

SÉMINAIRE 2016-2017.

FIG. (FIGURE, IMAGE, GRAMMAIRE)

XIV. SÉMINAIRE : EFFECTIVITÉ

« 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*

II. En conséquence de l'inaccomplissement de l'œuvre, il nous faut pouvoir penser ce qui eut lieu et ce qui a lieu pour la pensée de l'opérativité. L'enjeu de la pensée moderne se situe alors du côté de l'opérativité comme effectivité et comme puissance de mise en œuvre, plutôt que comme perte de la puissance de la séparation de l'œuvre. Il nous faudra alors interpréter ce qui a eu lieu comme geste performatif pour maintenir cette puissance. Il nous faudra encore interpréter la crise immense qui se situe à cet endroit entre le geste performatif qui conduit au poème ou à l'image. Il y a, ici, des conséquences ontologiques et matérielles immenses.

1. rupture de la *teknè*, donc rupture de la possibilité du jugement par un système du bon et mauvais agir.
2. l'œuvre se saisit à partir de différentes versions et de différents modèles.
3. l'œuvre est stopée.
4. l'œuvre ne peut advenir à l'œuvre sans le recours à un tiers (spectateur).
5. l'œuvre se «projette» dans un devenir *différent*, dans ce que nous nommons *performance*.

Pour penser cela nous avons proposé de penser le concept d'inaccomplissement. Nous avons alors proposé cinq formes : 1. l'inaccomplissement technique; 2. l'incomplétude (qu'il faut entendre comme versionnabilité et comme variation); 3. la rupture (c'est-à-dire la cessation et la destruction); 4. l'inaccomplissement conceptuel (c'est-à-dire celle qui requiert une opérativité tierce) et enfin 5. ce que nous nommons un inaccomplissement projetant (à savoir le performatif).

L'ensemble de ces éléments perturbe la pensée de l'opérativité. En conséquence cela permet de réintégrer le concept essentiel de «moyen sans fin» dans l'œuvre. Or l'œuvre a toujours été déterminée ainsi depuis la pensée classique : comme entretenant un rapport dialectique avec la question de la finalité. Ceci est déterminant pour la pensée occidentale : il a fallu faire un choix radical et séparer définitivement ce qui est *finalisé* de ce qui est *non-finalisé* et séparer radicalement ce qui «capable» de se finaliser et ce qui ne l'est pas. Ce qui signifie que l'œuvre, pour être valable, pour être puissante, doit être achevée et doit être «finalisée».

Si l'œuvre ne devait plus être en capacité de se finaliser par l'un des cinq processus de rupture alors cela reviendrait à penser le sens du poétique. C'est cela que nous nommons *poïétique*.

La première conséquence consiste à devoir penser la nécessité de l'oubli *du poétique* comme sens d'un dispositif de contraintes opéré sur le langage verbal et *du poétique* pensé comme une métaphore pour dire que quelque chose s'apprend à l'épreuve

Nous savons depuis longtemps que la pensée occidentale a déclaré que l'œuvre (dite d'art) possède ontologiquement une efficacité faible. C'est ce qu'ils ont interprété par le terme *poiësis*. Mais il faut comprendre que cette «faiblesse» ontologique est une interprétation morale. Cela signifie alors qu'elle est liée à l'interprétation de conduites qui visent à fixer une histoire de l'agir en vue d'un produit matériel et finalisable. Or ce que nous essayons de montrer est que le travail de la pensée et de philosophie a été de convaincre qu'il fallait penser toutes opérativités sur le même plan ontologique.

voir le séminaire XIII

voir le texte de Giorgio Agamben, *Moyen sans fin*, trad. D. Valin, Payot et Rivages, 2002.

les Grecs pensent le concept de capacité par l'*energéia*. cette capacité particulière les Grecs la nomment *autarkhéia*, c'est-à-dire être soi-même commencement-commandement.

nous parlons des sens canoniques défendus par les dictionnaires quant au poétique et à la poétique.

du poème en ce qu'il est relatif à un genre littéraire déterminé; enfin il s'agit d'oublier le sens de *la poétique* comme synthèse des règles de production de ces objets.

La *poésie* et le concept même de *poétique* doit pouvoir reprendre ce sens premier d'une opérativité singulière dont la finalité n'est pas la production d'un objet mais l'interrogation instable du *contexte* d'apparition de l'objet.

La pensée moderne a dû passer par l'épreuve de ce que nous nommons inaccomplissement pour réaliser ce revirement historique.

Or la question consiste premièrement à établir une archéologie de cet inaccomplissement et secondement à en comprendre son usage pour l'œuvre contemporaine. En d'autres termes, sommes-nous encore dans l'épreuve de cela? Dans quelle mesure? Et pourquoi semble-t-il que ce n'est plus ou pas interprété? Pour cela il nous faut envisager plusieurs réponses.

La première consiste à penser la puissance aristotélicienne de la morale et de la lecture morale de l'œuvre. Ce qui justifie la persistance du jugement sur l'œuvre et sa réception.

La deuxième consiste à penser que pour que cela advienne il faut admettre ce que nous nommons une *métousia* ou plus exactement une co-actorialité (artiste et récepteur). Cela signifie que les rôles définis strictement de l'artiste, du spécialiste et du récepteur deviennent alors profondément flous et archaïques. Or la puissance anti-moderne (la réaction) du contemporain a consisté à survaloriser l'opérativité du spécialiste et à faire passer celle du

il y a donc 4 sens à oublier :

- *poétique* comme système de contraintes sur le verbal
- *poétique* comme désignat un genre littéraire
- *poétique* comme métaphore de ce dispositif de contraintes
- *poétique* (n.f.) comme synthèse des règles.

si nous n'étions pas en mesure de penser cette proposition (c'est-à-dire de penser la puissance du *contexte*), il adviendrait alors un processus philologique littéral qui consisterait à tenter de penser et de « re-produire » la teneur origelle du contexte.

Cela supposerait trois conséquences :

- on bloque alors de manière autoritaire toute lecture de l'œuvre dans un dispositif de spécialistes (le musée, l'histoire de l'art, les dispositifs ontologiques, les sources archéologiques, les textes d'autorité, la puissance académique))
- dans ce cas on bloque et on prive toute possibilité d'une lecture contemporaine c'est-à-dire d'une lecture dont le contexte est alors déterminant de ce que nous nommons contemporain : est contemporain exclusivement ce qui fait advenir de manière conjointe lecture-œuvre-contexte. Si nous n'y pavenons pas alors l'œuvre demeure historique et bloquée.

- on produit alors une sphère

d'une méta-artistisation : celle-ci consiste précisément à « reproduire » le contexte d'origine. Nous maintenons volontairement ce terme sous cette forme de sorte qu'il s'agit de faire entendre que ce qui a été nommé *mimèsis* ne se situe pas autrement que dans la tentative vaine de re-produire le contexte d'apparition originel de l'œuvre.

voir la glose marginale de
la page 2

si l'Antiquité doit assujétir l'œuvre à la morale, la modernité le fait à avec la technique. Il faut imaginer que ce processus a été laissé en héritage par le monde antique.

récepteur du côté de la passivité (soit comme forme de « public » soit comme forme « d'ignorant »). Cela suppose alors que nous avons systématiquement à faire à une lecture idéologique de l'art.

La troisième consiste à interpréter la récupération de l'inachèvement technique par une hyper spécialisation de la lecture (soit historique, soit technique, soit marchand).

La quatrième consiste à penser la porosité des sphères de l'activité et la multiplication des zones d'apparition de l'œuvre.

La cinquième consiste à penser la puissance du performatif et à reconsidérer les enjeux de l'œuvre.

La sixième consiste à redéfinir la teneur d'immatérialité de l'œuvre.

Ce qui nous importe alors consiste à penser à la fois le concept d'effectivité (performativité) et d'immatérialité (*parergon*). En conséquence il nous faut alors penser la relation que l'œuvre entretient au regard (au spectateur et au récepteur) de sorte que soit mesurer cette double teneur : effectivité et immatérialité.

Que signifie effectivité ? Cela signifie que l'œuvre ouvre un processus qui n'est pas en mesure de s'achever. S'il devait s'achever alors cela cesserait *de facto* d'être une œuvre, simplement, pour devenir autre chose (un objet, un outil, une référence, une archives, etc.)

En revanche tout ce qui est « autre chose » s'il devait être ouvert à devenir un processus il continuerait à se maintenir comme *autre chose* (objet, outil, référence, archive) mais de manière « perturbée » en s'ouvrant à un devenir indéterminé (celui de l'art).

« passivité » est le concept essentielle de la pensée anti-moderne et réactionnaire. Nous maintenons le récepteur comme un être non-volontaire, non-compétent et non-spécialiste. Cette pensée est profondément anti-moderne et réactionnaire : il faut ajouter à cela une immense dégradation des processus de connaissance et des processus d'analyse. C'est état de fait devient alors une justification parfaite pour maintenir le récepteur dans un état de pure passivité.

Nous proposons désormais de penser le performatif (et la performance, ce qui serait alors réducteur) à partir du concept d'effectivité, c'est-à-dire ce qui rend effectif ou plus précisément encore ce qui rend « actuel ».

Nous proposons désormais de penser la teneur du contexte à partir du terme « immatériel » (cf les travaux de Lucy R. Lippard à Jacques Derrida à Anne Cauquelin). Ce qui est immatériel est le teneur instable du contexte que nous nommons ici *parergon* c'est-à-dire ce qui entoure l'œuvre, ce qui entoure l'effectivité.

Que signifie immatérialité? Cela signifie qu'il est dès lors impossible de penser l'œuvre à partir de la nature ontologique d'un seul et unique support puisque ce qui détermine l'œuvre * uvre* est son processus. *Tandis que l'objet est matériel et qu'il s'ouvre à la spéculation, l'œuvre est immatérielle et se ferme à la spéculation en s'ouvrant à l'effectivité.* C'est cela la dialectique de l'œuvre contemporaine.

2 janvier 2017