiques du vivant, les fait, pour ainsi dire, tourner à vide, et, de cette manière, les ouvre au possible ». Puis, il continuera ainsi : « contemplation et désœuvrement sont, en ce sens, les opérateurs métaphysiques de l’anthropogénèse, qui, libérant l’homme vivant de tout destin biologique ou social et de toute tâche prédéterminée, le rendent disponible pour cette absence d’œuvre particulière que nous avons l’habitude d’appeler “politique” et “art” ».

Pour Giorgio Agamben, « l’absence d’œuvre », le désœuvrement, semble être la caractéristique essentielle de ce qui constitue l’homme. C’est pourquoi ce désœuvrement est constitutif des agissements humains les plus valorisés : la politique et l’art. Or, il nous semble que ce désœuvrement est pourtant chose rare. Nous comprenons cette absence d’œuvre inhérente à l’œuvre, cette puissance-de-ne-pas-œuvrer que contient l’œuvre par le biais du terme qui titre son premier ouvrage, paru en Italie en 1977 : *Stanze*. La *stanza*, c’est la chambre, mais c’est

L’erreur de la pensée occidentale aura été de vouloir penser l’œuvre à partir d’une ontologie classique, c’est-à-dire à partir d’une pensée métaphysique de l’être stable du poème. Or si l’on advient à une fin de la métaphysique il faut alors advenir à une fin du poème pour pouvoir comprendre ce qui a été nommé « oublie du poétique ». C’est cette faille qui fonde – c’est notre hypothèse – la modernité, et sa première crise a consisté à destabiliser l’ontologie technique qui a été incrustée dans l’œuvre. Pour cela il nous faut penser ce que peut être une ontologie modale de l’œuvre. ◊

aussi ce moment de latence qui sépare deux vers dans un poème. Le blanc, la respiration, la suspension. Si nous devions traduire fidèlement le terme, nous emploierons le français *soit déterminée à la fois par le tournant de la métaphysique* qui réchauffe mais *et par l'apparition d'un art dit conceptuel et critique*. Pour également l'*atrium* où se déroule l'action publique. À la fois lieu de latence et de désœuvrement dans le sens politique du terme. Ainsi la *stanza*, cette chambre symbolique qui re-cueille l'être, serait ce désœuvrement indispensable à toute œuvre, à toute action politique, et à tout humain. Sans ce vide indispensable, il n'y aurait qu'animalité.

Or, ce terme d'âtre est justement celui que Gérard Guest a choisi pour traduire le concept heideggérien de *Wesen*. Si le *Wesen* est l'« essence » de l'être, il ne l'est finalement qu'en tant que *stanza* : c'est-à-dire en temps que vide désœuvrant et recueillant. Ce n'est que parce que l'être est essentiellement désœuvré qu'il peut exister et recueillir le monde, se « constituer » en tant qu'être.

L'art qui naît dans les années soixante, de Carl Andre à Lawrence Weiner, est peut-être l'avènement artistique récent le plus exemplaire à ce sujet. L'œuvre d'art cesse d'être une puissance frontale s'ouvrant à l'éblouissement, mais devient négativité permettant ce juste recueillement. L'art n'est plus ce qui fait face, ce qui ordonne l'admiration, mais ce qui oblige le désintérêt, dans le sens étymologique de ce qui est *de-inter-esse*, ce qui évide l'être. Ce n'est pas parce qu'elle est pauvre esthétiquement que l'œuvre est désœuvrée, mais parce qu'elle refuse d'être habitée par autre chose que par la convergence de deux spéculations : celle de l'artiste et celle du spectateur. L'idée qu'un individu puisse être « créateur » est finalement l'héritage le plus dramatique de l'occident.

Exposition

Le *TOURNANT* de la philosophie s'indique de manière manifeste en 1949 lorsque Martin Heidegger prononce la quatrième des quatre conférences de Brème. Elle porte de titre *Die Kehre*

et indique ce que nous traduisons par un *tournant* ou par *una svolta*. *Gesamtausgabe* 79, *Bremer und Freiburger Vorträge*, 1994 (*Bremer Vorträge* 1949: *Das Ding / Das Gestell / Die Gefahr / Die Kehre*). Édition française in *Question* *III & IV*, trad. J. Lauxerois et C. Roëls, Gallimard, 1966, p. 307-322.

Fabien Vallos

On date l'art dit CONCEPTUEL des années 1960 : *Erase De Kooning Drawing* de Robert Rauschenberg, 1953, en 1960 stanley brown déclare que les magasins de chaussure d'Amsterdam font partie de son travail, *A box with the sound of its one making*,de Robert Morris, 1961, le texte *Concept Art* de Henry Flynt, 1963, l'exposition de Marcel Broodthaers de 1964 que je considère importante pour la compréhension de l'art conceptuel, *Untitled Painting* de Art & Language (Michael Baldwin), 1965, *Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art* de Mel Bochner, 1966, *The Air Conditioning Show* de Art & Language, 1966, *Tube n°150/30/45/1000, projection et sculpture* de Bernar Venet, 1966, *Schema* de Dan Graham, 1968, *Musée d'art moderne, Département des aigles* de Marcel Broodthaers, 1968, revue *Art-Language*, 1968, *Art after Philosophy* de Joseph Kosuth, 1969, *Statement of Intent* de Lawrence Weiner, 1969, etc.

Lors d'une séance de travail avec les étudiants du laboratoire Fig., nous avons établi une série de quatre propositions pour – non pas définir – mais indiquer quelque chose du sens de l'art conceptuel. Le premier élément consistait à dire qu'il s'agit d'une pratique qui réclame la présence d'un énoncé qu'il faut entendre au sens foucaldien d'un « événement discursif » :

Une fois suspendues toutes les formes immédiates de continuité, tout un domaine se trouve libéré. Un domaine immense, mais qu'on peut définir : il est constitué par l'ensemble de tous les énoncés effectifs (qu'ils aient été parlés ou écrits), dans leur dispersion d'événements et dans l'instance qui est propre à chacun. Avant d'avoir affaire, en toute certitude, à une science, ou à des romans, ou à des discours politiques, ou à l'œuvre

Le premier élément à consisté à déterminer qu'il pourrait s'agir d'une relation contiguë entre le faire et l'interprétation de ce faire. Entre *poiësis* et *poien*. Peut-être que l'une des premières définitions consiste à proposer cette relation complexe entre *poiësis* et *poien*. Dans l'espace traditionnel de l'histoire de l'œuvre, l'œuvre (la *poiësis*) est pensée de manière autonome comme un objet plus ou moins stable mais d'une certaine manière autotélique. Dans l'épreuve de la pensée conceptuelle l'œuvre ne peut se séparer d'une interprétation continue de sa propre « fabrique ». L'art conceptuel est donc bien ce qui maintient cette relation entre *poiësis* et *poien*. C'est pour cette raison que nous proposons d'entendre que les œuvres suivantes sont des prototypes de ce que nous nommons art conceptuel parce qu'elles ne cessent d'exposer au creux de l'œuvre les processus de production. Puis bien sûr les *ready made* duchampiens, la boîte de Robert Barry, l'exposition de Marcel Broodthaers, les classeurs de Mel Bochner, les miroirs de Art & Language, *Schema* de Dan Graham, etc. La liste pourrait être beaucoup

- F. Hölderlin, *Œuvre poétique complète*, édition la Différence, 2005
- S. Mallarmé, *Œuvre complet*, Gallimard, 1945
- Edouard Manet, huile sur toile, 16x21, 1880, Musée d'Orsay, Paris.
- Robert Musil, *L'Homme sans qualité* (*Der Mann ohne Eigenschaften*), 1943
- André Gide, *Les Faux-monnayeurs* et le *Journal des Faux-monnayeurs*, 1925

plus longue. Ce qui semble certain c'est d'afficher et d'exposer en même temps que l'œuvre une partie des processus qui ont permis sa réalisation, qui ont permis *sa production*. L'œuvre conceptuelle est une réflexion sur la production, est une réflexion sur la *poiësis* de manière à ce que la *poiësis* ne soit pas autotélique mais qu'elle puisse entretenir une relation plus ou moins évidente avec le réel et ses usages.

Le deuxième élément consiste à dire qu'il s'agit d'une pratique qui réclame la présence d'un énoncé qu'il faut entendre au sens foucaldien d'un « événement discursif ». L'épreuve de l'art conceptuel consiste alors à accompagner l'œuvre de cette « population d'événements » parce qu'il s'agit d'une activité humaine, mais aussi parce que l'œuvre ne s'arrête jamais comme fiction mais ne cesse infiniment de se transformer en fonction des événements, du contexte, des discours, des usages, des pensées, des manières d'être et des manières de recevoir. Est dit « art conceptuel », pour ce que nous en proposons, une activité de création et une activité de discours sur cette création et sur l'entourage de cette création. C'est pour cette raison que l'art dit conceptuel est si profondément politique. Il est celui qui intègre l'événement politique dans la création autant que dans la réception.

La troisième indication consiste à supposer un rapport à l'intentionnalité dans la configuration du dispositif mais aussi dans sa réception. Il faut entendre cette intentionnalité comme « intention », c'est-à-dire un processus de commentaire de ce qu'est l'activité de création, et comme la figure opposée de l'autotélisme. En somme, il y a pour l'œuvre dite conceptuelle une intention fondamentale à une extériorité et une intention à rompre cette idée que l'œuvre est en soi auto-suffisante (d'un point de vue de la réception et d'un point de vue politique). Par ailleurs cette intentionnalité est une affirmation forte d'une nécessité à prendre en compte l'ensemble des événements du vivant (de l'entropie à la politique aux drames sociaux et anthropologiques) pour qu'une expérience de l'œuvre ait lieu. Cet avoir lieu ne peut

plus se situer exclusivement dans l'épreuve autarcique de l'œuvre et de sa réception.

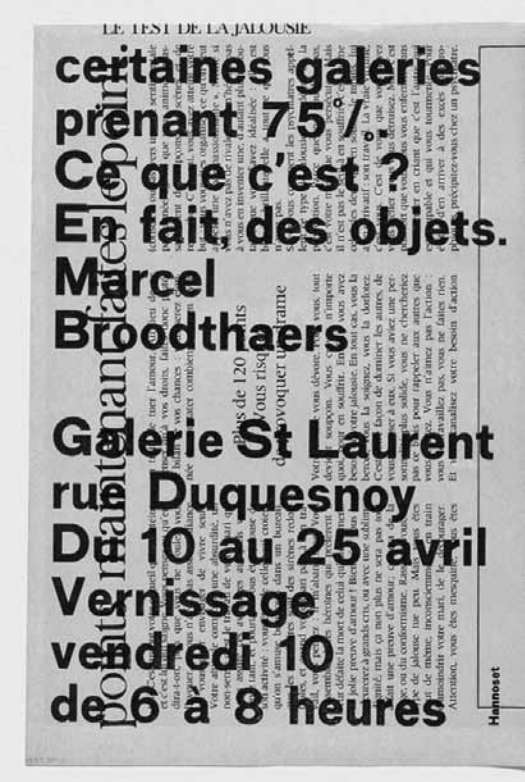
La quatrième indication laisse entendre qu'il y a une intention de mettre fin à tous les principes archaïques de l'esthétique et notamment l'ontologie des supports et l'ontologie d'une relation trop ancienne au dicible et au visible. En soi ni le support ni le primat du dicible ni celui du visible sont essentiels à la réalisation de l'œuvre.

La quatrième indication est une conséquence des précédentes. Elle suppose dans la prise en compte de l'épreuve de l'œuvre que nous puissions saisir le processus historique de l'inscription de l'œuvre mais aussi la fabrication des processus idéologiques de cette lecture. En somme pour que l'œuvre soit auto-suffisante il faut alors construire l'ensemble des données idéologiques à cette réception.

Ce qui est propre à l'œuvre dite conceptuelle est qu'elle contient les indicateurs de la déconstruction de ces processus interprétatifs que nous nommons esthétique. Il est possible d'en repérer trois : l'ontologie des supports, l'opposition ontologique dicible et visible et bien sûr la construction de l'idéologie, à savoir des modes autoritaires de réception.

Enfin la cinquième indication laisse alors supposer la nécessité d'un rapport à ce que nous nommons une *résistance* ou même encore à une *révolte*. Pour le dire autrement, la somme des quatre précédentes indications – relation *poiësis-poien* **ininterrompue**, **présence de l'énoncé**, **intentionnalité**

et **rupture des processus ontologiques** – sont ce que je pourrais nommer une résistance au sens où il a été et où il est nécessaire d'opérer un *tournant* dans les modes de relation, de regard et de garde à l'œuvre. ◊



Fabien Vallos

Comprendre le concept que nous nommons « pacte d'insincérité » demande une compréhension du travail de Marcel Broodthaers. Il s'agit pour lui, « d'inventer quelque chose d'insincère ». L'équation morale de l'œuvre réclame une invention à partir d'un pacte de sincérité.

Qu'est-ce qu'un pacte de sincérité ? Il est ce qui rend conforme moralement (à partir de règles précises, établies et validées) le réel et sa représentation. Le *pacte d'insincérité* signifie alors ce qui ne rend pas conforme le réel et sa ou ses représentations. Il y a donc un hiatus ou ce que l'on nomme une *inadequatio* (une inadéquation entre le réel et sa représentation, donc, par voie de conséquence, entre le réel et la réalité). Cela supposerait alors que l'œuvre d'art moderne soit saisie dans cette inadéquation.

Marcel Broodthaers, Carton d'invitation de l'exposition du 10 au 25 avril 1964 à la Galerie Saint Laurent à Bruxelles. © estate M. Broodthaers.

Le *tournant* de la philosophie est une manière de réclamer pour la pensée la fin de la métaphysique, autrement dit la fin d'une manière de penser philosophiquement les objets du monde et leurs relations. Nous lirons cette problématique chez Martin Heidegger et nous tenterons d'en proposer pour notre contemporain quelques lignes fondamentales.

Nous avons ainsi proposé une archéologie des relations arts et langages pour saisir qu'elles n'étaient pas en soi complexes, mais qu'elles ont été rendues complexes par des processus d'occultation. Ces processus qui ont rendu silencieuses les relations entre arts et langages proviennent du fonctionnement de la métaphysique occidentale. C'est pour cette raison que nous proposons de les penser à partir du moment où les penseurs ont signalé qu'il fallait interpréter l'achèvement de la métaphysique et donc l'achèvement d'une forme particulière de la philosophie (et par conséquent de la philosophie de l'œuvre).

Puis il y a l'ouverture d'une œuvre étrange et emblématique de l'écrivain et artiste Marcel Broodthaers qui s'intitule *Musée d'art moderne, Département des aigles*. L'œuvre commence en 1968 et s'achève en 1973. L'année de son ouverture, Marcel Broodthaers publie et envoie des « lettres ouvertes » dont celle du 7 septembre 1968. À l'intérieur d'un processus parodique

complexe il énonce : premièrement que ce nouveau musée éprouve une formule de séduction nommée « désintéressement et admiration » et que cette formule, parodiquement, adjoint à la fois la théorie kantienne du plaisir désintéressé (*uninteressirten Wohlgefallen* in *Critique de la faculté de juger*, § 5-6) et la théorie aristotélicienne du plaisir charismatique ou admiratif (la *kharis* in *Poétique*, 1448b), et secondement que ce nouveau musée permettra que poésie et art plastique se tiennent « main dans la main », supposant alors qu'elles ne pouvaient le faire avant et supposant que quelque chose dès lors le permet. L'hypothèse est la suivante : il se peut qu'à un moment de l'histoire matérielle de l'être et de l'opérativité, ait été possible d'affirmer cette « affection » entre art et langage, entre poésie et pensée. Mais alors pourquoi ? Il se peut qu'à ce moment de l'histoire nous ayons eu conscience que cette relation ait été occultée. Mais alors pourquoi ? Il se peut que deux réponses aient été affirmées conjointement par la philosophie et par les artistes : celle de l'achèvement de la métaphysique et celle de la parodie de l'œuvre.

Et il y a des conséquences profondes à ces changements de paradigmes. Dans un premier temps celui de transformer de manière fondamentale les relations entre *poïesis* et art. Que signifie ici de faire une relecture à partir du concept d'inadéquation ? Cela signifie que le concept d'art n'entretient pas de relation de sincérité comme fondation morale au réel. Il entretient d'autres types de relation comme celle, par exemple, de la séparation (le *ready made* duchampien en ce qu'il n'est pas une représentation adéquate du réel mais le réel lui-même laissé en suspens dans la possibilité de son usage), comme celui du non-sens, comme celui de la rupture absolue avec le réel (l'abstraction) ou enfin comme celui du pacte d'insincérité. L'insincérité est une forme exemplaire pour le xx^e siècle pour parvenir à une séparation d'avec la fondation morale de l'adéquation. Dans notre cas il faudrait proposer la formule *adequatio rei* et *representationum* comme adéquation entre la chose et ses représentations fondée sur un ensemble de règles (morales) qui n'ont d'autres fondements que des décisions idéologiques, mais en aucun cas une quelconque fondation originelle ou absolue. En revanche il importe ici de noter la nécessité du pluriel (*représentations*). Nous nous souvenons que pour Aristote l'artiste doit représenter ce qui a existé, ce qui existe et ce qui existera : c'est l'établissement de la preuve de l'existence qui fonde le principe d'adéquation. La rupture de ce champ consiste à énoncer une modernité qui affirme : ***est insincère***

Et il y a des conséquences profondes à ces changements de paradigmes. Dans un premier temps celui de transformer de manière fondamentale les relations entre *poïesis* et art. Que signifie ici de faire une relecture à partir du concept d'inadéquation ? Cela signifie que le concept d'art n'entretient pas de relation de sincérité comme fondation morale au réel. Il entretient d'autres types de relation comme celle, par exemple, de la séparation (le *ready made* duchampien en ce qu'il n'est pas une représentation adéquate du réel mais le réel lui-même laissé en suspens dans la possibilité de son usage), comme celui du non-sens, comme celui de la rupture absolue avec le réel (l'abstraction) ou enfin comme celui du pacte d'insincérité. L'insincérité est une forme exemplaire pour le xx^e siècle pour parvenir à une séparation d'avec la fondation morale de l'adéquation. Dans notre cas il faudrait proposer la formule *adequatio rei* et *representationum* comme adéquation entre la chose et ses représentations fondée sur un ensemble de règles (morales) qui n'ont d'autres fondements que des décisions idéologiques, mais en aucun cas une quelconque fondation originelle ou absolue. En revanche il importe ici de noter la nécessité du pluriel (*représentations*). Nous nous souvenons que pour Aristote l'artiste doit représenter ce qui a existé, ce qui existe et ce qui existera : c'est l'établissement de la preuve de l'existence qui fonde le principe d'adéquation. La rupture de ce champ consiste à énoncer une modernité qui affirme : ***est insincère***

Pour comprendre ces hypothèses il faut procéder à quelques clarifications (non pas définir, mais de proposer des clarifications pour la pensée). Nous ferons référence au texte de Martin Heidegger *Achèvement de la métaphysique et poésie* 1944-1945. Le penseur allemand indique : « en tant qu'être humain qui pense en gardant mémoire, l'être philosophe ». Philosophe serait donc rien d'autre que la forme d'un « penser en gardant mémoire » (p. 103). Dès lors – et c'est le sens de la modernité que nous proposons ici, à savoir que la modernité est ce qui concerne nos « modes d'être » : en ce sens est moderne celui qui s'intéresse aux modes d'être – il s'agit en cela que nos modes d'être soient de penser et de poétiser ce qui est *maintenant*. L'hypothèse centrale de Martin Heidegger (p. 118) est que « si ce poétiser est nécessaire il indique alors l'accomplissement de la métaphysique occidentale ».

L'épreuve de la philosophie comme poétiser a commencé dès les premiers instants de la philosophie, à la fois avec un Platon thaumaturge qui préfère l'aléthurgie (autrement dit un Platon de l'écriture poétique du théâtre à celui de l'écriture de l'épreuve de la vérité, de l'*alèthè*, le non-occulté) mais aussi avec un Platon qui poétise les mythes (ceux de l'Atlantide, d'Er le Pamphilien ou de la caverne, etc.) jusqu'à la poétisation du présent chez le penseur Friedrich Nietzsche (avec la figure de Zarathoustra et celle de l'éternel retour du même). Nietzsche serait alors la figure qui comprend l'importance fondamentale du poétiser pour la pensée. La philosophie réclame une relation co-existentielle avec l'œuvre et avec l'art (ce que nous nommons ici le *poétique*).

Il faut insister sur cette hypothèse : *si le poétiser est nécessaire il indique alors un accomplissement de la métaphysique*. Accordons-nous pour penser ce qu'est la métaphysique : elle est une logique de l'étant (de l'être) comme théorie de ses prédicats, de ses qualités et de son essence : c'est-à-dire ce que techniquement nous nommons une *onto-logie*. Ce qui signifie que la pensée occidentale ne cesse de séparer être et étant et en somme produit une imprécision fondamentale entre les deux. Or il est évident que l'étant projeté dans le maintenant entre en conflit avec la logique de l'être, c'est-à-dire avec la science de l'être et que la conscience de ce choc produit la nécessité de l'interprétation de nos modes d'être et de la modernité. Est moderne celui qui saisit que le présent de l'être entre en conflit avec la logique de l'être. Notre hypothèse consiste à affirmer que cette conscience à lieu conjointement dans l'épreuve moderne de la philosophie et de l'œuvre.

Il faut comprendre qu'il y a un *soulèvement*, une *insurrection*, une *révolte* dans le maintenant que l'on peut saisir comme mémoire (c'est-à-dire la pensée comme conscience historique), comme accomplissement de la métaphysique et enfin comme poétiser. Vouloir lever cette imprécision, vouloir assumer cette insurrection et donc achever la métaphysique

est le travail de la pensée et de l'art à partir des années 1960 : c'est l'épreuve moderne de leur co-existentialité.

Que signifie penser ? Cela signifie garder en mémoire et, en ce cas, penser est une épreuve vers le maintenant, une épreuve en tant que garde qui réclame le maintenant et le présent. Que signifie poétiser ? Il signifie selon l'indication de la pensée et de la langue grecque « faire » : et en ce cas *faire* est au sens propre se maintenir dans le maintenant.

Si poétiser signifie ce que nous faisons et notre relation au faire (mettre en mouvement les choses, les ouvrir à l'entropie, transformer les choses pour les faire entrer dans l'épreuve d'un présent et d'une présentification, faire advenir et produire une « représentation » des choses, de leur présentation, de la production et de la présentification) il est évident que le maintenant de l'être (la modernité) pensé à partir du poétique s'oppose à un maintenant pensé à partir du déploiement du travail. Les deux concepts s'opposent brutalement. Ceci équivaut à l'espace de ce que nous vivons dans l'espace politique contemporain. C'est en cela la crise majeure de la modernité depuis Karl Marx et depuis le renversement d'un maintenant pensé à partir du déploiement d'un faire comme *poïesis* en un déploiement d'un maintenant pensé à partir du travail. Cela signifie que l'histoire de l'être aurait pu ouvrir nos existences dans un déploiement de notre faire, de nos opérativités comme *poïesis*;

mais au lieu de cela l'histoire de l'être a celé nos existences dans un déploiement de notre faire et de nos opérativités exclusivement comme travail et comme valeur. C'est ce que nous nommons une relation silencieuse. C'est ce qui se joue comme crise irrésolue dans l'épreuve de la modernité de l'art. En ce sens l'art doit décider s'il entretient une relation au poétiser (faire) ou plutôt au travail (produire). Art contemporain est le nom de ce qui indique cette crise. Est art contemporain l'indication de cette crise dans l'œuvre de Marcel Broodthaers qui se « sépare » ironiquement du poétique en 1964 (principe avoué d'insincérité) et avec la fondation d'un nouveau musée pour qu'en 1968 art plastique et poésie se tiennent « main dans la main », pour qu'ils adviennent à une épreuve co-existentielle. Il y avait donc bien dans ce texte – dans cette lettre – une indication vers une relation co-existantiale entre un penser et un faire, autrement dit entre un philosophe et un poétiser. Nous pensons que cette relation qui avait été occultée par la métaphysique (occultée par l'ontologie ou la science de l'être et par le travail ou la technicisation morale de la production des valeurs) est l'épreuve soudaine de la modernité des années 1960. Et c'est cela que nous nommons une insurrection.

C'est cela qui est le processus induit dans le rapport entre poésie et art plastique : l'insincérité. Comment peut-on entendre cet énoncé ? D'une part parce qu'il est nécessaire de se séparer d'une histoire des représentations (la modernité critique); d'autre part parce qu'il faut élaborer une critique de l'art comme objet (et c'est précisément la position broodthaersienne); enfin parce qu'il convient d'élaborer une critique de l'idéologie, c'est-à-dire de l'art transformé en idée (séparation de l'histoire des représentiatons, critique de l'objet et critique de l'idéologie. Nous avons donc ici les trois grandes crises de l'histoire de l'art et de l'histoire de l'œuvre : élaborer une critique de l'art transformer en représentation, en objet et en idée. L'art peut en soi advenir comme représentation, objet ou

Heidegger écrit p. 128 : « Cette brève indication sur la μνησις chez les Grecs a pour but de signifier ceci : marquer *l'autre* de l'homme à partir du déploiement créateur du travail appartient, comme ce qui le dis-tingue de tout le reste, à l'âge mondial des temps nouveaux et rien qu'à lui. Cette caractéristique était parfaitement étrangère aux époques qui l'ont précédé [...] ». Martin Heidegger, *Gesamtausgabe* 50, Klostermann 1990, Gallimard 2005, traduction Adeline Froidecourt.

C'est ce que nous nommons un *tournant* à partir de l'indication de la conférence que Heidegger a donné en 1949 à Brème. Il faut penser le tournant en tant que conscience historique de l'oubli de l'être (métaphysique) mais aussi conscience de l'histoire (comme garder mémoire). Il faut ajouter la conférence *La fin de la philosophie et la tâche de la pensée* donnée à Paris le 21 avril 1964. Elle a eu lieu en même temps que l'exposition de Broodthaers à Bruxelles. La proposition de Heidegger est d'entendre que philosopher (la métaphysique) c'est trouver une « fondation » à l'étant. Cela signifie qu'il faut produire des *arkhè* (des relations que Giorgio Agamben nomme du *commencement* au *commandement* et que je nomme de l'*ordre* à l'*ordre* : assurer la puissance des objets et des sujets par leur fondation).

Heidegger rappelle que cette fondation s'ancre dans l'effectué (autrement dit l'avoir eu lieu) dans l'objectivité des objets et le rapport qu'ils entretiennent à l'absolu et donc enfin dans les valeurs (de ce qui est effectué et de ce qui est objectivisé). Et c'est cela qui entre en crise avec l'idée d'une *épreuve* d'un maintenant du penser et du poétiser. C'est en cela qu'il s'agit de mettre fin à la philosophie comme métaphysique (comme interprétation de l'effectué, de l'objectivité, de l'absolu et de la valeur) pour interpréter les relations co-existantiales entre pensée et poésie de sorte que nous soyons amenés à saisir dans le maintenant ce qui n'est pas la négation de l'effectué,

mais leur renversement : *je nomme ce renversement puissance de l'actantialité, de la chosité et de l'intensité*. Parce qu'il est évident que si nous inversons une proposition métaphysique (effectué-objectivité-valeur) en son contraire (effectuation-subjectivité-non-valeur), nous ne faisons que produire une autre forme de métaphysique. Il importe donc de penser les relations de l'être à l'effectué-objectivité-valeur, mais aussi et surtout à l'actantialité-chosité-intensité.

Qu'est-ce que cela signifie ? L'effectué est ce qui a eu lieu. L'objectivité est la fixation de l'avoir eu lieu en objet (en définition). La valeur est la détermination des qualités en fonction de l'effectué et de l'objectivité. En revanche l'actantialité est ce qui a lieu en tant que factivité (ce qui se fait), la chosité est la possibilité de ne pas accorder toute ou partie des qualités aux choses et enfin l'intensité est la mesure des événements non en tant que qualité mais en tant qu'épreuve. Nous émettons l'hypothèse d'une relation co-existantiale entre arts et langages comme épreuve de notre modernité philosophique et artistique. Nous proposons que l'épreuve contemporaine de ces relations soient l'opportunité la plus importante dans l'histoire de l'être d'achever la métaphysique et pour saisir la conscience d'une histoire éthique du penser (philosophie) et du faire (poésie). Ce que nous nommons ici poésie ou *poïesis* est l'épreuve de cette co-existentialité moderne de ce que nous nommons art comme possibilité éthique donc, politique et historique de l'actantialité, de la chosité et de l'intensité. C'est l'affaire propre de la pensée et de la poésie, c'est-à-dire de la philosophie et de l'art. ◇

Colloque *Kierkegaard vivant*, Unesco Paris, les 21-23 avril 1964. Ouvrage collectif de Jean Beaufret, Lucien Goldmann, Martin Heidegger, Jeanne Hersch, Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Enzo Paci, Jean-Paul Sartre, Niels Thulstrup et de Jean Wahl. Allocution de René Maheu. Première édition, Gallimard, 1966.

◇

NICHOLAS KNIGHT (p. viii-ix)

If It Turns Out (Propositions for SVOLTA), 2018, ink and white-out on 2 sheets 11 x 8,5 inches each.



Exposition

Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens est le titre original de la conférence de Martin Heidegger. Elle fut donc donnée le 21 avril 1964 et publiée en 1966 dans les actes du colloque *Kierkegaard vivant*, p. 165 *sq.* Elle est ensuite publiée dans le volume *Questions III & IV*, Gallimard, 1966 et 1976, p. 277 *sq.* La traduction a été assurée par Jean Beaufret et François Fédier.

◊

Fabien Vallos

Il n'y a pas de hasard. Des contingences.Autrement dit que les choses peuvent advenir, ou plus brutalement « tomber ». En somme les choses n'ont pas de qualités, ou plus exactement elles devraient pouvoir demeurer sans qualité. La seule puissance que nous pouvons percevoir d'elles, est la « possibilité » qu'elles ont d'« arriver ». Parce que nous ne sommes pas en mesure d'en percevoir plus.

Nicolas Giraud

Due svolte, photographie noir et blanc, 2018



Ce que je montre ici est la puissance d’advenir de deux événements. Il ne peut plus s’agir d’un hasard, c’est une contingence. Ce qui nous intéresse est de produire une image non fondatrice de ce qui

est advenu. Deux événements qui malgré tout se font face, parce qu’ils persistent dans l’histoire de ce qui est à notre disposition et de ce qui nous est parvenu. Je n’ai pas

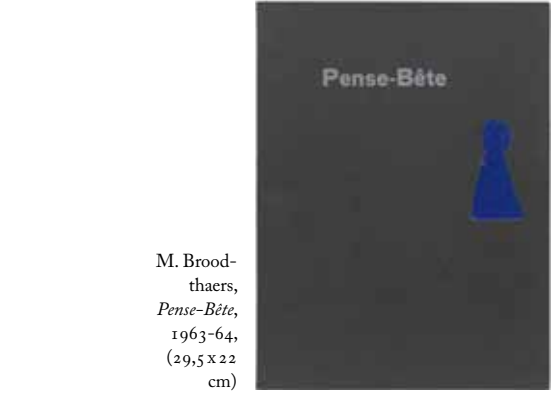
d’autre ambition que de montrer l’image d’une possibilité, sans jamais vouloir montrer l’image d’une qualité quelconque. *SVOLTA* est cette image. Elle est la tentative de montrer des images sans qualité mais est la tentative de montrer des images de ce que nous pourrions nommer des possibilités. L’œuvre n’a pas de qualité. Elle n’advient que comme ouverture au mouvement et à l’actualité. Elle est cette réclamation à l’ouverture en tant que tâche de l’agir et de la pensée.

◊

Fabien Vallos

Avril 1964 Marcel Broodthaers (1924-1976) inaugure (du 5 au 25) une exposition à la librairie galerie Saint-Laurent tenue par Philippe-Édouard Toussaint. Il a alors quarante ans. Il réalise pour cette exposition une œuvre pour laquelle il utilise les cinquante derniers exemplaires de son livre de poésie *PENSE-BÊTE* auxquels il ajoute une sphère de plastique et qu’il colle dans du PLÂTRE. L’artiste déclare sur le carton d’invitation (sérigraphie sur feuille de papier journal) :

Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans… L’idée enfin d’inventer quelque chose d’insincère me traversa l’esprit et je me suis mis aussitôt au travail. Au bout de trois mois, je montrai ma production à Ph. Édouard Toussaint le propriétaire de la Galerie Saint-Laurent. Mais c’est de l’art, dit-il, et j’exposerai volontiers tout ça. D’accord lui répondis-je. Si je vends quelque chose il prendra 30 %. Ce sont paraît-il des conditions normales.

 Ce texte «Moule : tout à fait pop » a été donné en conférence le 6 mai 2018 pour The Shaten par A Constructed World.


Certaines galeries prennent 75 %.

Ce que c’est ?

En fait, des objets !

L’œuvre ouvre alors à quatre paradigmes importants : 1. la poésie n’est pas rentable, 2. l’art consiste à faire des objets et c’est rentable, 3. faire de l’art est donc insincère, 4. cela ouvre à un principe d’interdit (de la lecture). Nous ne discuterons pas ici de la non rentabilité de la poésie et donc de son achèvement parodique : la poésie s’achève parce qu’elle est, du point de vue de l’histoire moderne de la « production », non rentable.

En revanche, pour Broodthaers, ce qu’on appelle « faire de l’art », n’est « en fait » que « produire » des « objets ». Rien de plus que ce qu’il nomme « quelque chose d’insincère ». Mais c’est lié à une histoire de la production et cela permet de « réussir dans la vie ». Ce que nous nommons « principe d’insincérité ».

La même année, 1964, Broodthaers commence à s’intéresser aux *moules*. Il travailla sur des compositions avec des coquilles vides ou pleines de moules jusqu’en 1966. En 1964 il réalise *Casseroles avec moules fermées*. Broodthaers déclare : « L’ouverture des moules dans la casserole ne suit pas les lois de l’ébullition, elle suit les lois de l’artifice et aboutit à la construction d’une forme abstraite ». L’enjeu pour Broodthaers est double : 1. continuer une expérimentation avec les objets et particulièrement ceux qui appartiennent au vernaculaire et à la vie quotidienne, ceux donc qui n’ont pas ou peu de valeur et ceux enfin qui sont en mesure de parodier la fascination pour le pop art. 2. ouvrir alors à un régime plus complexe de l’œuvre où l’objet, ici la moule, en plus d’être un objet est un « support » pour réaffirmer la puissance indispensable du littéraire (*artifice*) et la puissance indispensable de la modernité (*abstraction*).

En 1966 Broodthaers réalise à Anvers l’exposition *Moules œufs frites pots charbon*. Dans la plaquette ou catalogue de l’exposition il écrit sur trois niveaux d’interprétation ce rapport à l’objet : la *rhétorique*, le *poème*, le *théorème* :

Ma Rhétorique. Moi Je dis Je Moi Je dis Je / le Roi des Moules Moi Tu dis Tu / Je tautologue. Je conserve : Je sociologue. / Je manifeste manifestement. Au niveau

« Qu’est-ce que l’art ? Depuis le XIX^e siècle, la question est sans cesse posée tant à l’artiste, qu’au directeur de Musée, qu’à l’amateur. En fait, je ne crois pas qu’il soit sérieux de définir l’Art et de considérer la question sérieusement, sinon au travers d’une constante, à savoir la transformation de l’art en marchandise. Ce processus s’accélère de nos jours au point qu’il y a superposition des valeurs artistiques et commerciales. S’il s’agit du phénomène de la réification, l’Art serait la représentation singulière de ce phénomène, une sorte de tautologie. »

M. Broodthaers, version originale de « *To be a straight thinker or not to be. To be blind* », in *Le privilège de l’art*, Museum of Modern Art, Oxford, 1975, p. 268.

de / mer des moules, j’ai perdu le temps perdu. / Je dis je, le Roi des Moules, la parole / des Moules.

La proposition de Marcel Broodthaers consiste à celer dans le plâtre cinquante exemplaires d’un recueil de poésie intitulé Pense-Bête *et de faire*

Poème. Tout est œufs. Le monde est œuf. Le monde est né du grand jaune, le soleil. Notre mère, la lune, est écailleuse. En écaille

d’œuf pilées, la lune. Poussières d’œuf, les étoiles. Tout, œufs morts et perdus. En dépit des gardes, ce monde-soleil, cette lune, étoiles de trains entiers. Vides. D’œufs vides.

Théorèmes. 1. Une moule cache un moule et vice-versa. 2. La pipe de Magritte est le moule de la fumée. Une fabrique est le moule ancien de la fumée. 3. Tout objet est victime de sa nature, même dans un tableau transparent la couleur cache la toile, et la mouleure, le cadre. 4. Un objet est invisible quand sa forme est parfaite. Exemples: l’œuf, la moule, les frites.

Que faut-il entendre ici ? D’abord que la moule est un prétexte à plusieurs réflexions :

1. déconstruire parodiquement la fascination moderne pour les objets (ce n’est pas l’artefact mais l’objet de la nature) et la fascination pour le pop art. 2. montrer un schéma propre à l’activité moderne : *rhétorique* - *poème* - *théorème*. Qu’est-ce que cela signifie ? De l’usage politique de la langue, à l’usage poétique de la langue (chez Broodthaers



M.B., Panneau de moules, 1966, photo Maria Gillissen, carte.

« En quoi consiste l’inspiration soudaine ici mise en jeu ? En l’idée de vendre, par le biais d’un intermédiaire qui prélèvera au passage une importante commission, des « objets » dont le statut artistique, qui ne va pas de soi pour leur producteur, sera garanti auprès de ses clients par ce même intermédiaire : le propriétaire de la galerie. Et cela sans que soit pour autant levé un doute persistant sur le bien-fondé de ce statut : “Ce que c’est ? En fait, des objets”. » Jean-Philippe Antoine, *Moule, Muse, Méduse*, Les presses du réel, 2006, p. 7.

Ibidem.



«Je crois que le résultat qui est atteint est une mise en question de l'art au travers de l'objet d'art qui est aigle. Aigle et art sont ici confondus. En somme mon système d'inscription, plus l'atmosphère générale due à la répétition de l'objet, plus la confrontation avec la projection publicitaire invite je crois à regarder un objet d'art c'est-à-dire un aigle, je dirai un aigle c'est-à-dire un objet d'art, selon une vue vraiment analytique, c'est-à-dire séparer dans un objet ce qui est art et ce qui est idéologique. Je veux montrer l'idéologie telle qu'elle est et empêcher que l'art serve à rendre cette idéologie inapparente, c'est-à-dire efficace. Parce que je crois que dans un objet d'art quand on en montre l'idéologie en même temps on la démasque, et en même temps

on respecte sa valeur artistique, son jeu des formes et des couleurs. Je n'attaque pas la musique en quelque sorte, j'attaque les musiciens et le public.»
in Musée d'art moderne, Section des figures, 1972, Dusseldorf.

MARCEL BROODTHAERS

Le livre est l'objet qui me fascine, car il est pour moi l'objet d'une interdiction. Ma toute première proposition artistique porte l'empreinte de ce maléfice. Le solde d'une édition de poèmes, par moi écrits, m'a servi de matériau pour une sculpture. J'ai plâtré à moitié un paquet de cinquante exemplaires d'un recueil, le *Pense-Bête*. Le papier d'emballage déchiré laisse voir, dans la partie supérieure de la «sculpture», les tranches des livres (la partie inférieure étant donc cachée par le plâtre). On ne peut, ici, lire le livre sans détruire l'aspect plastique. Ce geste concret renvoyait l'interdiction au spectateur, enfin je le croyais. Mais à ma surprise, la réaction de celui-ci fut tout autre que celle que j'imaginai. Quel qu'il fût, jusqu'à présent, il perçut l'objet ou comme une expression artistique ou comme une curiosité. «Tiens, des livres dans du plâtre!» Aucun n'eût la curiosité du texte, ignorant s'il s'agissait de l'enterrement d'une prose, d'une poésie, de tristesse ou de plaisir. Aucun ne s'est ému de l'interdit. Jusqu'à ce moment, je vivais pratiquement isolé du point de vue de la communication, mon public étant fictif. Soudain, il devint réel, à ce niveau où il est question d'espace et de conquête...

in «Dix mille francs de récompense», in Irmeline Lebeer, *L'Art? C'est une meilleure idée. Entretiens 1972-1984*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1997, p. 155.

MARCEL BROODTHAERS

«– inconsciemment le plus souvent – chacun répondait à ces questions avec plus ou moins de passion, d'esprit d'analyse, de bonne foi, de mauvaise foi, à côté parfois de la question essent-» in *Une Discussion inaugurale*, 1968, film noir et blanc, 16 mm.

MARCEL BROODTHAERS
(CITÉ PAR ALEXANDRE QUOI)

«Avez-vous fait de l'art engagé? Auparavant. Et c'était des poèmes, signes concrets d'engagement, car sans récompense. Mon travail

consistait alors à en écrire le moins possible. Avec l'art plastique, je n'ai pu m'engager que chez mes adversaires. Les architectes sont dans la même

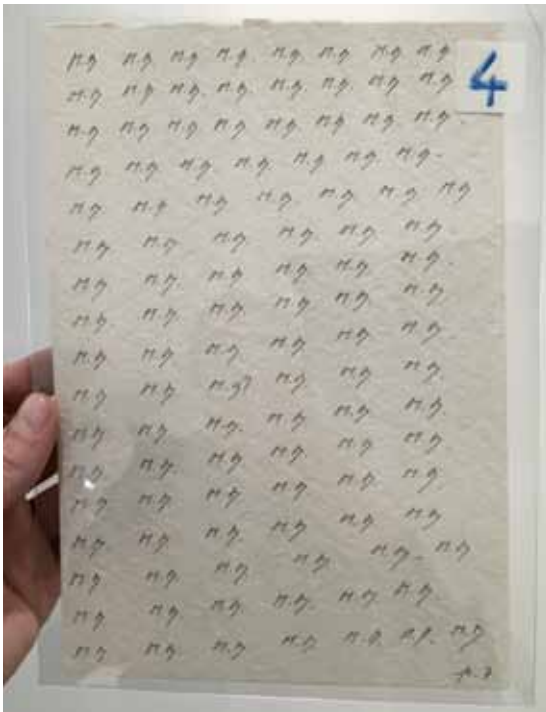
situation, quand ils travaillent à leur compte. J'essaie autant qu'il m'est permis de circonscrire ce problème en proposant peu et de l'indifférent. L'espace ne peut conduire qu'au paradis.

Il y aurait une différence entre l'art plastique et un engagement désintéressé?
... (Silence).

À partir de quel moment fait-on de l'art indifférent?

À partir du moment où l'on est moins artiste, où la nécessité du faire ne plonge ses racines que dans le souvenir. Je crois que mes expositions ont dépendu, et dépendent encore des souvenirs de l'époque où j'aurais la situation créatrice sous une forme héroïque et solitaire. Autrement dit – Autrefois : Lisez, regardez – Aujourd'hui : Permettez-moi de vous présenter... L'activité artistique – précisons : dans le contexte d'une circulation dans les galeries, les collections et les musées, c'est-à-dire quand les autres en prennent connaissance – serait le comble de l'inauthenticité? L'on retrouve, peut-être, dans la tactique choisie pour engager la manœuvre sur le terrain, une forme authentique de remise en question de l'art, de sa circulation, etc. Ce qui, indistinctement à tous les points de vue, justifie la continuité et l'expansion de la production. Reste, l'art comme production.

in «Dix mille francs de récompense», in Irmeline Lebeer, *L'Art? C'est une meilleure idée. Entretiens 1972-1984*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1997, p. 155.



ÉTIENNE HELMER

Quel sens donner à cet «interdit de la lecture» évoqué par Marcel Broodthaers, qui semble obstruer, jusqu'à le rendre impossible, le rapport au sens des œuvres et, plus largement, du réel? N'est-ce pas plutôt une autre manière de lire que la post-modernité convoque? Une hypothèse serait que la poésie et le poétique se sont déplacés des mots aux images matérielles, ainsi devenues (ou redevenues) le support et le vecteur de la construction

symbolique dans une large partie du monde.

Si tel est le cas, la lecture n'a donc pas disparu : elle a changé d'objet et doit réinventer ses méthodes. Cette «iconolexie» en quête du poétique post-moderne ne parcourt plus des lignes de mots : elle appréhende des surfaces significantes qui se réfléchissent les unes les autres, sur lesquelles le regard doit circuler pour en comprendre et en imaginer d'autres.

ÉTIENNE HELMER

Interdit de la lecture? N'est-ce pas plutôt que la poésie et le poétique se sont déplacés des mots aux images (matérielles), devenues ou redevenues le support et le vecteur des constructions symboliques

insincère) entre le poème et l'œuvre plastique. Cette tension est nommée par Broodthaers «interdit de la lecture» (dans un entretien avec I. Lebeer en 1974) : cela suppose que si l'on veut lire le poème il

Elle ne parcourt plus des lignes de mots, elle appréhende des surfaces significantes qui se réfléchissent les unes les autres, sur lesquelles elle circule pour en produire d'autres. Une «iconolexie» pour débuser le poétique post-moderne?



MARCEL BROODTHAERS

Miroir. La signature de l'artiste, 1972, coll. MAMC+, Saint-Étienne, (détails).



GREGORY LANG

Les armes et la phrase équivoque de Marcel Broodthaers

Dans *Pense Bête*, Marcel Broodthaers écrit : «Je déclare la guerre, je sors mon automatique»

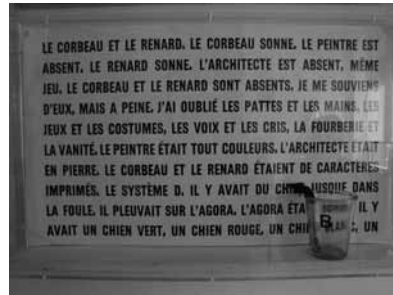
En 1964 il décide d'ensevelir des exemplaires dans le plâtre, tel un autodafé. Est-ce un repentir?

Aurait-il découvert le lien ou la ressemblance avec la source de cette expression? La phrase originale «Quand j'entends le mot culture, je sors mon revolver», de Baldur von Schirach, est souvent attribuée à Hermann Goering et Joseph Goebbels,

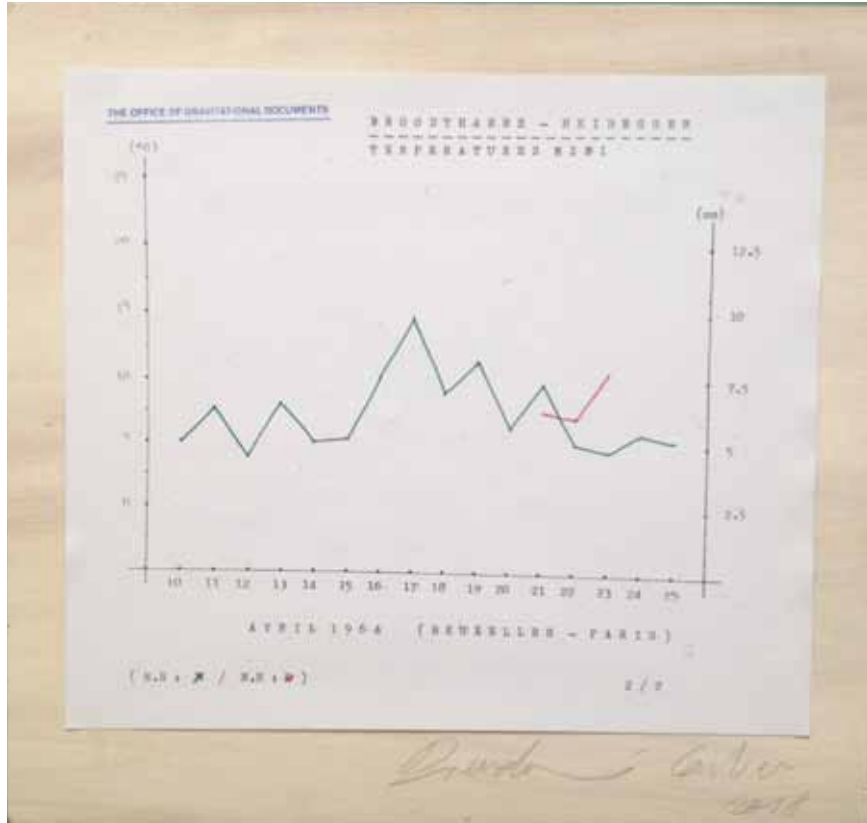
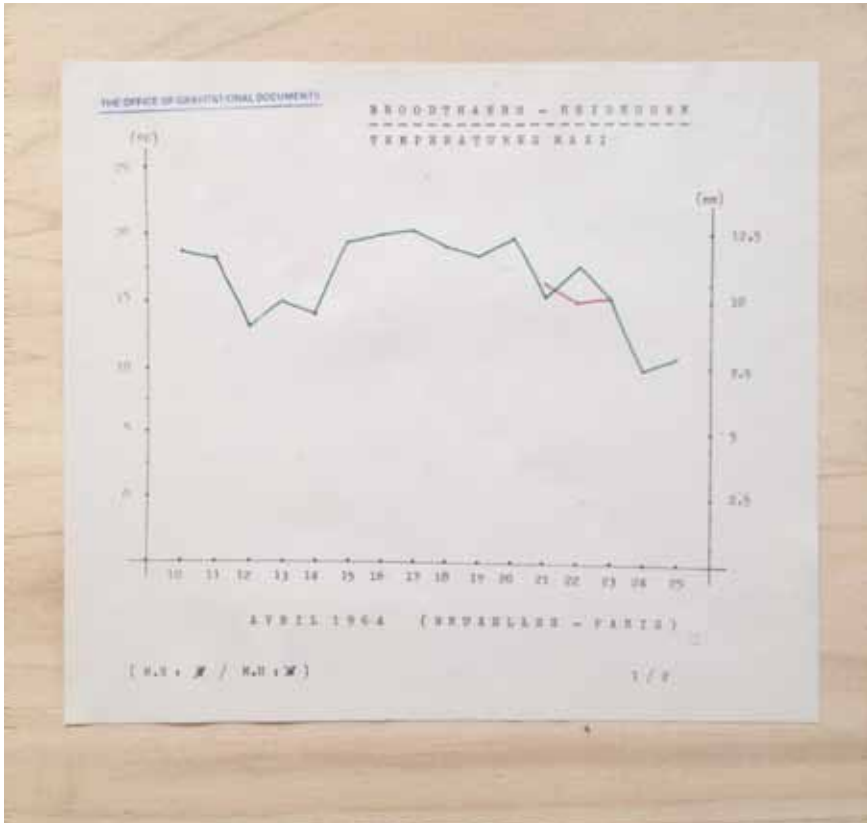
mais est inspirée de la réplique «Quand j'entends le mot culture, j'ôte le cran de sûreté de mon Browning!» dans une pièce sur l'ancien combattant Albert Léo Schlageter, après la défaite allemande de 1918, jouée en 1933.

ABCD – Arme – Art – Assassin – Autodafé – Automatique – Breton – Broodthaers – Canon – Corbeau – Coups – Décor – Douze

– Ensevelir – Fusils – Goebbels – Guerre – Livre – Manufacture – Minuit – Nicht – Pipe – Pistolet – Plâtre – Poe – Poésie – Rauchen – Renard – Repentir – Revolver – Rimbaud – Sonne – Sonnet – Verlaine



Sources des images
© The Estate of Marcel Broodthaers
c/o SABAM, Belgium,
Courtesy Michael Werner gallery,
and private collections.



DIEUDONNÉ CARTIER

The Office of Gravitational Documents
(Broodthaers - Heidegger - Températures
maxi et mini), impression, bois, 2018.

ÉLISABETH LEMERCIER

ENTRETIEN

F.V. – Je t’ai invitée à participer à cette exposition et à cette édition, puisqu’elle consiste à exposer une hypothèse théorique : à savoir les liens entre une exposition de Marcel Broodthaers et une conférence

faillie détruire l’œuvre, cela suppose encore que si l’on veut conserver l’œuvre il faille détruire le poème. C’est cette tension qui est fondamentalement nouvelle et conceptuelle. Broodthaers indique encore que les « espaces » de l’un et de

à quoi le poète répond que « LA POÉSIE ÇA N’EST PAS L’ART DES IDÉES MAIS L’ART DES MOTS ».

Oui Broadthaers s’empare de la matière, du film, de la photographie, du dessin mais toujours à travers le filtre des mots, de leur support, du sens. Un MÉTA-ARTISTE en somme.

F.V. – Merci chère

Élisabeth. M’intéresse beaucoup cette citation que tu utilises de Mallarmé en tant que la poésie n’est pas l’art des idées mais celui des mots. Si c’est cela, alors et malgré les apparences, cela pourrait indiquer que Broodthaers n’aurait, en fait, jamais, cessé d’être poète. Ce qui pourrait encore indiquer que l’intention du principe d’insincérité, ne soit jamais vraiment advenue. Mais alors en ce cas qu’elle serait la réelle différence entre un poète et un artiste ? L’art des mots face à un art des images ? Sommes-nous si certain de cela ? Je lis alors que tu proposes que Broodthaers soit un *méta-artiste*. Comment penser cette formule ? Qu’est-ce qu’elle indique ? Comment comprendre le *méta-* que tu utilises ici ? Comme une *co-existence* ou comme une *succession* ? Autrement dit ce qui participe ou ce qui vient après ? Cela pourrait alors signifier que Broodthaers est un artiste en tant qu’il co-existe avec le poète ou bien qu’il est ce qui vient après l’artiste.

◇

FABIEN VALLOS

Peut-être que Marcel Broodthaers n’a jamais cessé d’être poète, malgré l’annonce de sa première exposition en 1964. Si nous considérons qu’il s’agit d’un principe d’insincérité et si nous considérons que l’œuvre est parodique, alors cela signifie que derrière l’effet d’annonce « j’ai quarante ans, je suis bon à rien, je vais faire de l’art », il faudrait plutôt y lire « certes j’ai quarante ans et je vais faire de l’art, tout en ne cessant de le penser comme poésie ». C’est cela, semble-t-il la forme la plus profonde de la pensée broodthaersienne. Il serait ce qui est nommé ici un « poète qui fait de l’art ». Mais qu’est-ce que cela signifie ? Dans la version

LA FIN DE LA MÉTAPHYSIQUE

- ↳ *Du point de vue de la philosophie, c'est-à-dire de l'histoire de la pensée, il s'agit :*
- de penser la fin de l'hégémonie de l'ontologie en tant qu'elle est une technique d'interprétation de l'être à partir des *ontoi*, c'est-à-dire à partir de ce qui a été, à partir de l'effectué, présupposant ainsi une déconnexion entre l'actualité de l'interrogation et l'inactualité de l'interprétation, au profit d'une épreuve de ce que nous nommerons ici *phénoménologie*, en ce qu'il s'agit alors pour répondre à l'actualité de la demande (qu'est-ce que ? comment ? il faut ! autrement dit la *poiësis* et le *kbrè*) de s'intéresser à la fois aux événements (les *phainomèna*) et à l'entourage de ces événements, en soi leur contexte.
 - de penser la fin du système des catégories, en ce que le relevé de ce qui a eu lieu (*ontoi*) n'appartenant pas à l'actualité, s'offre à la possibilité d'une production catégorisante du vivant, des phénomènes et des productions, au profit, ici encore, de ce que nous nommerons espace, à savoir le lieu où adviennent les choses. En somme si la pensée catégorisante (métaphysique comme mode de fondation) n'est pas tenable il faut aller chercher l'interrogation non plus sur ce qui a été mais sur le lieu où quelque chose advient.
 - de penser la fin du processus qualifiant ou de la pensée de la qualité (et donc par conséquent des valeurs), en

ce que si les choses ont été catégorisées et classées alors elles s'ouvrent nécessairement à une hiérarchisation, donc à l'évaluation de leur qualité, au profit de ce que nous nommons ici l'interprétation des objets du monde à partir de l'*intensité*. Ce qui signifie que la place, que l'espace qu'occupe une chose n'est pas lié à une qualité qui lui serait ontologique mais seulement à la tenue contextuelle d'une intensité. Cela suppose alors que cette intensité n'a aucune valeur à se tenir ni même à se maintenir.

Cela signifie encore que tout événement, tout être qui *tendrait* à se maintenir absolument dans sa qualité, soit obligé de recourir à des processus idéologiques et à la violence de la hiérarchie. En somme il ne peut y avoir, pour nous modernes ni pensée de la qualité ni pensée de la valeur ni institution de la valeur. Or cette tâche est la plus complexe à faire advenir.

- de penser la fin de l'essence de l'être, en ce que l'essence signifie ici la conservation de ce qui a été comme institution de la valeur et de la qualité. Or la détermination de l'essence suppose que l'existence soit contrainte par ce qui a été affirmée comme essence : en cela la relation traditionnelle essence-existence est caduque. Si l'on cesse de penser l'essence de l'être, alors il faut advenir, selon la leçon d'Heidegger et dans la remarquable traduction française à ce que l'on nomme l'*aitre* de l'être, c'est-à-dire l'espace laissé inoccupé et non catégorisé pour que l'être puisse exister. Sinon l'être n'existe pas dans son caractère existantiale mais uniquement dans la tenue de la contrainte.
- de penser la fin de la *praxis* au profit de ce que nous nommons la *poiësis*. Cela signifie d'achever la pensée de la praxis comme faire catégorisant puisque déterminé à son achèvement, mais aussi comme technicisation des relations au monde et des relations au vivant. La pensée occidentale est une affirmation de l'hégémonie de la *praxis* comme technicisation. Mais plus encore il faut cesser de penser à partir de la tripartition aristotélicienne de la *poiësis*, de la *praxis* et de la *théoria* pour ne supposer que le maintien de la *poiësis* comme production, historique de l'être. La pensée moderne est d'abord passée par la critique de cette tripartition par Karl Marx supposant de ne maintenir que la *praxis* comme mode transformant et non comme technique, puis de passer à une critique à la fois radicale de la pensée aristotélicienne et la détermination, selon Heidegger, que le mode d'expérience du monde et le mode de production ne peuvent être que le poétique.

- ↳ *Du point de vue de la politique, c'est-à-dire de l'histoire des êtres, il s'agit :*
- de penser la fin de l'humanisme comme arraisonnement de l'être à partir des cinq modes de fondations précédents (l'effectué, les catégories, l'institution des valeurs, l'essence et la *praxis*). Cependant ces modes n'ouvrent qu'à une réduction de l'être et à une réduction des conditions de la vivabilité du fait du triomphe de la technique et surtout d'un « ordre social technicisé ». L'humanisme est la plus grande falsification de l'histoire

- de l'être. Penser la fin de l'humanisme suppose alors de penser les conséquences de l'impérialisme, du colonialisme, du monothéisme et donc de penser ce qui lui serait opposé, ce que nous nommons à la fois la pensée du commun et celle de la coexistence. C'est la tâche la plus forte de la philosophie et de la politique que de tenter ce *tournant*.
- de penser l'achèvement non pas de la *tekhne* mais de la technicisation du monde. Si la *tekhne* est le mode particulier de la pensée occidentale en tant que *s'y connaître en quelque chose* mais à la condition de le partager, alors il faut maintenir l'épreuve de cette connaissance et concevoir qu'elle permet la réduction de l'ignorance. En revanche la technicisation ou ce que nous nommons hypostase de la *tekhne* a conduit l'Occident aux failles que nous lui connaissons. L'achèvement de la métaphysique consiste donc à achever ce processus de technicisation du monde et des êtres. Pour cela il faut supposer la nécessité de ce que nous nommons une *krisis*, c'est-à-dire une manière de mettre en crise les données de cette hyper-technique en s'en débattant. Pour cela il faut abandonner la pensée métaphysique de la technique et venir ou revenir à une actualité de nos manières de s'y connaître en quelque chose et de les partager.
 - de penser la fin de l'histoire en tant qu'elle n'est qu'une discipline de la sélection et

de la représentation de l'être à partir d'une logique sélective de la puissance et de la valeur, au profit d'une *historialité*, au sens marxiste, d'une préoccupation à l'ensemble des activités des êtres. L'historialité ne doit pas signifier non plus un intérêt spectaculaire aux pratiques individuelles. L'historialité est l'interprétation et la saisie de ce que le commun est en mesure de produire. Il faut pour cela repenser intégralement une théorie de la liturgie, au sens de la *leiturgia* grecque (*laos ergon*)

9. de penser la fin du travail en tant qu'il est un dispositif technicisant aliénant et en tant qu'il est indexé sur le devoir (transformation du pouvoir faire en devoir faire issu de l'affirmation de la qualité et de l'essence), au profit d'une théorie essentielle du désœuvrement et de l'œuvre. La pensée occidentale a inscrit l'être dans le travail sans interroger ce qui devait être le désœuvrement (l'être n'est prédisposé en rien) et l'œuvrement (l'être trouve une satisfaction dans le faire). La fin de la métaphysique signifie donc, d'un point de vue politique et philosophique, une réaffirmation du principe de désœuvrement et d'œuvrement. Pour cela il faut procéder à une déconstruciton du concept de travail.

- de penser la fin de la *doxa* et des entreprises de la *doxa* (ce que Platon nommait *pharmakéia*), c'est-à-dire l'ensemble des processus de fabrication de l'idéologie au profit de processus de déconstruction (politique, éthique et artistique).

↳ *Du point de vue de l'esthétique, c'est-à-dire de l'histoire des usages de la création, il s'agit :*

- de penser la fin des catégories, à savoir l'ensemble des déterminants qui ont historiquement séparé les disciplines et leur ont assujetti des formes, des structures et des destins particuliers, au profit d'une redéfinition de ce que nous nommons *poiësis*, c'est-à-

dire l'ensemble des activités de créations dites artistiques qu'elles puissent avoir lieu à partir du langage verbal ou des langages non-verbaux. C'est une des tâches de la fin de la métaphysique que d'achever la théorisation de ces catégories pour pouvoir penser l'actualité de l'œuvre. Or cette actualité est le champ de la modernité et de ce que nous nommons art conceptuel : la suspension d'une pensée inefficiente des catégories.

- de penser ici encore la fin de l'ontologie, à savoir la fin d'une théorie qui consierait à penser que l'œuvre est dotée d'une ontologie et d'une puissance métaphysique propre. Ce schéma à conduit à renforcer les formes toutes puissantes de l'histoire de l'art et de la conservation de l'œuvre. Or nous supposons, sans atteindre à l'œuvre comme support, qu'il est plus important de penser l'épreuve de l'œuvre plutôt que sa puissance ontologique. L'histoire moderne de l'art ne cesse d'être une longue opposition entre ce qui se nomme conservatisme ou pensée réactionnaire et ce qui persiste à maintenir l'idée d'une ontologie de l'œuvre et une pensée moderne qui s'interroge sur l'épreuve de la puissance (de l'intensité). La réception de l'œuvre est une épreuve en ce qu'elle est inscrite dans un espace et dans un temps.

la plus commune cela pourrait signifier quelqu'un qui travaille sur le langage et qui s'intéresse aux techniques qui ne sont pas propres aux langages verbaux. Dans une vesion plus moderne cela signifie –presque sous la forme d'une tautologie– quelqu'un qui s'intéresse aux dispositifs de l'opérativité ou encore de la production à partir d'une interrogation sur la technique. Mais en ce cas il s'agit à la lettre d'une tautologie. Dans ce cas aussi ce qui est parodique est l'affirmation d'une distinction inéprouvée et injustifiée entre différentes opérativités poétiques. Marcel Broodthaers serait donc parodiquement un poète qui fait de l'art. Mais pour quelles raisons ? Sans doute parce que la distinction est idéologique et qu'il faut la déconstruire, sans doute aussi parce qu'être moderne c'est ne pas pouvoir faire de distinction autant que de ne pas pouvoir faire autrement que de faire les deux activités, puisque très sincèrement, en tant qu'activités, il s'agit de la même chose. Maintenir dès lors une différence ontologique est l'origine de la crise de notre modernité. C'est pout cela qu'il nous faut penser longuement la teneur de cet engagement parodique.

TANGUY GATAY



Si le musée est un espace de réception parmi les plus précis, alors que sont les espaces sans réception du musée, sinon des lieux de la discontinuité et des vides dans lesquels l'œuvre peut advenir.

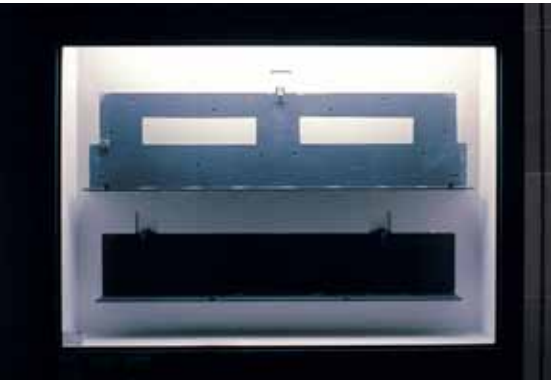
TANGUY GATAY

Pour Marcel Duchamp, l'insincérité n'existe pas car tous les bandits et les menteurs sont sincères « les malins sont sincères et réussissent par leur malice mais tout leur être est fait de sincérité malicieuse ». Les choses sont ce qu'elles sont et si l'artiste est insincère, il n'est pas même sincère avec son insincérité. Quand Marcel Broodthaers invite un public à sa première exposition, il parle d'inventer quelque chose d'insincère qu'il espère enfin pouvoir vendre. Il est donc tout à fait sincère, c'est son travail qui ne le serait pas (selon lui). L'œuvre devient le seul vecteur d'insincérité possible, ouverte comme Umberto Eco l'a défini : « l'œuvre "ouverte" entend en pleine lucidité donner une image de la discontinuité : elle ne la raconte pas, elle est la discontinuité » C'est la possibilité d'être insincère dès sa création dont résulte cette discontinuité.

◇

1. Marcel Duchamp, *Lettre à l'art et ses alentours*, 1916-1956, L'Échoppe, 2006, p. 38.

2. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, trad. C. Roux de Bézieux et A. Boucourechliev, p. 124.



13. de penser ici la fin des concepts de spectateur et d’auteur, pour leur préférer ceux de récepteurs et d’actorialité. Les conséquences d’une pensée du spectateur et de l’auteur ont été à la fois celles d’une détermination caricaturale de ce qu’ils sont (formes absolues, ontologisées, réduites à la question de la puissance romantique pour celles de l’auteur et réduire à ne devenir que public pour le spectateur) et d’un abaissement extrême des conditions de leurs relations. Pour cela on réduit les contenus, on fabrique un discours adapté, on produit de la médiatisation. Il faut penser à partir du schéma de la réception de l’actorialité et à partir de cela penser en terme de destin et d’adresse.

14. de penser ici la fin du concept d’œuvre comme objet pour lui préférer celui d’un dispositif performatif. L’œuvre achevée, déterminée et à jamais stable n’est pas propice à la modernité des processus de réception et d’adresse. La fin de la métaphysique suppose alors, si nous cessons l’objectivité des objets, de nous poser la question de ce qu’est pour l’œuvre ce que nous nommons les dispositifs performatifs. Il s’agit en somme de plusieurs choses : d’abord le commentaire infini sur l’œuvre comme faisant partie d’elle-même, la co-actorialité en tant que le récepteur produit dans sa lecture ou sa réception l’achèvement (momentanée) de l’œuvre, la performance en tant qu’elle signifie que l’œuvre n’est jamais qu’en-formation (*per-formare*), la co-existence en tant que l’œuvre est produite par plusieurs personnes et enfin le contexte en tant que la teneur ambiante est fondamentale à toute réception d’œuvre. En ce sens la modernité (la fin de la métaphysique) suppose alors qu’il n’y a pas d’art mais qu’il y a de l’artistisation (en tant que toute œuvre est artistisable, non-artistisable, désartistisable et réartistisable à tout moment).

15. de penser ici la fin du concept de représentation au profit du concept de relation. La représentation est un concept archaïque qui suppose une séparation ontologique entre ce qui est présent et ce qui est re-présenté. Cette dialectique est le fondement de la pensée aristotélicienne et à conduit à déterminer que l’ontologie de l’être se situe dans la préférence de la représentation plutôt que l’inverse. Or la modernité est précisément l’affirmation qu’il faut cesser cette dialectique stérile. Il faut alors plutôt penser une relation plus complexe que nous nommons *monde* en tant qu’elle est la relation entre le réel et la réalité, c’est-à-dire en tant qu’elle est la relation entre ce qui produit et ce qui ne l’est pas, cependant que l’un et l’autre entre en relation dans la réception. Il y a quelque chose de neuf dans cette proposition en ce qu’elle indique que l’œuvre n’est pas dans l’objet mais dans la manière avec laquelle l’artiste ouvre à la possibilité d’une lecture des relations du monde. Par conséquent il faut alors envisager que la lecture des œuvres à partir des processus dit stylistiques micro-structuraux (comme la métaphore) ne sont plus valables et qu’il faut leur préférer les processus macro-structuraux (teneur ambiante et hypotypose).

⇒ *Du point de vue de la philologie, ou de l’histoire des langues, il s’agit :*

16. de penser la fin de la mythologie pour lui préférer celle du mythe pensé comme mythogénèse. Si l’on se réfère à la pensée antique, le *mutbos* est le langage quotidien, vernaculaire, non technicisée, ouvert à l’erreur, à l’imprécision, à la parrhésie, il est dès lors plus faible qu’un langage construit : dès lors il faut lui adjoindre la puissance du *logos* pour qu’il devienne mythologie pour qu’il devienne un langage arraisonné et idéologique.

Pour cela il faut lui préférer ce que l’on nomme mythogénèse en tant qu’elle pense la construction de tout langage.

17. de penser ici la fin du logocentrisme pour lui préférer l’instauration d’une nouvelle relation, tant attendue par l’histoire de l’être, entre *logos* et *mutbos*. La pensée catégorique a déterminé que le *logos* (langage de l’arraisonnement) était ontologiquement supérieur et qu’il fallait dès lors construire le monde à partir de ce nous nommons logocentrisme. La modernité préfère indiquer que les conduites de la pensée devrait s’intéresser à une réconciliation du *mutbos* et du *logos*.

18. de penser ici la fin du concept de vérité pour lui préférer une relation philologique et une affirmation de la question de l’espace. La vérité est un concept exclusivement issu de

la métaphysique, il en est même son corollaire, et la métaphysique n’existe que parce qu’elle a inventé la vérité. Nous lui préférons la puissance du concept d’*a-lèthéia* en tant que simple non-déployé ou déployé : n’est *vrai* que ce qui philologiquement est déployé à un moment précis par le langage. Nous lui préférons ensuite, ce qui lui est corrélé, le concept d’espace, d’*aitre*, au sens ou ce qui est vrai n’est rien d’autre que l’espace où prend place la chose au moment où nous lui faisons face.

19. de penser la fin de l’histoire de l’œuvre au profit d’une historicité et d’une puissance de l’entropie. L’histoire de l’œuvre suppose une catégorisation et une fixation. S’il s’agit plus d’un espace et d’une question de relation, alors nous lui préférons le concept d’entropie en tant qu’il intègre la puissance de transformation à la fois de l’entourage et de l’œuvre.

20. enfin de penser la fin de la philosophie pour lui préférer ce que nous pourrions nommer, en somme, une philosophie du langage. Si la fin de la philosophie suppose la fin de l’effectué, de l’objectivité, de la production et des valeurs, alors il y a une tâche pour la pensée. Cette tâche consiste à penser à partir de l’actualité et des conditions de la vivabilité. Donc d’abord à partir du langage. Il nous faut penser comme tâche de la pensée la constitution d’une philosophie du

la contrainte. C’est une manière de penser l’œuvre à partir de la formalisation d’une série presque infinie de contraintes (c’est-à-dire de mesures).

Or, à partir du moment où l’histoire de l’Occident s’incruste lentement dans une histoire critique de la métaphysique, alors s’ouvre une réelle modernité de l’œuvre qui consiste à faire advenir l’œuvre à partir de l’instantiation et non à partir de l’existence. L’œuvre est alors instable, délégable et présentant un réel

danger dans la lecture : celui de ne jamais pouvoir advenir une quelconque deuxième fois. Il nous faut insister dans la manière avec laquelle nous nous tenons et non dans l’idée de déterminer une essence de ce qui est : tandis que l’existence insiste sur l’être et oublie l’histoire de l’agir, l’instance insiste sur l’agir pour laisser être l’être. ◇

Inspiration, génie, création... Ces termes sont étranges en cela qu’ils résonnent contre tout le travail de la modernité, à savoir un démantèlement patient des structures d’aliénation et de la métaphysique. L’inspiration vient d’ailleurs ; le génie ne s’explique pas ; le créateur a l’autorité. Rien n’est plus éloigné d’une définition moderne de l’art et même de la *poïesis*. L’art désigne avant tout un processus de canalisation et de rétrécissement. Il s’agit d’une hypothèse permise par le *Dictionnaire des institutions indo-européennes* d’Emile Benveniste. *Art* serait familier de l’arme et de l’articulation : s’y inscrit avant tout la notion de courroie, de transmission et d’amplification*. Dans cette perspective, l’homme artiste est celui qui parvient à donner une forme à un flux, à diriger une matière vers une forme désirée. Cette définition est bien plus orientée vers la ductilité des matières et vers la capacité de l’homme à les travailler. Elle a le triple avantage de l’extraire d’une extériorité inspirante, de désacraliser (c’est-à-dire de dé-séparer, de réconcilier) l’acte

poétique et de court-circuiter une partition des agir, par exemple aristotélicienne. Le mot d’art désigne toute mise en forme, réconciliant au passage l’artiste et l’artisan. Cette définition a aussi l’avantage d’ouvrir le champ de l’art à des modalités d’expressions, à des média toujours renouvelés, sans exiger d’eux une quelconque justification. Dans cette lumière, les beaux-arts apparaissent comme une catégorisation académique et rigide des agir, historiquement close. Les beaux-arts ont désormais le choix entre deux options : intégrer toutes les toujours-nouvelles formes d’expression artistique, ou périr comme forme historique achevée. De même, le mot d’art peut s’ouvrir à la richesse infinie de ses déclinaisons ou se décrédibiliser en cédant à la tentation de rejeter ce que ses catégories usuelles ne peuvent classer. Nous voulons moins définir l’art par son appartenance à une technique que par sa capacité à générer, par la maîtrise des techniques, un étonnement (thaumaturgie), une interrogation sur le réel (un des sens originels de *poïesis*), ou mieux, une négociation avec ses conditions. L’art conceptuel et l’art minimal nous intéressent alors grandement. Ce sont d’abord deux mots-valises, recouvrant une immense variété de pratiques, signe de la difficulté des champs universitaire et artistique même à penser ce qui s’y joue. Ce sont ensuite deux formes dont le mérite est d’avoir mis l’accent sur l’épreuve de l’œuvre, passant outre ou jouant avec l’histoire de l’art. Ils rappellent enfin, à notre sens, que le sens de l’art est dans la mise en forme, matérielle ou immatérielle, c’est-à-dire que le sens de l’art n’est pas création géniale ou inspirée, mais travail patient, tissage, augmentation, diversification, raffinement. Après ces propos, la théorie du génie ne peut plus être, qu’un *effet de la mauvaise foi***.

Le passage autoproclamé, fluide, de Broodthers du statut de poète au statut d’artiste, sa prétendue insincérité sont alors la revendication du caractère hautement volontaire de l’activité artistique et proclame en soi la fin de ce que la métaphysique a de plus aliénant.

◇

* La définition freudienne de l’art, à savoir la transmutation des désirs en réalité, activité de l’homme énergétique qui échappe ainsi à la névrose, oriente également dans cette direction. Cf. Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, cinquième leçon.

** C’est ce que suggère Sartre dans *L’être et le néant. Essai d’ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », édition de 1965, p.94-111 notamment. Sartre condamne comme erronées aussi bien la mauvaise foi que la sincérité, proposant l’authenticité. L’authenticité de Broodthaers est alors saisissante en allant jusqu’à son terme, c’est-à-dire jusqu’à proclamer sa propre insincérité.

ALEXANDRE DESSON

EXPOSITION

S’il faut le dire encore autrement la métaphysique serait alors une série de cinq processus technicisé : l’ontologie, la transcendance, l’absolutisme, le capitalisme, la loi. C’est une manière plus brutale de le dire, mais tout aussi efficiente. Or dans les processus technicisés de la métaphysique l’être

est exclus, mis à l’extérieur des machines historiques et mythologiques qu’il contemple soit plein de terreur soit comme du divertissement. Mais nous n’avons jamais d’autre choix que d’en être extérieur et de ne pouvoir la modifier.

◇

CHARLOTTE-VICTOIRE LEGRAIN



* La définition freudienne de l’art, à savoir la transmutation des désirs en réalité, activité de l’homme énergétique qui échappe ainsi à la névrose, oriente également dans cette direction. Cf. Freud,

Cinq leçons sur la psychanalyse, cinquième leçon.

** C’est ce que suggère Sartre dans *L’être et le néant. Essai d’ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », édition de 1965, p.94-111 notamment. Sartre condamne comme erronées aussi bien la mauvaise foi que la sincérité, proposant l’authenticité. L’authenticité de Broodthaers est alors saisissante en allant jusqu’à son terme, c’est-à-dire jusqu’à proclamer sa propre insincérité.

CÉDRIC MAZET ZACCARDELLI

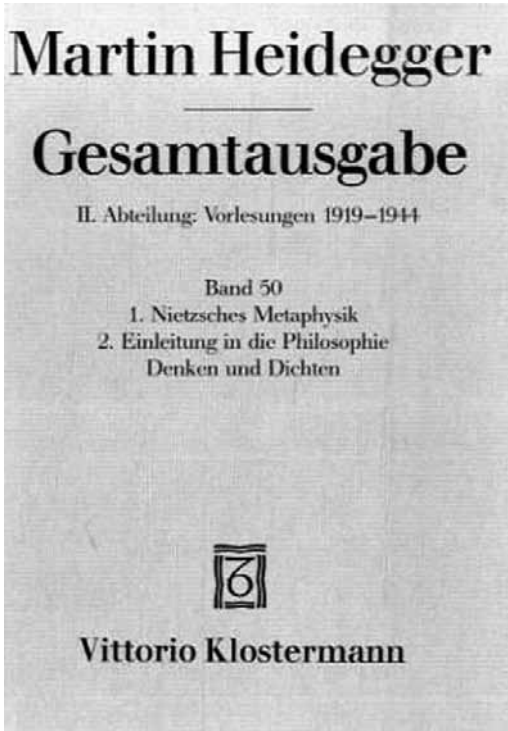
Sensible d’abord – *c’est-à-dire dans un premier temps, et non à plus forte raison* – à une proximité de construction; je mentionnerai ici, à titre de commentaire, une phrase de Jean-François Lyotard : « et si l’enjeu de la pensée

(?) était le différend plutôt que le consensus? » (*Le Différend*, Paris, Minuit, 1983, p. 127). Il me semble que cette phrase, assumant elle aussi la valeur d’une proposition, n’est pas éloignée de l’énoncé auquel elle se trouve maintenant articulée. Afin de justifier ce rapport – le *rapport* entre deux phrases et l’opération de *rapport* (rapporter) effectuée –, qui ne se réduit donc pas à la seule proximité formelle que je viens d’évoquer, je souligne deux prémisses. D’une part, Lyotard mentionne lui-même Heidegger, et le « tournant langagier » de la philosophie occidentale, dans les premières pages de son ouvrage. Il le mentionne pour expliquer – déployer ou exposer – le « contexte » – c’est son mot – dans lequel il aura écrit *Le Différend*. Et d’autre part, Lyotard soutient que la pensée « est en jeu dans l’enchaînement d’une phrase sur une autre » (*LD*, p. 11); ce qui signifie que nous devrions, pour penser, faire l’épreuve de cet enchaînement. Cela demande alors de faire droit au *différend* naissant de l’enchaînement d’une phrase sur une autre. Cela demande de ne pas faire du langage un simple « instrument de communication », le *moyen* d’une fin prescrite (*assignée*) par un « genre de discours » (un *espace déterminé*). Et cela demande, enfin, d’« instituer de nouveaux destinataires, de nouvelles significations, de nouveaux référents » (*LD*, p. 29). Il y a dans ce texte l’indication d’un *mouvement* nécessaire. La défense d’une certaine incertitude, d’une attention à ce qui se fait, d’une « prudence » écrit Lyotard. Bataille expliquait dans *La structure psychologique du fascisme* que « la science a pour objet de fonder l’*homogénéité* des phénomènes; elle est, en un certain sens, une des fonctions éminentes de l’*homogénéité*. Ainsi, les éléments *hétérogènes* qui sont exclus par cette dernière se trouvent également exclus du champ de l’attention scientifique : par principe même, la science ne peut pas connaître d’éléments *hétérogènes* en tant que tels ». Si faire droit

au *différend*, c’est révéler – *éprouver* – l’hétérogénéité des « régimes de phrases », alors sans doute est-ce *insupportable* pour la science. Mais revenons à Lyotard, et citons, sans rien ajouter pour l’instant, un dernier passage du *Différend* : « Adjointe à la

précédente par et, une phrase surgit du néant et s’enchaîne à elle. La parataxe connote ainsi l’abîme de non-être qui s’ouvre entre les phrases, elle insiste sur l’étonnement que quelque chose commence quand ce qui est dit est dit. Le *et* est la conjonction qui laisse le plus menacer la discontinuité (ou l’oubli) constitutive du temps, tout en la défiant par la continuité (ou la rétention), également constitutive » (*LD*, p. 102).

◇



Martin Heidegger
G. band 50
Achèvement
de la méta-
physique et
poésie (1944),
Gallimard,
2005.

ALESSANDRO DE FRANCESCO (P. XXIII)

Ensembles poé-, Intervention numérique sur
texte, dimensions variables, 2018

SVOLTA

Émettons l’hypothèse que dans l’histoire de l’œuvre soit advenue une crise inégalee et qu’elle ait eu lieu dans les années 1960. Posons alors que cette crise soit déterminée à la fois par le tournant de la métaphysique et par l’apparition d’un art dit conceptuel et critique. Pour cette exposition intitulée *Svolta*, nous voudrions montrer l’épreuve, hasardeuse ou non, de deux événements qui ont eu lieu en avril 1964 : à savoir la première exposition de Marcel Broodthaers à la galerie Saint-Laurent à Bruxelles (du 10 au 25 avril 1964) et la conférence de Martin Heidegger donnée à Paris le 21 avril 1964 dans le cadre du colloque *Kierkegaard vivant* (du 21 au 23 avril). La conférence, lue par Jean Beaufret, porte le titre *La Fin de la philosophie et la tâche de la pensée*. J’é mets l’hypothèse, et même s’il s’agit sans doute d’un hasard, qu’il y a un lien puissant mais occulté entre le principe d’un art dit conceptuel et le principe d’une philosophie qui propose d’achever la métaphysique.

La proposition de Marcel Broodthaers consiste à celer dans le plâtre cinquante exemplaires d’un recueil de poésie intitulé *Pense-bête* et de faire ainsi passer le statut d’une œuvre poétique à celui d’une œuvre plastique. Ce changement de paradigme est justifié par Marcel Broodthaers par un problème d’économie parce que le poétique ne fait pas « vivre ». Cette justification nous la nommons « principe d’insincérité », fondamentale à la compréhension de ce que peut être *le tournant*. L’œuvre met en jeu une relation dialectique irrésolue (mais certainement inévitable) entre le poème et l’œuvre plastique. Cette tension est nommée par Broodthaers « interdit de lecture » (dans un entretien avec I. Lebeer en 1974) : cela suppose que si l’on veut lire le poème il faille détruire l’œuvre, cela suppose encore que si l’on veut conserver l’œuvre il faille détruire le poème. C’est cette tension qui est fondamentalement nouvelle et conceptuelle. Broodthaers indique encore que les « espaces » de l’un et de l’autre ont toujours été assigné d’un point de vue pratique et idéologique. Est alors profondément conceptuel la non-assignation précise des espaces de réception. Et cela est en fait l’affirmation la plus radicale de la singularité possible des formes contemporaines de l’œuvre. Ce qui est insincère est l’assignation de l’œuvre à des espaces déterminés et idéologiques et à l’économie. En somme s’expose pour Broodthaers deux questions cruciales : en quoi s’achève pour la modernité l’épreuve particulière de la poésie ? dans l’interdit de la lecture. En quoi une tâche particulière et nouvelle est-elle alors ouverte à la poétique ?

Or à la même date à Paris, Jean Beaufret donnait lecture de la traduction d’une conférence de Martin Heidegger intitulée *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens*. Cette conférence s’ouvre sur deux questions cruciales : en quoi la philosophie comme métaphysique s’achève ? et quelle tâche alors demeure réservée à la pensée ? La métaphysique est ce qui « fonde » (les choses dans les objets, les étants dans l’être) : en cela la métaphysique justifie toute fondation dans l’« effectué », dans l’« objectivité », dans l’« esprit absolu », dans le « processus historique de la production » et dans la « volonté de puissance instituant des valeurs ». La tâche de la pensée consisterait alors à pouvoir penser en dehors de la métaphysique et de la science. Alors ce qui est le propre de la pensée, son « affaire » (*Sache*), est le « mouvement » et l’« état des choses ». Cependant il ne s’agit pas de saisir le mouvement et l’état à partir de l’occultation de la métaphysique (l’effectué, l’objectivité, le rationalisme, la production et l’institution) mais à partir d’un mode de pensée comme « non-retrait ». L’affaire de la pensée serait alors le non-retrait, serait la sollicitation dans le non-retrait. C’est cela que nous nommons *le tournant*.

Quelles sont alors les conséquences pour la pensée de l’œuvre ? L’affaire de la pensée tient lieu d’une crise qui consiste à se détourner de ce qui a été assigné comme espaces idéologiques (à savoir l’effectué, l’objectivité, la raison, la production et l’institution des valeurs). Or c’est précisément le cas pour l’œuvre de Broodthaers et c’est précisément ce qu’il tente de montrer. Si l’affaire de la pensée est de tenir la « barre » pour en maintenir le cap alors l’œuvre est ouverte à la profonde insincérité de l’occulté, de l’économie et de la technique. Si l’affaire de la pensée est le non-retrait alors il s’agit de penser ce qui tient d’un « élément d’aventure » pour nous ; et s’il s’agit de la poésie, c’est parce que la poésie (*Gedicht*) et le poétique (*gedichtete*) sont l’affaire et la tâche de la pensée.

Abien Vallos avril 2018

MICHÈLE DRAPER (CITÉE PAR ÉRIC DAYRE)

Dans sa correspondance, le poète anglais G.M. Hopkins a proposé une explication du terme « *sake*», qui se rapporte à la question de la réputation, des qualités, *pensée, son « affaire »* (*Sache*), *est le « mouvement » et l'« état* ou d'elective *will*), des signes de la grâce, et à l'idée de la gloire visible : « *SAKE* is a word I find convenient to use : I did not know when I did so first that it is common in German, in the form Sach. It is the sake of “for the sake of”, “forsake”, “namesake”, “keepsake”. I mean by it the being a thing has outside itself, as a voice by its echo, a face by its reflection, a body by its shadow, a man by his name, fame or memory, and also that in the thing by virtue of which especially it has this being abroad, and that is something distinctive, marked, specially or individually speaking, as for a voice and echo clearness ; for a reflected image light, brightness ; for a shadow-casting body bulk ; for a man genius, great achievements, amiability, and so on. In this case it is, as the sonnet says, distinctive quality in genius. » « *Sake* » c'est « *SACHE* », étymologie de la chose même, de la « *res*», la chose même, le « *génie* » propre de la chose. Il exprime à la fois un principe qualitatif et un principe d'effet. Par le biais des étymologies, Hopkins souligne que *sake* déploie l'altérité dans le texte même. Il ne retient du sens de « *sake* » que la formule du renvoi à l'autre, y compris dans l'idée du deuil si proche de celle de don, dans « *keepsake* » (souvenir),« *namesake* » (homonyme),« *for the sake of* » (pour l'amour de),« *forsake* » (abandonner au sens de l'« *ekdoton* », hapax biblique pour dire la Fils « livré », « abandonné »), des termes qui renvoient autant au Christ en général. *Sake* désigne à la fois ce qui dans la chose échappe à la chose (l'écho, le reflet, l'ombre), ce qui détermine la chose à être un signe (c'est le statut de ce signe qu'il convient d'interroger), et le trait distinctif, la concentration unique, découpée ou « abrupte », qui se détache (« the thing by virtue of which especially it has this being abroad », toujours en liaison avec le grec testamentaire « *ekdidōmi* », « donner hors de »).

Sake est à la fois la marque et le manque, la projection et le déport. L'étymologie de *sake* renvoie au duel, à la différence marquée, à une pression, une

extension de la chose. *Skeat* rapporte pour sa part le mot « *sake* » à « *strife* » (conflit), « *dispute* » (dispute, litige, conflit), « *contention* », « *crime* » (crime, délit), « *law-suit* » qui renvoie lui même à l'ancien « *soke* » qui signifie l'exercice du pouvoir judiciaire (ou de jugement délibératif ou d'elective *will*), d'où découle le jeu hopkinsien sur la « sentence », « l'exercice du pouvoir de juger » et « la phrase »¹, pour ne pas dire le « phrasé » et le « ton ». Par extension, le sens dérive vers la « franchise » (dans le sens déjà noté de droit, d'autorisation et d'une vérité particulièrement sans ambages du poème), et le passage par l'audition des « témoins » qui « argumentent » tout autant qu'ils « témoignent ». Le témoignage est toujours le diamètre, la vraie mesure tonale, la tonique de l'argument.

« *Sake* » signifie alors la cause, l'objet, l'affaire, le propos. Dans la double définition de « creux » et de

1. C'est dans ce sens également que Heidegger l'emploie dans *Identité et Différence* au chapitre intitulé « La Constitution Onto-théo-logique de la Métaphysique ». Il définit la cause de la pensée (en allemand « *Sache* ») en suivant la même étymologie : « Cause », d'après la définition qu'on en donne, désigne la cas litigieux, le litige, et celui-ci ne peut être pour la pensée que le cas qui la concerne. Dans ce cas litigieux, le litige n'est aucunement imputable à la pensée, laquelle aurait saisi le premier prétexte venu pour le créer. La « cause » ou « l'affaire » de la pensée est un différend dans ce qu'il a de litigieux. Le sens principal de *Streit*, « litige » (en vieux haut allemand « *Strit* »), n'est pas « discorde », mais « pression », « contrainte » [appui et accent, stress, dirions-nous]. Le cas litigieux de la pensée contraint la pensée en ce qu'il conduit celle-ci d'abord à son propre cas et, de ce cas, à elle-même.

Le rapprochement entre Heidegger et Hopkins est d'autant plus intéressant que le premier met en rapport Husserl avec les théologiens du Moyen Âge, et qu'au debut de sa carrière c'est avec Duns Scot qu'il aborde l'analyse de la structure du pensable intentionnel et des catégories de la signification capables de rendre compte de l'expérience. Enfin Hopkins a effectivement interrogé, dans la lettre grecque du texte de Parménide, la différence qui sépare l'être de l'étant, et de l'analyse de cette différence il a tiré ses deux concepts majeurs d'« *instress* » et d'« *inscape* », et une ligne directrice pour l'ensemble de sa pensée et de son œuvre poétique. Le rapport entre Hopkins et Heidegger, est en particulier étudié dans l'ouvrage de Brian Willems, *Hopkins and Heidegger*, London & New York : Continuum Publishing Corporation, 2009.

«plein» qu'en donne Hopkins (comme «écho», comme «marque»), «sake» est un terme qui résume le propos de la poésie. Il dit le «litige» de deux voies, entre la voie de l'autre et celle du même dès l'ontologie parménidienne, entre les deux voies alternant la question de l'Être et celle du Non-Être programmant et renvoyant la poésie à ce qu'elle doit être et comprendre de l'Être. Dans ce jeu de coïncidence d y n a m i q u e , l'inhérence de la *des choses*». *Cependant il ne s'agit pas de saisir le mouvement* la vision, mais l'idée théorie à la pratique *et l'état à partir de l'occultation de la métaphysique* hébraïque du «regard chantant» semble bien de la poésie rendre dominer le tableau de compte des changements «physiques» des états et des qualités, et des expériences spécifiques de pensée que la poésie permet. Stricte application de l'emploi qui est celui de «sake» – le gage comme l'engagement complet – qui marque le fait que cette langue intérieure parle aussi à l'extérieur d'elle-même, ou plus exactement comme un logos qui assume et porte tous ses effets dans sa proportion même, y compris les effets du commentaire qui sont à la fois sa proportion et marque la possibilité même d'une «proportion de la disproportion», d'une délimitation pensée pour le sans-limite.

«For the sake of» est l'expression de l'intention ou de la finalité, traduite du « *dia* » du grec dans ces deux acceptions – comme préposition pour dire «en propre», «de part en part», «complètement», «jusqu'au plein succès» – pour dire la traversée «diamétrale» d'un élément ou d'un discours comme dans une dialectique qui porte l'impression jusqu'à sa fin. Le *sake* contient la traversée jusqu'au succès, le soi traversé triomphalement de l'Autre. On se souviendra que le « *dia* », dans le grec testamentaire, est utilisé pour traduire le but et la particule « *maan* » de l'hébreu, dont la racine est « *anab* », terme qui est traduit en anglais tantôt par « *to dwell* », tantôt par « *to answer* » ou « *to sing* »¹.

Plus généralement, cette racine primitive signifie chanter, crier, témoigner, annoncer, et lorsqu'elle est employée en lien avec les yeux, elle signifie «to have eyes for», «être attentif à», «rendre compte de», «observer avec attention» c'est-à-dire diriger son regard sur la marque qui fait un but qui est donc

1. Cette racine agence les sens courants : «répondre», «témoigner», «affirmer», «parler», «crier», «chanter», «prononcer mélodieusement», et enfin «exaucer».

le sens profond du « *dwelling* » dans la définition hopkisienne de la poésie («the inscape must be dwelt on»: il faut insister, demeurer, s'appesantir sur la forme. «Only I'll have an eye/ To the sakes of him […]» dit ce que «fait» le poète qui évoque le musicien Henry Purcell. La pulsion scopique liée à «sake» via le «maan» hébreu, est ce que le grec biblique traduit par « *skopos* », qui signifie le but visé et le champ de la vision, mais l'idée hébraïque du «regard chantant» semble bien dominer le tableau de toutes les «traces» de ce qui se dit et se pense.

Michèle Draper, extrait de *Restitution de la poésie, la portée des écrits théoriques dans l'œuvre de G.M. Hopkins*, à paraître en 2019.

◇

CHLOÉ MAILLET

«Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.», Sol Lewitt chanté par John Baldessari, 1972.

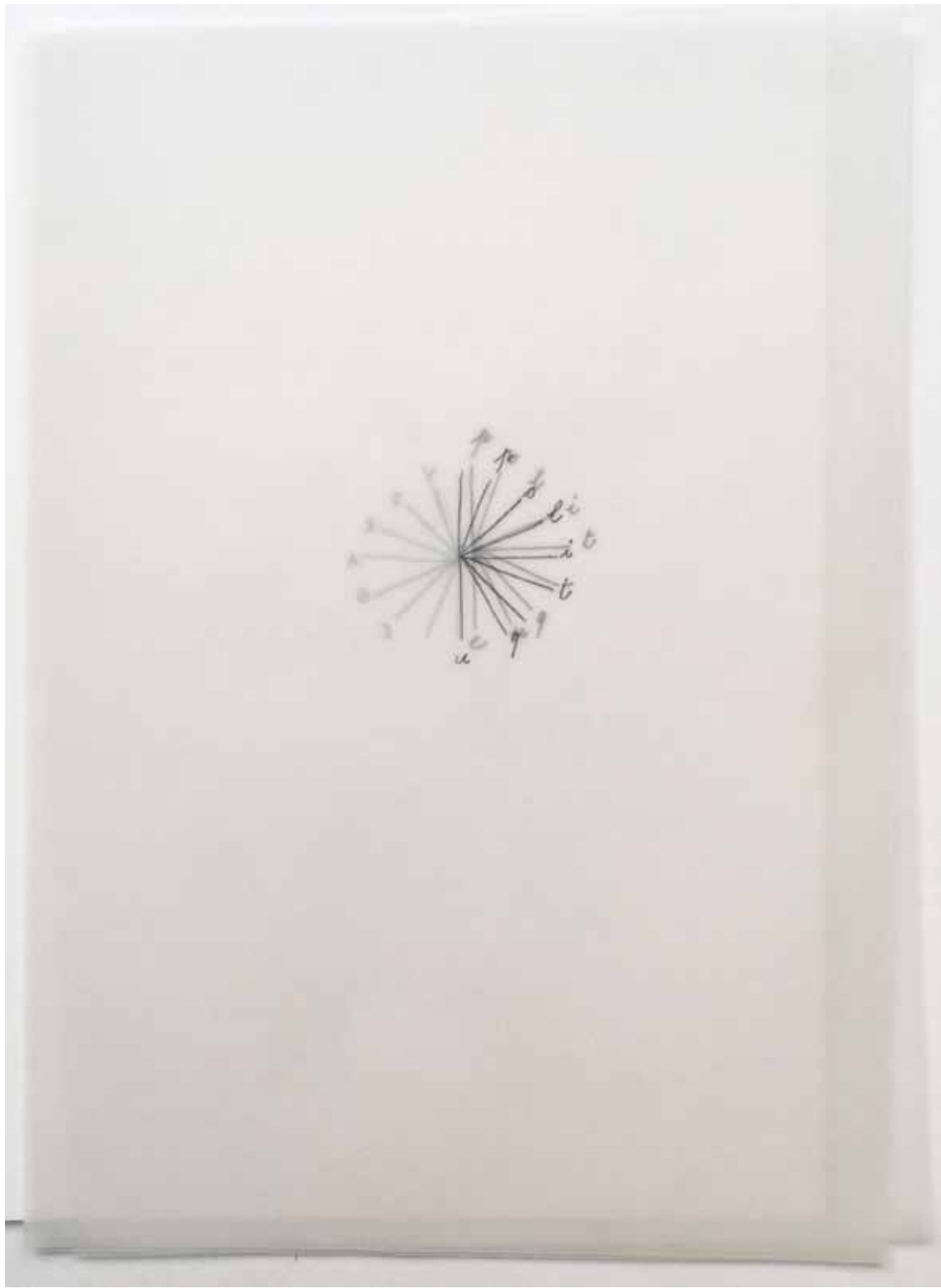
◇

GRÉGOIRE D'ABLON

SOMEHOW ANYHOW
– *Hommage au consul et à Clément Rosset*

Réactualiser ces deux événements concomitants d'avril 1964, nous indique, à la manière de Clément Rosset, que «[la perception de la réalité] peut toujours s'interpréter en termes de simple hasard».

Clément Rosset nous a quitté le 27 mars 2018, ce penseur du tragique, de l'ivresse, de l'idiotie ou encore de la joie – sa «Force majeure» – a passé une grande partie de sa vie à s'extraire des systèmes métaphysiques. C'est en son hommage que nous avons créé ces deux tampons, objets symboliquement représentatifs de la catégorisation et de la domination de l'ontologie, pour réactualiser, au contraire, son interprétation du devenir. L'affaire de la pensée serait alors le non-retrait, serait la sollicitation dans le non-retrait. Le NON-RETRAIT du monde qui nous entoure et qui advient «n'importe comment».



VALENTINA TRAIANOVA

Virage politique 2, 2018,
trois dessins sur papier calque superposés.

Clement
Rosset (1939-
2018), *Le Réel*,
Traité de l'idiotie,
Les éditions de
Mimuit, 1997/
2004, p. 39-40.

« Nous disons : toute réalité est nécessairement quelconque, à la fois déterminée et fortuite, donc insignifiante. Nous disons aussi : lorsqu'on attribue une signification au réel on lui prête une valeur imaginaire, valeur ajoutée à la perception de la

(l'effectué, l'objectivité, le rationalisme, la production et l'institution) mais à partir d'un mode de pensée comme « non-retrait ». L'affaire de la pensée serait alors le non-retrait, serait la sollicitation dans le non-retrait. C'est cela que nous nommons le tournant.

Quelles sont alors les conséquences pour la pensée de l'œuvre ? L'affaire de la pensée tient lieu d'une crise qui consiste à se détourner

Lowry [*Au-dessous du volcan*], *somehow anyhow* : de toute façon d'une certaine façon, c'est-à-dire n'importe comment] – et il est étrange que tant d'énergie intellectuelle se dépense à vouloir percer à jour le sens du devenir et la raison de l'Histoire, c'est-à-dire le sens de ce qui n'a pas de sens.»

◇

VANESSA THEODOROPOULOU

Pourrait-on alors supposer, que ce « non retrait », ce « tournant » que tu désignes et identifies ici, serait une autre manière de nommer l'émergence du politique ? Un, ou le, tournant politique de la métaphysique (et donc de la philosophie), pensée désormais, et dans la lignée de la critique initiée par Karl Marx, comme « mouvement », comme « état des choses » ou « élément d'aventure » – tel que tu le qualifies –, voire comme pratique ?

Je voudrais évoquer ici, en guise de contribution à la discussion, un autre événement, très proche dans le temps de l'exposion de Broodthaers et de la conférence de Heidegger, et à mon sens de l'hypothèse que tu avances. En septembre 1961, lors d'une longue dérive dans les bars de Hambourg, Guy Debord, Attila Kotányi et Raoul Vaneigem, qui voyageaient alors sur le chemin du retour de la « V^e Conférence de l'Internationale Situationniste », tenue à Göteborg du 28 au 30 août, rédigent une série de notes concernant le devenir des activités de leur groupe, intitulées les

« Thèses de Hambourg ». Leur contenu devait se résumer selon les situationnistes en une seule phrase, évoquant une célèbre formule de Marx en 1844 (dans sa *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*) : « L'I.S. DOIT, MAINTENANT, RÉALISER LA PHILOSOPHIE ».

Deux ans plus tard, en 1963, lors de la dernière manifestation de type « exposition » organisée par le groupe à la galerie Exi à Odense du 22 juin au 7 juillet 1963, intitulée *Destruction af R.S.G. 6 : En Kollektiv manifestation af Situationistik International* (*Destruction de R.S.G 6 : Une manifestation collective de l'Internationale Situationniste*), l'I.S. expose dans une ambiance d'abri anti-atomique une série d'œuvres plastiques, dont : une série de *Cartographies thermonucléaires* de J.V. Martin, réalisées sur des cartes géographiques en relief, en plâtre, couvertes de couleurs et de déchets, une série de *Victoires* de Michèle Bernstein, également réalisées sur une base de plâtre modelé et recouvert de déchets, où sont en plus incrustées des miniatures en plastique (soldats de plomb, voitures, tanks), et autres barbelés, et enfin, cinq tableaux intitulés *Directives* réalisés par Debord.

Ces dernières se composent d’une toile encadrée et peinte en couleur muraille, sur laquelle est inscrite une phrase en lettres noires : «Dépassement de l’art», «Réalisation de la philosophie», «Tous contre le spectacle», «Non à tous les spécialistes du pouvoir. Les Conseils Ouvriers partout», «Abolition du travail aliéné». Les cinq inscriptions sur toile sont alors considérées par leur auteur comme la «poésie mouvante» situationniste,

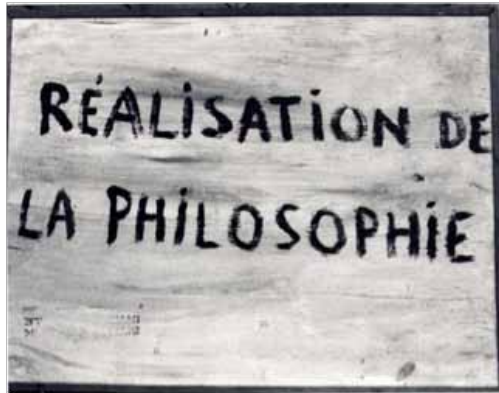


Fig 1. Guy Debord, *Directive n°2*, juin 1963, toile peinte couleur de muraille avec lettres noires,



Fig 2. Guy Debord, *Directive n°4*, juin 1963, lettres blanches sur un mètre de peinture industrielle (huile et résine plastique) de Gallizio (1958)

en oppositions aux «signes purs et incommunicables» d’une certaine peinture abstraite de l’époque. La cinquième inscription, qui m’intéresse particulièrement ici, celle touchant à la question du travail, présente la particularité suivante : elle est réalisée sur une toile composée d’un mètre de «peinture industrielle» (une invention du situationniste italien Pinot Gallizio) sur laquelle Debord a tracé son slogan, avec de la peinture blanche (en lettres blanches). Par leur volonté conceptuelle et volontairement extra-(et

non pas anti-)picturale, ces fragments de langage que le «poète» décide d’extraire de leur mouvement et de fixer sur un support (la toile), les objectivant, leur donnant une dimension plastique – et ceci non pas pour évacuer leur sens politique, mais au contraire, pour les politiser autrement –, me semblent contribuer à ce même tournant évoqué dans ton texte. Le tournant du «non-retrait» de la pensée et de l’art. Dans cette contradiction apparente entre objet plastique (la peinture) et langage (poésie), nul(le) supprime l’autre, leur coprésence signant leur dépassement réciproque, dans la poésie devenue pratique, et l’art devenu langage parlant de sa propre condition d’existence, dans et contre l’économie.

◇

MARTIN HEIDEGGER

Philosophie, cela veut dire métaphysique. La métaphysique pense l’étant dans son tout – le monde, l’homme, Dieu – en regardant vers l’être, c’est-à-dire en tenant le regard fixé sur l’articulation de l’étant dans l’être. Elle pense l’étant, comme étant, sur le monde de la représentation dont la tâche est : fonder. Car l’être de l’étant, depuis le début de la philosophie et dans ce début même, c’est manifesté comme *Grund* (ἀρχή, αἴτιον, principe). Le *Grund*, le fond ou fondement, est ce d’où l’étant comme tel, dans son devenir, sa disparition et sa permanence, est ce qu’il est et comme il l’est, en tant que susceptible d’être connu, pris en main et élaboré. [...] Le fondement, selon le type que revêt, en son temps, l’état de présence, a son caractère fondatif dans la causation ontique de l’effectué, dans la possibilisation transcendante de l’objectivisation des objets, dans la médiation dialectique du mouvement de l’esprit absolu, du processus historique de la production, dans la volonté de puissance instituant des valeurs.

in *Fin de la philosophie*, *op. cit.* p. 282.

◇

AMAURY DAUREL & VICTOR DELESTRE

Broodthaers & Heidegger, peintures, 2018



MARTIN HEIDEGGER

Le mot «pensée» employé tout simplement, désigne cette pensée que portent à son accomplissement ceux que l’on nomme les «penseurs». Leur ancien nom est φιλόσοφοι, les philosophes. La «pensée», tout simplement comprise, est la philosophie, φιλοσοφία. Le mot «poétiser» peut certes aussi avoir une signification plus large et dire aussi bien : «inventer poétiquement» quelque chose [*erdichten*], trouver quelque chose en l’inventant [*erfinden*] de manière à feindre aussi quelque chose. Il reste que nous entendons de façon plus immédiate et plus habituelle le «poétiser» comme ce que font ceux que l’on nomme les «poètes». Le «poétiser» compris tout simplement, voilà la «poésie». Le mot est formé en suivant le verbe grec ποιεῖν qui signifie : *producere*, amener quelque chose à ressortir. Au lieu de «penser et poétiser» nous pouvons aussi dire «philosophie et poésie». Que dans les anciens noms pour penser et poétiser, dans les noms de philosophie et de poésie, résonnent encore deux noms fondamentaux de l’être tel qu’il s’initie au matin de l’Occident, à savoir σοφία et ποιεῖν (cf. Héraclite, fragment 112), voilà qui ne saurait relever du seul hasard mais indique entre les deux une parenté sans pareille même si elle demeure pour nous largement en retrait.

Martin HEIDEGGER, *Achèvement de la métaphysique et poésie*, 1945 (p. 153).

◇

YANN SÉRANDOUR (P. XXX)

Svolta (image), 2018.

◇

A CONSTRUCTED WORLD (P. XXXI)

Sans titre (Scolta), 2018

◇



LECTEUR: Miss Moore, votre poésie est difficile à lire.

MARIANNE MOORE: C'est difficile à écrire.

George Plimpton The Witches Chap Book

SVOLTA

Socrate à Criton
Cela ne fait aucune différence; et ne devriez-vous pas, si vous le savez, tout savoir? Certes, pas, dis-je, car il y a beaucoup d'autres choses que je ne connais pas. Et si vous ne savez pas, vous ne savez pas. Oui, cher ami, de ce que je ne connais pas. Vous ne savez toujours pas, et vous avez dit tout à l'heure que vous saviez; et donc vous êtes et n'êtes pas en même temps, et en référence aux mêmes choses.

Pro capto lectoris habent sua fata libelli.
Le désir des lecteurs fait le destin des livres.
Terentianus Maurus FL. 1er siècle ap. JC : De Syllabis et Metris

Le représentant de la galerie Gagosian de Londres, NY et LA se sont continuellement glissés l'un l'autre de bons mots comme « si ton mec décide de ne pas le prendre, le mien le fera. Un directeur de galerie, interrogé sur la délicate politique consistant à favoriser un collectionneur plutôt qu'un autre, a répondu: « Tout mon travail consiste à empêcher les clients de savoir à quel point c'est laid ».

Nous sommes déchirés entre l'envie de savoir et le désespoir d'avoir connu.
- Françoise Sagan

Près de 90% de personnes interrogées le mois dernier ignoraient qu'un Australien sur cinq est atteint d'une maladie mentale à un moment de sa vie.

MOUSTAFA SAFOUAN
Londres 16/10/04... moins tu sais quelque chose, plus tu en parles remplir le trou de notre ignorance c'est identifier la partie que nous ne connaissons pas de nous-mêmes. Je suis presque sûr, que plus je parle, j'en suis sûr.

Mon anecdote favorite concerne Mike Love exaspéré demandant à Van Dyke Parks d'expliquer une ligne de Cabinessence: « Encore et encore le corbeau crie / le champ de maïs découvert ». Love était perplexe: comment se fait-il qu'il soit sur scène chantant pour les enfants à propos d'un poussin qui s'amuse jusqu'à ce que son père un jour enlève le T-Bird, puis le lendemain en studio, chantant des choses qui semblaient être au-delà de l'avant-garde? Parks a résumé l'abîme entre vision et réalité: « Franchement, Mike, je ne sais pas ce que ça veut dire ».

récentement des lettres. Notre longue collaboration avec APT continue sans connaître notre travail ni où il se situe.

Les écrits prolifiques de Derrida, accusés par certains d'être obscurs et nihilistes, font valoir que dans la littérature - mais aussi dans les domaines de l'art, de la musique, de l'architecture - il existe de multiples significations qui ne sont pas nécessairement comprises ou même comprises par le créateur de l'œuvre.
<http://www.abc.net.au/news/newsitems/20041029/1217633.htm> Le philosophe Jacques Derrida meurt

* En 2006 A Constructed World a réalisé l'œuvre Net-knowledge as a shared space, il été montré dans divers endroits, puis a été l'une des trois œuvres choisies par l'Artists Pension Trust à laquelle nous avons été invités par des amis proches. Peu de temps après ACW a décidé de mettre fin à ce contrat et de ne plus investir. Sans exagération ou inexactitude, une certaine d'appels téléphoniques et de courriels ont suivi pour nous inciter à nous en charger à l'avenir et à donner plus de travail disponible. Depuis 2017 de nombreuses critiques ont été envoyées jusqu'à ce qu'ils soient gérés par une autre société. Nous avons encore envoyé

ANTOINE DUFEU

[Extrait de *Aventures*, livre en cours]

Sans impératif aucun, alors que je serai parti de Paris-en-France tu m’attendras en quelque rue de Rome-en-Italie et nous nous y retrouverons. Toujours nous sommes quelque part;toujours toi comme moi pouvons voir le site de notre présence effective désigné par un nom, connu ou non, donné ou inventé. Quelques minutes nous suffiront pour nous constituer deux sandwichs composés de roquette, de mortadelle, d’huile d’olive et de mozzarella di buffala dont la crème abondante, juteuse et débordante ne tardera pas à se répandre à la surface de nos pulls respectifs. Ainsi prendrons-nous *a posteriori* conscience que ceux-là n’auront eu d’autre fonction que de nous servir de bavoir. Alors que nous pourrons les ôter, nous déshabiller au septième voire au huitième des possibilités offertes par la totalité des vêtements recouvrant nos corps émérites, nous finirons de les utiliser pour essuyer nos doigts presque trempés d’huile. Un vent somme toute léger aux caractéristiques relevant plutôt de celles de Zéphyr que de celles d’Auster s’introduira à l’intérieur de nos chemises ou de nos chemisiers ayant pour effet de caresser nos pour l’heure encore effectivement chastes poitrines. Reprenant non pas comme par enchantement une discussion que nous entretenons quasi quotidiennement à l’endroit des textes constitutionnels, lesquels sont devenus à ce point communs qu’ils peuvent demeurer entièrement ignorés de l’ultra-majorité des vivants qu’ils régissent, tu m’apprendras que l’actuel article premier de la République italienne stipule que «l’Italie est une République démocratique, fondée sur le travail» qui, comme le complète l’article quatrième «reconnaît à tous les citoyens le droit au travail et crée les conditions qui rendent ce droit effectif» et dont l’énoncé de la phrase seconde serait de nature à faire – si c’est Dieu possible ou pour ainsi dire et toute circonstance tenante – virtuellement s’enfoncer de quelques infimes millimètres supplémentaires le fessier du Christ Rédempteur

de Michel-Ange en l’église de Santa Maria Sopra Minerva sur le pieu qui le soutient bien davantage que la croix pourtant nettement plus visible lequel précise donc que «tout citoyen a le devoir d’exercer, selon ses possibilités et selon son choix, une activité ou une fonction concourant au progrès matériel ou spirituel de la société». Interloqué autant que choqué par la place fondamentale occupée par un concept – celui du

travail – tout juste bon à fonder l’économie classique alors que nous serions toi et moi prêts à jouer à nouveau de l’Italie merveilleuse telle que nous la vivrions là, tu me lirais à partir de ton téléphone portable l’article premier de la constitution espagnole, lequel est établi en ces mots : «L’Espagne se constitue en un État de droit social et démocratique qui défend comme valeurs supérieures de son ordre juridique la liberté, la justice, l’égalité et le pluralisme politique.» Moi qui ne suis jamais parvenu à passer la moindre frontière étatique à l’aide d’une simple gommette resterei de nouveau coi au point de me demander s’il ne conviendrait pas, en l’état, de défaire l’ensemble des textes constitutionnels ou para-constitutionnels fondant les actuelles institutions internationales dont les existences sont tantôt anachroniques tantôt, à y regarder de près, liberticides. Existons-nous seulement ?

[Extrait de *Nous abstraire*, livre en cours]

Nous commençons et commencerons toute politique par la paix.

Faire la paix ne signifie rien d’autre qu’être en paix ce qui signifie entre autres choses : identifier un territoire, connaître une géographie, disposer de ressources à portée ou non de main tout autant qu’en disposer, favoriser l’hospitalité puisque rien n’est moins étranger à la paix que l’inconnu.



VALENTINA TRAIANOVA, *Sans titre (flague)*, 2018, deux dessins sur papiers superposés. Série des *Virages politiques*.

ne serait-ce que voir poindre le désir de changer quelque monde que ce soit, quel qu’il soit.

Pour être en paix, nous avons et aurons besoin de havres. S’il est évidemment anachronique de nous localiser dans de naturels, nous en construirons ou nous en construisons concrètement d’adéquats à nos besoins du moment parce que nous sommes intelligents et que nous ne nous laisserons jamais opposer le souvenir de quelque massacre à nos entreprises politiques. Une fois ces havres constitués plutôt que institués nous pourrons former avec vous mais aussi avec nombre d’autres êtres que vous et nous des pays, de nouveaux pays.

La paix est notre luxe.

◇

CÉDRIC MAZET ZACCARDELLI

Posons alors que le «et», auquel nous renvoyait le texte de Lyotard, soit une aventure. Conjonction sans programme, elle fait venir deux parties. Elle les met, maintenant, en relation. Et cela, dans «la défection d’une cardinalité» (Pierre-Damien Huyghe, *Faute d’appuis*).

◇



Etna (Sicile) éruption du 7 avril 1964, carte.

MARTIN HEIDEGGER

Ici qu’il faut entendre la troisième question de votre lettre : *comment sauver l’élément d’aventure que comporte toute recherche sans faire de la philosophie une simple aventurière* ? Ne nommons qu’en passant, pour le moment, la poésie (*die Dichtung*). Elle se situe devant la même question et de la même manière

que la pensée. Mais le moment est venu de penser encore l’interprétation de ce court et sidérant paragraphe de la *Lettre sur l’humanisme*. Il s’agit de comprendre ce que signifie la formule de Jean Beaufret, un «élément d’aventure» et à cela la réponse de Martin Heidegger. La formule est écrite en français, sans doute pour signifier ici l’exploration méthodique de l’étant.

in *Lettre sur l’humanisme* (1946), trad. Roger Munier (bil.), Aubier 1964, p. 169.

◇

Le terme *aventure* est dérivé d’*adventurus* le participe futur du verbe *advenire* au sens de qui peut arriver au plus prêt de l’être. Quant au terme *élément* il provient du latin *elementa* qui désigne à la fois les lettres de l’alphabet et les principes (en tant que ce qui commence). Un élément est donc de qui commence et s’indique comme tel. Ce qu’indique le terme grecque στοιχείον : la ligne, le caractère d’écriture, l’élément. L’élément d’aventure ici serait alors ce qui indique le *commencement de ce qui peut nous arriver au plus proche*. Cependant le *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch* (A. Walde, 1910, p. 251) indique, même si elle est incertaine, la possibilité d’une relation entre les termes *alimentum* et *elementum* qui supposerait ainsi – je ne puis encore le démontrer – une racine commune à propos de la fourniture de ce qui est nécessaire à la fois pour la vie physique et pour la vie intellectuelle. Aligner les lettres et les réserves de sortes que nous puissions nous «servir» pour pouvoir parler et manger. En ce sens alors la formule de Beaufret pourrait s’entendre de la manière suivante : puisqu’il n’y pas d’humanisme possible pour l’être, *y a-t-il encore pour lui «en réserve» quelque chose de disponible de sorte que quelque chose puisse nous arriver au plus proche de nous*? Voici comment il est possible d’entendre cet énoncé : quelque chose est-il encore en réserve pour l’homme de sorte qu’il puisse advenir à son historicité? Si la réponse devait être non, alors nous serions enfermés dans un monde absolu et autoritaire de la métaphysique comme privation et oubliée de notre historicité, c’est-à-dire de notre manière de faire advenir les choses. Or nous gardons en mémoire le sens grec de ce qui fait advenir les choses. Et c’est précisément la réponse de Heidegger. Ce qui est encore en réserve pour l’être,

est le poème, parce que le poème est l’aventure. Mais le penseur allemand donne trois indications : la première consiste à nommer cet élément d’aventure dans la langue allemande (*Gedicht*) et non dans la langue grecque comme on pourrait s’y attendre (*poièsis*). Cela indique que la nécessité des langues familières et la question d’un sens du *Dicht*, du dense et du touffu. En cela il indique la puissance de l’affaire de la pensée qui consiste à traduire. La deuxième consiste à dire que le poème (*Gedicht*, ce qui aurait la possibilité de rassembler la densité) est l’élément d’aventure, parce qu’il se tient de la même manière (*selben Weise*) devant la même question (*selben Frage*) celle de l’être, que la pensée (*Denken*). Or à la pensée il lui a été assigné une tâche, à la fois de garantir la fin de la métaphysique et d’ouvrir l’être à l’élément d’aventure qu’est le poème. La troisième enfin consiste à rappeler le « mot à peine remarqué » d’Aristote dans la *Poétique*, à savoir que « la philosophie et la poésie sont plus appliquées que l’histoire ».

Reste alors pour nous à rassembler ces éléments pour en proposer une lecture. Il y a donc l’indication d’une crise qui consiste à penser la nécessité de la fin de la métaphysique (chose qui n’a, à ce jour, jamais eu lieu) pour pouvoir réouvrir l’être à la possibilité de son histoire et de la conscience de sa production. Or ce qui indique cette « possibilité » est ce que le penseur allemand nomme le *Gedicht*, à savoir le poème, mais non pas dans sa distinction technique (ce qui reviendrait à produire encore de l’ontologie) mais dans sa manière de se tenir devant l’exigence de l’être. *Gedicht*, autant que *poièsis*, autant que *poétique* ne nomme pas une technique de versification du langage verbal, mais une manière de faire advenir l’opérativité de l’être, au sens de ce que nous nommons une « œuvre d’art ». L’absence même de terme approprié pour désigner ceci prouve seulement que le terme se tient devant nous depuis toujours mais que nous refusons de le voir comme tel. Ce terme occulté, celé dans la technique n’est rien d’autre que *poésie*. La lecture désoccultée de la poésie est alors pour l’homme ce qui se tient – comme urgence – comme *élément d’aventure*. C’est cela la tâche de la pensée. ◇

M. BROODTHAERS (CITÉ PAR SÉBASTIEN PLUOT)

« Je pensais avec des parenthèses sans mots à l’intérieur. » Marcel Broodthaers, extrait de la lettre ouverte du 10 mai 1969, Antwerpen. ◇

PIERRE-DAMIEN HUYGHE

Gedicht, gedichte, Heidegger sûrement tenait à ces termes. *Dichtung* est aussi un vocable clé de son *Origine de l’œuvre d’art*. À quoi tendent ces mots ? De fait, à traduire. Mais c’est au risque de ne pas assez faire entendre que jamais le poétique ne s’est tout trouvé dans le dire. ◇

MARTIN HEIDEGGER

Aristote, ai-je indiqué, dit quelque chose à ce propos. Par bonheur, ce qu’il dit n’est pas une définition mais un signe pour la pensée.

Aristote caractérise l’art par le mot grec ποιησις; selon le dictionnaire, il signifie « la façon – le faire – fabriquer ». À l’entendre ainsi, nous ne pensons cependant pas de manière grecque; ποιησις signifie : produire, faire venir hors du retrait en avant dans le non-retrait, et ce de telle manière que le retiré et la mise-en-retrait ne soient pas éliminés mais précisément conservés et préservés. De ποιησις vient notre mot poésie. Tout art est, selon son mode propre, poésie.

Et que dit Aristote de la ποιησις au chapitre 9 de sa *Poétique*?

Il dit καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιησις ἱστορίας ἐστίν, « non seulement plus philosophique mais encore plus rigoureux est l’art, la poésie, par différence avec l’histoire » (*Poétique*, 1451b).

Mais que veut dire « plus philosophique »? Philosophique est le laisser-voir qui met sous le regard l’essentiel des choses.

Ἱστορίας signifie en grec l’enquête, par exemple sur les manières d’être et les usages des divers peuples; ἱστορίας signifie aussi l’établissement des faits en vue d’un débat judiciaire.

L’ἱστορίας est tournée vers les faits à chaque fois singuliers.

ARISTOTE (*Poétique* 1451)

TRADUCTION

COMMENTAIRES

Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἡ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν [1451β] (εἶη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων): ἀλλὰ τοῦτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα [5] λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν: ἡ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποιῶ τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ [10] στοχάζεται ἡ ποιήσις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη: τὸ δὲ καθ’ ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. [...]

δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησιν ἐστίν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. καὶν ἄρα συμβῆ [30] γενόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἦττον ποιητὴς ἐστι: τῶν γὰρ γενομένων ἕνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ’ ὃ ἐκείνος αὐτῶν ποιητὴς ἐστίν.

Il est clair, après ce que nous avons dit, que l’agir (*ergon*) du poète n’est pas de dire ce qui est advenu (*genomena*), mais ce qui pourrait advenir (*genoito*) et ce qui est possible (*dunata* ⇨), selon le vraisemblable ou le nécessaire. En effet l’historien n’est pas le poète, non parce que l’un dit en vers (*emmetra*) tandis que l’autre fait de la prose (*ametra* ⇨) [1451β] (on pourrait mettre Hérodote en vers que ce serait encore de l’histoire versifiée ou non versifiée), mais ils sont différents ⇨ car l’un dit ce qui est [5] advenu, l’autre ce qui pourrait advenir. C’est pourquoi la philosophie et la poésie sont plus appliquées (*spoudaioteron* ⇨) que l’histoire. En effet la poésie dit le général (*katholon*) tandis que l’histoire dit le particulier (*ekaston*) ⇨.

Le général c’est ce qu’il faut dire ou faire en fonction du vraisemblable et du nécessaire, [10] et c’est le but de la poésie en mettant des mots aux choses; le particulier c’est ce qu’Alcibiade a fait ou fait.

[...]

Il est alors évident que le poète (*poiètèn*) doit être le producteur (*poiètèn*) de discours (*mutbôn*) plutôt que de vers, parce qu’il est poète en fonction de la représentation (*mimèsin*) et de ce qu’il représente des actions (*praxeis*) ⇨. Et même s’il produit [30] avec ce qui est advenu, il reste poète : car tout cela peut être semblable à ce qui pourrait advenir selon le possible et ce qui pourrait advenir selon le vraisemblable; il en est le producteur (*poiètès*).

⇨ Les conditions de cet agir sont importantes : il s’agit (pour que l’œuvre du poète ait lieu) de faire à partir de ce qui est *eikos* c’est-à-dire de ce qui a capacité à advenir comme une *image* (vraisemblable et faire image) et ce qui est *anankaios* (le besoin et le nécessaire).

⇨ Le vers n’est pas l’indicateur de ce que nous nommons poésie. Ainsi le vers est une donnée technique pour la lecture mais ne garantit aucunement le *poétique*.

⇨ La différence entre l’historien et le poète est un problème d’indication de regard. L’historien fixe l’effectué, tandis que le poète fixe le non encore effectué, l’aoriste, l’hypothétique.

⇨ Il est à noter le sens complexe du terme *spoudè* et *spoudaios* : la hâte, l’empressement, l’effort, le soin, le sérieux, l’intérêt (racine *στυδ*, être actif que l’on retrouve dans le terme *étudier*). ⇨ L’indication est ici on ne peut plus claire : la poésie et la philosophie ont bien une affaire en commun. Cette affaire en commun est une attention particulière, une application à maintenir le regard vers le non encore effectué. Autrement dit vers l’actualité.

⇨ Le poète est un *producteur de discours*, un *muthonpoiètès*. Il faut bien sûr comprendre qu’il ne peut en aucun cas être un producteur de mythes (ceci est l’activité des machines mythologiques).

⇨ L’indication est ici exemplaire : ce qui fait qu’un poète est un poète n’est pas l’écriture des vers, mais l’écriture des actions, ou plus précisément l’écriture des activités de l’être. Est poète celui qui produit en somme une image de l’activité des êtres.

Le philosophique rend visible l'essentiel. Nous pouvons aussi interpréter le mot d'Aristote en sorte de dire : l'art est plus philosophique que la science. Un mot qui donne à *et la tâche de la pensée*. penser à notre époque où la croyance à la science, entendez la science de la nature et la cybernétique, commence à s'installer comme la nouvelle religion. Plus philosophique que la science et plus rigoureux, c'est-à-dire plus proche de l'essence de la chose même – est l'art.

in *Remarque sur Art – Sculpture – Espace*, 3 octobre 1964.

Exposition

Una Svolta, a été éditée à cinquante exemplaires sur papier machine en mai 2018. Le deuxième édition a été éditée au format journal en septembre 2018. Pour la première version, il se lisait dans les lettrines du registre : Si L'ÉLOQUENCE DES LIENS CLOS, ICI DÉDALE, SE LIT « ÉPISODE » (OU « APOSIOPÈSE ») C'EST PARCE QUE SIMPLE « PONT » (ΓΕΦΥΡΑ).

Julie C. Fortier

Sans titre (Svolta), 2018

Tâche est un terme intéressant pour penser la question de l'œuvre. Il provient du verbe latin *taxare* et signifie toucher souvent, s'occuper, apprécier, estimer. Il est une manière de prendre en compte la question de l'intérêt sans tomber immédiatement dans les problèmes évoqués du travail et de l'évaluation. Il est possible pour nous d'avoir alors des occupations qui ne relèvent pas de la sphère du travail et de l'évaluation et que l'on nomme tâche. Puis le terme tâche a un autre avantage c'est qu'il convoque pour la

Fabien Vallos

Notre première hypothèse consiste à énoncer que cette tension à l'achèvement de la métaphysique et sa relation à une production artistique dite conceptuelle a atteint un point maximale dans les années 1960. Cela ne veut pas dire qu'elle est inexistence auparavant, mais cela indique juste que son point de crise est atteint dans les 1960. Or il est à noter que depuis les années 1960, cette relation est à nouveau occultée.

Notre deuxième hypothèse consiste à supposer qu'il y a une relation « logique » entre l'achèvement de la métaphysique et l'art conceptuel. Cette relation logique est ce qui a été déterminé précédement : **relation poièsis-poién ininterrompue, la présence de l'énoncé, l'intentionnalité et la rupture des processus ontologiques**.

Notre troisième hypothèse consiste à affirmer que cette relation dite « logique » est en fait une relation « politique » et qu'il s'agit de l'épreuve d'une *révolte*. Cette révolte ne doit pas être entendue comme un processus historique mais historiale. Cela signifie qu'elle advient à un moment clé de l'histoire de l'usage des êtres en tant qu'il n'appartient qu'à notre épreuve de l'œuvre et de la pensée. En cela ce moment est unique.

Notre quatrième hypothèse consiste à proposer une définition et ou plutôt une indication vers ce que peut être le tournant. À partir de ce qui est montré par Heidegger, nous dirons qu'il est 1. l'épreuve de la chose, 2. l'épreuve de la *tekhnè*, contre l'idée d'une hypostase de la technique, 3. l'épreuve nécessaire d'une relation au péril à la fois parce que l'âtre de l'être est occupé et parce que nous sommes aliénés par l'histoire et enfin 4. l'épreuve d'une sollicitation vers *le tournant*.

Notre cinquième hypothèse consiste à rapprocher ce que nous nommons *révolte* du *tournant*. Qu'est-ce que cela signifie? Cela signifie d'abord qu'il y a l'épreuve d'une crise sans précédent de l'objectivité. Cette crise prend forme à la fois comme critique d'un

pensée philosophique quelque chose d'une interrogation sur ce que nous pourrions nommer à la fois un désir et un appel à faire quelque chose. Ce terme se trouve indiqué dans la langue allemande par le concept de *Beruf*. Le terme signifie au moyen-âge appeler, être appelé. Il doit sans doute sa notoriété à l'usage qu'en fit Luther (ca. 1522) pour traduire le concept grec et chrétien de *klêsis* d'appel (Paul, *Rom.* 1). Voir le travail de Max Weber, *Esthétique protestante et esprit du capitalisme*, ch. 3, notes 1 et 3. Mais surtout il indique quelque chose de plus complexe encore par l'usage du concept de *beruf* chez Friedrich Holderlin et le célèbre poème de 1801-1802 *Dichterberuf*, autrement dit la *tâche du poète*. C'est donc en ce double sens que j'utilise le terme tâche : celui d'échapper au travail et à l'évaluation et celui de s'inscrire dans ce qui a été une indication par Hölderlin. En somme la tâche de la poésie et de la littérature (même si elles ne sont pas exactement les mêmes et qu'il s'agira un jour de les penser) consiste bien à s'interroger sur la surmesure et la surabondance des événements, métaphysiques ou non métaphysiques du monde. Cette surabondance porte le nom, selon l'indication de Heidegger (*Questions III & IV*, Gallimard, 1978, p. 420), de *thaumatizein*. Voilà à quoi le terme tâche renvoie et ce qu'il indique. En somme cette *affaire* de la littérature et de l'œuvre est donc bien à la fois un problème de *surmesure* et de *mesure* mais aussi un problème lié à l'interprétation de *l'opérativité*, c'est-à-dire du travail et de l'œuvre. Or il semble que cette affaire de la littérature n'a pas à voir avec le travail, jamais, mais bien avec la tâche.

des modèles de fondation de la pensée occidentale, mais aussi – pour la question de l'œuvre – d'une crise de la relation fondatrice entre *présentation* et *représentation* des éléments du monde et enfin comme crise exemplaire de ce que nous nommons le poétique en tant que, s'il nomme l'opérativité artistique, il n'a dès lors plus de relation directe avec la présentation du monde ni moins encore avec la représentation. Cette crise est complexe puisqu'elle suppose une réorientation de la pensée vers la question de la chose. Que signifie « chose »? Elle signifie pour nous l'épreuve que nous avons du monde en deçà de sa transfiguration idéologique. Cela demande un long travail de déconstruction et de lecture.

Il s'agit encore de faire face à une crise plus importante encore, celle de l'hypostase de la *tekhnè*, celle nommée par Hiedegger, la *cybernétique*. Autrement dit la gouvernance du monde par les dispositifs techniques. Cette épreuve est cruciale d'autant qu'elle est ouverte depuis une dizaine d'années à de nouveaux impensés ou à de nouvelles tâches : celle de l'interprétation de *l'hyper-tekhnè*, celle des *data*, celle de la techno-gouvernance. Il faudra répondre de ces tâches et de ces interrogations.

Il s'agit de l'épreuve d'un péril en tant que pour l'histoire de l'être il y a une exemplarité de ce péril. Il s'agit encore une fois de la privation de l'espace et de l'aliénation.

Enfin il s'agit de répondre à ce qui a été indiqué comme sollicitation de l'être dans ce que l'on nomme tournant et résistance ou encore révolte. Cette révolte est ce que nous nommons « être modernes ». Le travail de la pensée, ou plus précisément la tâche de la pensée, commence ici.

Notre sixième hypothèse consiste donc à nommer art conceptuel cette forme particulière de résistance et de révolte dans l'épreuve de la production, c'est-à-dire dans l'épreuve de la *poièsis*. C'est ce que nous interprétons de manière inaugurale dans les deux gestes de Marcel Broodthaers, celui de l'insincérité en 1964 et de celui de la critique de l'institution en 1968.

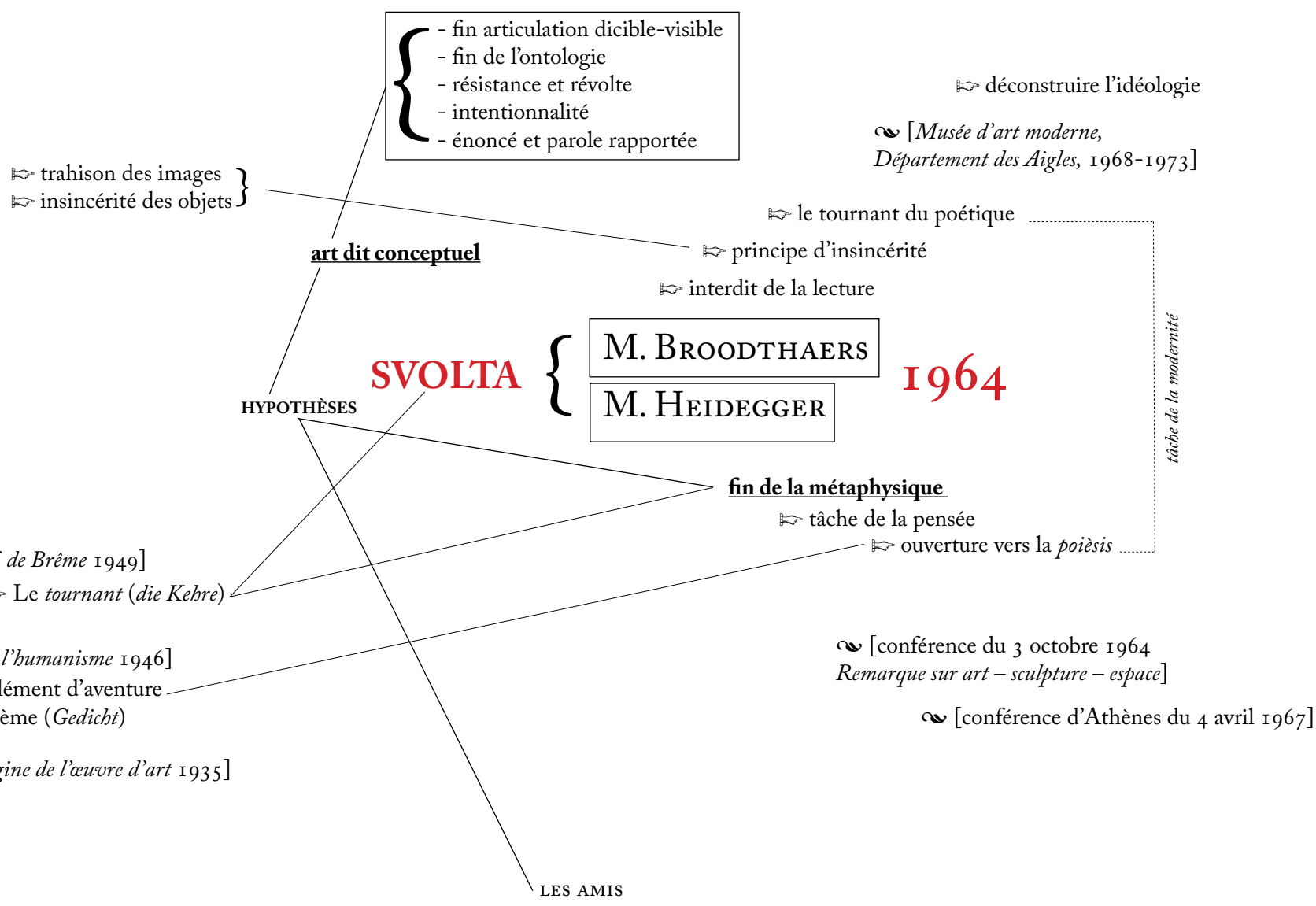
Fabien Vallos

Nous proposons ici, une sorte de conclusion en six points. Le premier consiste donc bien à affirmer que l'ensemble des contraintes et l'ensemble des crises irrésolues quant à la relation art et langage est bien un problème d'ontologie (à la fois des dispositifs mais aussi des supports et les objets) et qu'en tant qu'ontologie cela suppose donc un rapport autoritaire et infondé à la fondation. Par ailleurs si nous avons assumé une pensée du tournant nous ne pouvons plus penser à partir de cette fondation ontologique : il nous faut faire autrement. Je propose ici de tenter de penser dispositifs, supports et objets à partir de ce que l'on nomme la *différence ontologique*. Qu'est-ce que cela signifie? Cela signifie que l'étant n'est qu'à la *condition d'une lumière*, à la condition d'une visibilité qui est tout sauf l'être. En ce cas si une chose est différente d'une chose ceci est une différence ontique; mais que *le est* ne soit pas le même, ceci est la différence ontologique. C'est cela qu'il nous faudrait être en mesure de penser. C'est cette différence qui constitue la tâche de la pensée.

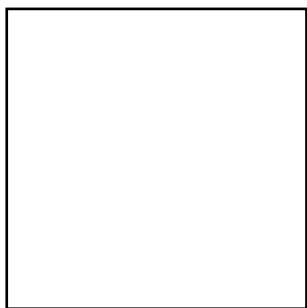
Le deuxième point indique qu'il importe donc que soit interprété ce qui a été nommé « conditions de lumière » et non l'interrogation sur l'être. Autrement dit ne pas interroger à partir de la métaphysique mais opérer un tournant et penser autrement les conditions de l'être.

Le troisième point émet l'hypothèse que le plus gigantesque processus d'occultation a été celui qui a consisté à ne pas laisser advenir la puissance de la différence ontologique. Ce n'est pas tant la différence entre être et étant qui est occultée, mais profondément l'histoire des conditions de l'étant au profit unique de l'histoire de l'être. Or à partir de la phase du péril qui consiste à objectiviser et techniciser, on assiste alors à un oubli de l'être, au profit d'une forme exclusive de son « histoire », mais à laquelle en tant qu'être aliéné il ne peut plus appartenir. Quoiqu'il en soit la phase maximale d'occultation (en tant que relation silencieuse) a été réalisée sur l'histoire des « conditions de l'étant », c'est-à-dire sur l'histoire des conditions de la vivabilité.

Voir à ce propos l'ouvrage de Emmanuel Hocquard, Les conditions de lumière, POL, 2007



par Fabien Vallos, Dieudonné Cartier, Grégory Lang,
Sébastien Pluot, Chloé Maillet, Antoine Dufeu,
Julie C. Fortier, Valentina Traianova, Quentin Carrierre,
Jean-Baptiste Carobolante, Pierre-Damien Huyghe, Alessandro De Francesco,
Éric Dayre, Nicolas Giraud,
Cédric Mazet Zaccardelli, Alexandre Quoi, A Constructed World,
Nicholas Knight, Yann Sérandour, Étienne Helmer,
Vanessa Theodoropoulou, Pierluigi Lanfranchi,
Élisabeth Lemercier, Aurélie Pétre, Lætitia Talbot,
Amaury Daurel & Victor Delestre, Michèle Draper
Caroline Bernard Grégoire d'Ablon, Alexandre Desson,
Tanguy Gatay, Charlotte-Victoire Legrain,



REGISTRE :
SILELOQUEC DLIENCLOCIDEDALCLIT
«EPIOPSSD»SPQSINPL«GΦURA»

€

SVOLTA - deuxième édition à Paris - IX-MMXVIII
La deuxième édition a été imprimée sur papier journal à 50 exemplaires
(numérotés sur 50 dont épreuves d'artiste)