

SÉMINAIRE 2016-2017.

FIG. (FIGURE, IMAGE, GRAMMAIRE)

XIII. SÉMINAIRE : INTERRUPTION DE LA *TEKNÈ*

« και φιλοσοφωτερον και σπουδαιοτερον ποιησις
ιστοριας εστιν
*c'est pourquoi la poésie et la philosophie sont plus
zélées que l'histoire* »
Aristote, *Poétique* 1451b6

« *Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.* »
Friedrich Hölderlin, *Patmos*, 1807

« Le parlé à l'état pur est Poème »
Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*

I. Que signifie pour nous modernes et post-modernes l'interruption de la technique dans l'épreuve de l'œuvre (*poétique ou plastique*)? Il faut pouvoir penser cette interruption au moins de deux manières : d'abord comme inachèvement et ensuite comme inaccomplissement de l'idée d'un bien-fait. Pour cela il nous faut repenser le concept de *teknè* et la manière avec laquelle il a été arraisonné au concept d'œuvre. Or il convient de voir que pour nous modernes reste encore impensé ce que pourrait signifier un s'y connaître en quelque chose qui consiste à produire (*teknè*).

Ce troisième séminaire prend en charge la 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 tekne*.

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 (1). 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 *poiétique*. (2).

Par conséquent il y eut (et se maintient) un arraisonnement 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 (3).

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

2. *Tekne* signifie s'y connaître en produire de tel sorte que nous puissions finaliser la *poièsis* comme interrogation en production stable. Mais la *tekne* signifie aussi précisément ce savoir qui consiste à canaliser le flux en réel et à le transformer en réalité. C'est le sens précis de *ars* et de l'interprétation du concept de *tekne* pour la pensée moderne. Est technique ce qui à la fois conduit la chose à devenir un système et à la fois la conduit à devenir un canal (une *conduite*) du réel.

3. Le concept d'économie tel qu'il nous est laissé par la patristique signifie quelque chose comme « la gestion et l'administration de ce qui est visible » (Marie-José Mondzain). Or pour « gérer et administrer » le visible il faut pour cela procéder à la création de nombreuses contraintes et de nombreux dispositifs techniques. Voir à ce propos : [http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/OIKONOMIA.HTM] et le chapitre II « économie iconique » de l'ouvrage *Image, icône, économie*, Seuil, 2000.

1. Puisqu'il s'est agi pour la pensée antique de déterminer une tripartition de l'agir, il a fallu aussi en penser les solutions de continuité, autrement dit les ruptures. Elles ont été pensées à partir de la problématique puissance de finalisation (*autarkhéia*) : voir *Ét. Nic.* X.7. Cela signifie qu'est puissant (*energéia*) ce qui peut être pour soi l'affirmation d'un dispositif autonome, suffisant et finalisé (*aut'arkhéia* = *soi-même-commencement-commandement*). Dès lors si l'agir est *autarkhès* il peut produire des *arkhêtupoi* (= *figures-du-commencement-commandement*). Ce qui est alors reproché à la *poièsis* c'est de ne pas posséder cette puissance de se déterminer en propre comme fondement de sa propre puissance.

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 (*théoria* et *poièsis*).

Le concept d'économie, poétique, plastique et iconique, signifie qu'il faut faire entrer l'épreuve de l'œuvre dans un dispositif de gestion du calcul et de l'effectivité. L'arraisonnement des trois comme oubli du poétique est le lieu de la pensée moderne de la déconstruction et des crises propres de l'histoire moderne de l'art.

Ce que nous nommons modernité consiste précisément en la tentative d'un abandon 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* (4), l'épreuve de l'inachèvement comme rupture technique et enfin

4. Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Gallimard, 1988 et *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard

1987. Voir aussi Marlène Zarader, *Heidegger et les paroles de l'origine*, Vrin, 1990 et Marc Froment-Meurice, *Poétique de Heidegger*, éditions Galilée, 1996.

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 (5) du terme *poièsis* comme un processus illimité d'interrogation sur l'événementialité du monde. *Poièô* 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 (6). 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 chose de l'épreuve de la parole dans une tension dynamique entre arraisonnement, discursivité et expressivité (7). C'est l'ensemble de ces termes qui fonde l'épreuve de la langue et qui fonde l'épreuve de l'œuvre dite poétique (8). 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 (9).

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 »

5. « Originel » signifie ici tel qu'il a été pensé avant qu'il ne fut technicisé. Il ne signifie donc pas fondateur mais pensé comme ce qui a été délibérément occulté pour des raisons techniques idéologiques et politiques.

7. Nous traduisons *logos* par *arraisonnement*, c'est-à-dire une manière particulière de sélectionner et d'arranger les éléments, *muthos* par *discursivité*, c'est-à-dire une manière particulière de constituer un discours en vue de construire un récit et *épos* par *expressivité* (ce qui est le plus difficile à traduire), c'est-à-dire une manière particulière de construire par la langue l'épreuve du monde. Il faudrait encore ajouter le terme *poièsis* comme manière particulière de poser l'interrogation sur le monde.

8. Voir note 4.

6. Voir à ce propos trois textes : le chapitre (quatrième journée) sur le poème et la langue paulinienne in Agamben, *Le temps qui reste*, Rivages, 2004 [https://monoskop.org/File:Agamben_Giorgio_Il_tempo_che_resta_un_commento_alla_Lettera_ai_Romani_2000.pdf], voir encore l'ouvrage *La fin du poème*, Circé, 2002 et Vallos, *Chrématisique & poièsis*, éd. Mix., 2016, ch. II, 10 (en ligne). On pourra encore se référer au séminaire d'Agamben sur la liturgie et la performance : <https://archive.org/details/DeLaLiturgieALaPerformance>

9. Ce sera précisément le travail de Walter Benjamin et celui de Heidegger. Déconstruire cette opposition idéologique entre le discours arraisonnant et le discours poétique.

10. La liste pourrait être infini, mais nous pourrions citer, les ruptures métriques chez Hölderlin, les ruptures harmoniques des pièces atonales de Liszt, les ruptures thématiques chez Courbet ou les ruptures de perspective chez Puvion de Chavannes, etc.

12. Ici encore, à titre d'exemple citons le *livre brûlé* de Rabbi Nahman de Baslav, *L'Homme sans contenu* de Muzil, la *Symphonie n°10* de Malher (version de Cooke), etc.

comme nécessaire à finaliser l'œuvre. (10)

- 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 (11). 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 (12).

- 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 (13).

- 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

11. Ici encore, citons pour l'exemple la versionnabilité de l'écriture des hymnes de Hölderlin, la versionnabilité des sonates à formant de Boulez, la versionnabilité du motifs des meules chez Monet, la versionnabilité du processus de lecture du *Livre* de Mallarmé, la versionnabilité des statements de l'art conceptuel, etc.

13. Ici encore citons *Un coup de dé* de Mallarmé, 1898 [« avant de s'arrêter | à quelque point dernier qui le sacre (... puisque....) Toute Pensée émet un Coup de Dés], et encore le processus duchampien

de l'achèvement par le spectateur (voir le texte en ligne sur le séminaire VI-VII-VIII) ou encore à des objets plus problématiques comme *tu m'* de Marcel Duchamp (<http://www.revue-geste.fr/articles/geste5/GESTE%20o5%20-%20Ralentis%20-%20Perret.pdf>) où l'œuvre est laissée à un peintre d'affiche, ou encore l'œuvre *Telephone Pictures* de Moholy-Nagy, 1924 ou l'exposition *Art by Telephone* de Jan van der Marck en 1969, etc.

précédent. 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.

20 novembre 2016