

SÉMINAIRE 2014-2015.
FIG. (FIGURE, IMAGE, GRAMMAIRE)
IV. SÉMINAIRE : L'ENTENTE

Quand on subit l'interrogatoire des devantures, on prononce aussi sa propre condamnation. En effet, le choix est allé et retour. De la demande des devantures, de l'inévitable réponse aux devantures, se conclut l'arrêt du choix. »

Marcel Duchamp, *Duchamp, du signe*

Il s'agit de venir penser les relations indiquées dans la lettre de Marcel Broodthaers adressée le 7 septembre 1968 pour annoncer l'ouverture du «*Département des Aigles*» du *Musée d'Art Moderne* :

Les travaux sont en cours; leur achèvement déterminera la date à laquelle nous espérons faire briller, la main dans la main, la poésie et les arts plastiques.

et d'interpréter son célèbre «principe d'insincérité» (indiqué sur le carton de 1964) : «L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit».

Le deuxième champ d'investigation consiste à penser ceci; *III. Broodthaers rédige cette lettre (à l'entête des Ministres de la Culture) en annonçant que ce «nouveau musée» permet de «faire briller main dans la main la poésie et les arts plastiques». Qu'est-ce que cela signifie? Que signifie le concept de «musée»? Que signifie cet accord entre poésie et art plastique? Est-il lui aussi une affaire de marchandise et de loisir? Est-il lui aussi absorbé dans un processus*

parodique ? Que signifie l'usage du verbe « briller » ? Et l'expression « main dans la main » ? Quel sens donner à poésie et à « plastique » ? Quelles connexions doit-on faire avec les concepts de ποιητικὴ τέχνη et de πλαστικὴ τέχνη ? Mais ce qui semble encore plus important est de tenter une analyse de ce rapport entre poésie et art plastique. Si l'on suit l'énoncé de Broodthaers, ce « nouveau » musée a la particularité de les faire briller « main dans la main ». Dans ce cas, est-ce que cela supposerait qu'antérieurement à cette date ils ne brillaient pas ensemble ? Cela supposerait-il un divorce ? En quoi ce divorce est historique et originaire ? Mais alors cela suppose, si l'on enquête encore, qu'il y aurait eu un temps encore plus « archaïque » où ils avaient brillé ensemble. Que signifie cette hypothèse ? Si l'on revient à l'époque de Brodthaers, il faut alors s'interroger sur ce nouvel accord et sur la manière avec laquelle l'artiste a réussi ce nouvel accord. Mais encore s'interroger sur la manière avec laquelle cet accord continue d'exister pour nous. Ceci constitue le cœur de notre recherche.

Nous avons jusqu'à présent levé et proposé deux modes de lectures des paradigmes de l'œuvre contemporaine. Premièrement, il s'agit d'absorber l'œuvre dans un destin de la marchandise et du loisir en tant qu'il y a une transformation substantielle et matérielle de l'intérêt en épreuve du désœuvrement. Deuxièmement de comprendre que l'inscription dans ce destin était une décision plus ou moins sérieuse dont découle l'histoire d'un pacte de sincérité de l'œuvre. Dès lors l'inscription de l'œuvre peut avoir lieu soit dans un pacte de sincérité (ce qui appartiendrait à la poésie) soit dans un pacte d'insincérité (ce qui appartiendrait à l'art plastique). Il nous faut alors penser ce que signifie – dans la possibilité de l'existence de ce pacte d'insincérité – que la poésie et les arts plastiques *brillent main dans la main*.

Le verbe *briller* revêt une grande importance pour notre propos. Il signifie soit répandre une lumière soit s'agiter et

1. *Tlfi*. La première occurrence du verbe *briller* au 16^e siècle signifie : 1559 fig. « être agité d'impatience » (AMYOT, César, 42 dans HUG. : Sur tous autres brilloient d'ardeur de combattre les jeunes gentilzhommes et chevaliers Romains). 1564 « jeter des éclats » (J. THIERRY, *Dict. fr.-lat.*, Paris); emplois fig. 1608 (RÉGN., *Sat.*, IX, 41 : une œuvre brille et d'art et de science)

3. Sauf le modèle de l'émission technique et moderne.

7. Aristote 687b *Les Animaux* : Αἱ μὲν γὰρ χεῖρες ὄργανόν εἰσιν en effet les mains sont des instruments (*ergon*) ἔστι γὰρ ὡσπερ εἰ ὄργανον πρὸ ὀργάνων : elle est l'instrument des instruments.

frétiller (1). Le verbe provient de l'italien *brillare* qui signifie *s'agiter comme le scintillement tremblant des étoiles* (2). Briller signifie alors une relation d'image avec le scintillement de l'étoile en tant que lumière et mouvement. Il nous faut donc conserver à la fois le sens d'émettre une lumière et s'agiter. D'un point de vue philosophique le verbe *briller* signifie ce qui entretient une relation avec la lumière. Il y a alors deux manières de briller, soit par émission, soit par réverbération. Premièrement l'émission de la lumière (3) relève entièrement de la *phusis* : il détermine alors le *phanein*, ce qui se donne à voir et le *phainomèna* l'événement (c'est-à-dire ce qui à partir de la lumière se rend visible comme événement) (4). Deuxièmement la réverbération est la définition même de l'être : *l'être est ce qui réverbère la lumière dans le mouvement*. Et c'est précisément le sens du verbe *briller*. L'être est ce qui réverbère et ce qui détermine la *kharis* (comme plaisir) et le *kharismatique* comme ce qui accroît cette brillance (5). C'est ici que se place l'enjeu de notre recherche. Il nous faut alors proposer une définition et une redéfinition du concept de *kharis* en tant que plaisir. De quelle manière ce plaisir singulier (6) entretient-il une relation à la sincérité ou à la l'insincérité. Ou peut-être même plus définitivement est-ce que le concept de *kharis* ne présente pas l'avantage de rendre impossible le concept d'insincérité, le rendant *de facto* caduc ?

Que signifie le sens de l'expression *main dans la main* ? Si l'on se fonde sur la pensée aristotélicienne la main est un instrument (7). La main en tant qu'instrument des instruments (*organon*) est un outil de la production (*poièsis*) et de la contractualisation de cette production (*politikè*). La main est ce qui sert à enregistrer les formes de l'engagement. Il se nomme dans la langue grecque *horkos* en tant qu'il est ce qui enferme et ce qui contraint (8). Il prend le sens du mot français *gage* (que l'on retrouve dans le terme *engagement*). Il est ce que l'on dépose dans la main de l'autre (9).

2. Quatre sens se dégagent : 1. resplendir, 2. s'enjouer, 3. tourner et 4. nettoyer les céréales. Le verbe *brillare* prendrait le sens du verbe latin *gestire* : exulter, être transporté de désir. Et du substantif *gestus*. Il est en revanche très clair que le sens du verbe briller entretient une relation avec l'étoile (*sidera* comme considération et sidération) [<http://www.etimologie.fr/?term=brillare&find=Cerca>]

4. Voir à ce propos le travail de M. Heidegger dans le séminaire du Thor de 1969. *Questions III & IV*, p. 420. La corrélation entre le *phanein* et le *kharis* est ce qu'il nomme *thaumazein*, l'étonnement.

5. Voir à ce propos les théories aristotéliciennes de l'œuvre [*Poétique*, 1448b].

6. Nous rappelons la différence entre *hèdonè* le plaisir par pénétration et consommation et *kharis* le plaisir par réverbération et non-consommation. Cette différence substantielle constitue la relation silencieuse qui permet l'interprétation du concept d'œuvre. Seule la *kharis* ouvrirait à la possibilité de l'artistisation.

8. *Herkos* est la clôture, l'enceinte de la maison (*eirgò* signifie enfermer).

9. Provient de l'ancien allemand **waddi* et peut-être du terme

latin *vas* (*vadis*) qui signifie la caution. Nous renvoyons à l'ouvrage de Giorgio Agamben, *La Sacrement de la langue*, Vrin, 2012.

Nous obtenons alors la formule suivante : briller signifie ce qui entretient une relation charismatique qu'il s'agit de déterminer sous la forme d'un engagement (ici entre la poésie et les arts plastiques). C'est cela qu'il incombe maintenant de penser.

Mais que signifie alors précisément le sens de cette expression, *briller main dans la main*? Ou plus précisément qu'est-ce qu'elle tente d'indiquer? Il est possible de répondre de quatre manières : premièrement, cela sert à déterminer de manière classique une série de personnifications et de les absorber dans un processus de l'adresse. Deuxièmement, cela sert à affirmer et à confirmer une position signifiante, ce que nous pouvons nommer un *dictum*. Troisièmement, cela sert à déterminer un contrat en tant que la main dans la main est la forme archaïque de la signature (et donc de l'œuvre). Quatrièmement à déterminer une entente qu'il nous faudra comprendre.

Première hypothèse, il s'agit de créer deux personnifications, la Poésie et les Arts plastiques (10). Ils sont l'une et l'autre membres de ce qui se nomme *mouseion*, c'est-à-dire le temple des muses (11). Ici, il s'agit de penser qu'il puisse avoir lieu comme un nouveau musée, à la fois une « aile » du *Musée d'Art Moderne*, pour Broodthaers et à la fois le lieu nouveau d'un accord en vue d'une nouvelle modernité.

Deuxième hypothèse, il s'agit de confirmer un *dictum*. En ce qu'il y aurait alors ici un problème d'affirmation de la puissance d'un *dictum*, c'est-à-dire du *dictamen* et du *dictator* (12). Le *dictum* est la puissance de dictée du dire, son autorité (*auctoritas*). Cette puissance nous la nommons *dictamen* et elle détermine l'actualité (*actualitas*) de tout dire.

Troisième hypothèse, il s'agit de déterminer un contrat. Qu'est-ce que cela signifie? Cela signifie d'abord qu'il s'agit d'un processus qui relèverait de la possibilité d'une détermination d'un « partage » du signe (13). Cela repose

10. Il y a une très ancienne tradition de ces personnifications dont nous pouvons citer un objet exemplaire *Les Noces de Philologie et Mercure* de Martinus Cappella (voir aussi l'ensemble des commentaires à Cappella qui ont nourri la pensée de l'art pour tout le moyen-âge). Nous pourrions être en mesure d'imaginer que le nouveau *mouseion* soit le lieu d'un accord entre Poésie et Arts plastiques.

11. *Mouseion* est techniquement le temple des muses et un bâtiment qui rassemble, outre ce temple, théâtres, bibliothèques, lieu de recherches, etc.). C'est sur ce modèle que l'*Archiginnasio* de Bologne a été pensé. Le musée n'est pas l'université (cette distinction est fondamentale).

« πολλοὶ μὲν βόσκονται ἐν

Αἰγύπτῳ πολυφύλῳ βιβλιακοὶ χαρακίται ἀπειρίτα δηριόωντες Μουσέων ἐν ταλάρῳ. Dans l'Égypte peuplée, on engraisse des scribes, grands amateurs de grimoires, qui se livrent à des querelles interminables dans la volière des Muses », Athénée de Naucratis, *Deipnosophistes*, 22d. *Mousa* est la muse, *mousikos* est ce qui est relatif aux arts. Les grecs avaient le terme *mousomanie* que nous pourrions apparenter à une histoire du musée.

12. Voir Giorgio Agamben, *Idee de la prose*, Bourgeois, 1998

13. Voir pour cela Derrida, *Signature événement contexte* (1972) in *Limited Inc.*, Galilée, 1990

14. Il s'agit du problème de la traduction du terme *Aufhebung* de sorte qu'il ne le soit pas par *dialectique*.

Jean Hyppolite avait proposé à la fois *supprimer* et *dépasser*. Jacques Derrida proposait de le rendre par *relève* : voir *Dissémination*, 1972 et *Oussia & Gramme*, 1968.

sur trois processus : 1. le signe est une marque (il détermine en cela son actualité, celle de son inscription, celle de son auteur et celle de sa puissance sémantique), 2. il est une force en tension avec le contexte (c'est ce qui détermine la tension dialectique entre le littérale et le littéraire : cette tension est irréconciliable et fonde l'histoire de la pensée et de l'interprétation), 3. le signe est donc dialectique (et pour Derrida il est alors ouvert à une possibilité d'être *relevable* en tant que ceci est la traduction du concept d'*Aufhebung*) (14). L'hyper-relation dialectique qui fonde le signe (comme marque en tension dialectique avec le contexte) entretient la possibilité de l'arraisonner soit sans des dispositifs grammaticaux, qui iront graduellement d'une grammaire hyper-relationnelle à une grammaire zéro (d'une grammolatrie à une grammoclastie), soit à des dispositifs esthétiques qui iront graduellement d'une rhétorique de la contrainte à une parataxe (15). Ce sont alors les grammaires et les esthétiques qui assument plus ou moins graduellement la puissance de l'autorité du signe et de la signature, parce que, pour que le signe fonctionne, il réclame une signature, à tout prix (elle est source de l'énonciation, source de la puissance de celle-ci et source de la puissance du contenu). Ce qui est dès lors réclamé est d'assumer une non-dissémination du signe et une non-paléonymie (ce qui produit une catachrèse (16)). Déterminer un contrat signifie encore la fusion de ce que l'on nommait les *horkoi* et les *logoi*, c'est-à-dire quand le dire possède la puissance d'effectivité du serment et réciproquement, ce qui permet une entente contractuelle des puissances. Ce qui signifierait pour Boordthaers la possibilité de récupérer dans cette fusion, ce qui manque au poétique, par les arts plastiques, et de déconstruire l'interdit de la lecture des arts plastiques par le poétique. Ce point est crucial.

Quatrième hypothèse, il s'agit de déterminer une *entente*. Mais quelle est cette entente ? Celle qui fait briller deux éléments à partir d'un nouveau lieu (le nouveau

15 Adorno « Parataxe » in *Notes sur la littérature*, 1966, Agamben, *La Fin du poème*, 2002 ; Vallos *Le Poétique est pervers*, 2007, *Chrématisique & poiésis*, 2016 ; De Francesco, *Pour une théorie non-dualiste de la poésie*, 2013

16. La paléonymie est un concept derridien : *palaios-onoma* (vieux-mot). La paléonymie consiste donc à utiliser un mot d'une certaine manière pour en accélérer l'usure. Et c'est alors que l'usure apparaît comme une catachrèse.

musée). Une entente qui les rend donc *charismatiques* (ce qui constitue ici une finalisation de l'agir poétique et inscrit dès lors dans une tradition aristotélicienne). Mais il peut s'agir aussi (si l'on inverse la proposition) d'un lieu qui permette une nouvelle forme d'entente, ce qui supposerait alors que les deux entités qui «habitent» le *Mouséion* ne s'entendaient pas. Est-ce que cela signifie que nous n'avons pas suffisamment pensé les relations entre art et poésie ?

Qu'est-ce que cela signifie ? Poésie est ici (on le sait (17)) un système de contraintes imposées au langage verbal. Mais il faut reconnaître cinq phases distinctes du concept de *poiësis* : celle d'un processus sur les éléments du réel (interrogation *poios*), celle d'une interprétation d'un des trois agir en tant qu'agir non finalisé, celle d'un des noms donnés à l'opérativité artistique, celle d'un genre comme contraintes imposées au langage verbal et enfin celle d'une redéfinition du concept moderne de *poématique*. Il s'agit d'une *poiëtikè tekne*. Quant aux arts plastiques, il s'agit d'une *plastikè tekne* et signifie l'ensemble des techniques qui servent à *plassein*, former, modeler, imaginer. Le terme *plasma* signifie un ouvrage façonné (c'est-à-dire le travail de représentation). Plus encore le terme *plasma* signifie la fiction, c'est-à-dire le faux présenté comme vrai, présenté comme fiction réaliste et qui s'oppose au *muthos* qui est le récit ou le mythe, c'est-à-dire le faux présenté comme faux (18) et au *logos* qui est le discours en tant que vrai présenté comme vrai dont *historia* est la forme de l'assertion (19). On retrouve cette archaïque distinction (entre *plastikè et poiëtikè*) chez Kant [CFJ, §51] dans la séparation qu'il fait entre les *bildenden Kunst*, les arts des images et les *redenden Kunst* les arts de la parole. La première occurrence se trouve dans *La leçon sur la philosophie de l'histoire* de Hegel en tant que *plastische Künste*, les arts plastiques et la *Kunswerke bildet*, l'œuvre d'art. Il y a donc une faille entre les deux *tekne* (*poiëtikè et plastikè*). Ce qui les unit est l'usage moral du faux. Mais il y a une différence plus significative entre

17. C'est l'ensemble du travail que nous tentons d'accomplir : une archéologie du concept de *poésie*. Voir à ce propos *Chrématisique & poiësis* (www.chrematisique.fr).

18. C'est le cœur de l'intrigue tragique : Aristote, *Poétique*, 1450a3-5.

19. Sextus Empiricus *Adversus mathematicos* 263. Quintilien *Inst. Or.* II, 4, 2 (pour l'interprétation du *muthos* et de la *fabula*). Voir Barbara Cassin *L'effet sophiste*, Gallimard, 1995. Voir encore, Furio Jesi, « Simbolo e silenzio » in *Letteratura e mito*, Einaudi, 2002, p. 17.

20. Barbara Cassin, *Le plaisir de parler*, 1986, p. 3-29

21 Voir séminaire précédent

22. <http://www.paris-sorbonne.fr/article/m-alessandro-de-francesco-pour-une>

23. En plus du divorce très ancien entre la philosophie et la *poièsis* : « προσείπωμεν δὲ αὐτῇ, μὴ καὶ τίνα σκληρότητα ἡμῶν καὶ γροικίαν καταγνῶ, ὅτι παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆ : par ailleurs, de peur que la poésie nous accuse de dureté et de rusticité, disons que le divorce entre philosophie et poésie est ancien », Platon, *République*, 607B.

plasma et *poiètikè* : elle est hiérarchique quant au problème du faux (20). *Plasma* est la fiction qui ne fait que contenir le faux (*pseudos*) et donc l'insincérité, tandis que la *poièsis*, la poésie, dépasse ceci à la fois par le pacte de sincérité (21), par la transfiguration du réel (*mimèsis* et *kharis*) et donc par un rachat moral de l'opérativité artistique.

Qu'elles sont alors les conséquences ? Nous proposons une série de trois hypothèses pour penser ce dualisme. 1. Premièrement, il s'agit d'une opposition entre le réel et le plastique ou le poétique (imitation du réel). Il s'agit du premier dualisme. C'est pour cette raison que les *teknè* qui entretiennent une relation au *plasma* ou à la *poièsis* ne sont pas morales, parce qu'il s'agit, selon les termes d'Alessandro De Francesco (22) d'une *non-adhérence* entre les deux plans. Cette non-adhérence est considérée comme dangereuse. 2. Deuxièmement il s'agit de l'opposition entre le plastique et le poétique, en ce que l'un est une fiction qui fait passer le non-vrai pour du vrai et en ce que l'autre à une capacité à produire une *alètheia*. Le poétique a dès lors la capacité à transfigurer le mimétique. 3. Troisièmement il s'agit d'une opposition entre les *bildenden* et *redenden Kunst* qui détermine la dernière phase historique de cette opposition. Il s'agit donc dans l'ordre d'une triple opposition, d'un triple dualisme, métaphysique (disjonction être-paraître), morale (disjonction technique) et esthétique. L'histoire occidentale de l'art est fondée sur ce dualisme. La modernité a consisté et consiste en la déconstruction de ce dualisme.

Quelles hypothèses sommes-nous alors en mesure de poser ? Il y a trois thèses qui assument une position dualiste : monde-poésie, vrai-faux, image-texte. Il y a donc trois thèses qui assument le divorce essentiel entre arts plastiques et arts poétiques (23). Mais il y a aussi une hypothèse qui assume l'idée que cette opposition pourrait ne pas avoir lieu : c'est la thèse de Broodthaers en ce que le nouveau musée ferait briller leur accord. L'hypothèse est donc qu'il n'y a plus de tension dualiste entre arts plastiques

et arts poétiques, mais au contraire l'idée moderne d'une puissance non-dualisme. Ce qui fonde que monde et poésie entretiennent une relation (le monde est poétique); ce qui fonde que l'opposition vrai-faux n'a pas de sens effectif pour penser l'œuvre (le tournant de l'œuvre) : ce qui signifie encore que le dualisme image-texte n'est plus historiquement relevable (sa dialectique est épuisée) ni même understandable (il faut alors à la fois penser en quoi nous n'avons pas suffisamment pensé le sens du poétique et à la fois penser l'achèvement de ce dualisme). C'est l'enjeu de nos recherches.

24 NOVEMBRE 2015