

ALESSANDRO DE FRANCESCO

& FABIEN VALLOS

—
UN ENTRETIEN

Cette discussion fait suite à une conférence donnée par Alessandro De Francesco, le 13 décembre 2013 à La Panacée Centre de culture contemporaine de Montpellier dans le cadre du projet Art by Telephone.

Fabien VALLOS : Cher Alessandro, nous aimerions, dans le cadre du projet de recherche *Art by Telephone*, discuter avec toi des relations qu'entretiennent art et poésie, mais aussi sur ce que nous pourrions nommer une généalogie critique de la crise de l'œuvre et du vers. L'exposition de Jan van der Marck a eu lieu en 1969 dans un temps particulier pour l'histoire l'art ; nous la convoquons à nouveau, en 2012-2014.

Avant même de commencer, je voudrais d'abord te poser une question relative à ce que l'on nomme une actualité. Tu as récemment soutenu ta thèse qui portait le joli titre de *Pour une théorie non-dualiste de la poésie (1960-1989)*. Que signifie donc, pour toi, le *non-dualisme* et que signifie dès lors de l'encadrer dans cette période ?

Alessandro DE FRANCESCO : Cher Fabien, oui, cette thèse marque pour moi une mise au point théorique de ma vision de la poésie et de la création aussi en tant que poète et artiste. Tout comme l'exposition *Art by Telephone*, cette étude se focalise au départ sur l'époque 1960, mais afin de réactiver et de réinterroger l'époque contemporaine, l'époque de la création dont nous faisons partie.

J'entends la notion de *non-dualisme* en deux sens : l'*adhérence* de la poésie à son propre geste d'énonciation et le *rapprochement* entre le langage poétique et le *réel* qui l'entoure et le contient. Le premier aspect répond aux critères cognitifs et logiques du *rule following* wittgensteinien, dont Henri Meschonnic avait bien saisi les potentialités poétologiques dès les années 1970, et qui a influencé en profondeur plusieurs figures significatives de la poésie, notamment française, à cheval entre deux générations : André du Bouchet, Jacques Roubaud, Jean Daive, Jean-Marie Gleize, Claude Royet-Journoud, entre autres. Meschonnic soutient que le poème « fait les règles de sa lecture à mesure qu'on avance¹ » et à la fois Gleize et Roubaud affirment que « la poésie dit ce qu'elle dit en le disant ». Chez Wittgenstein

1. H. Meschonnic, *Sur Wittgenstein. Philosophie du langage et poésie*, in Id., *Pour la poétique V : Poésie sans réponse*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1978, p. 57.

la construction de la règle qu'implique la notion de *rule following* est une manière au fond d'échapper à la règle dogmatique du code : si, comme il le dit par rapport aux séries mathématiques, « à chaque pas une nouvelle décision est nécessaire », le *rule following* produit des règles autonomes et contingentes qui ne dépendent pas d'une décision préalable. Transposé en poésie, cela implique que l'écriture ébranle les codes partagés au profit de cette adhérence du geste d'énonciation à lui-même. Cette adhérence est donc éminemment non-dualiste.

Le second aspect s'articule à son tour en deux éléments complémentaires, ou, plutôt, j'entends la notion de « réel » en deux sens : le *réel-réel*, espace « innommable », selon un terme de Samuel Beckett repris par Christian Prigent, extériorité para-perceptuelle énigmatique à laquelle la poésie moderne s'adresse de façon nouvelle ; et le *réel-monde-histoire*, à savoir les modalités spatio-temporelles, verbales et sociétales par lesquelles l'être humain organise et parcourt le réel. L'adresse au *réel-réel* est une adresse avant tout *cognitive*, au sens non pas des sciences cognitives mais des possibilités de la connaissance : comme l'ont remarqué par exemple Francis Ponge (dans ses entretiens avec Philippe Sollers) et Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini*, la poésie, dans le sillage des évolutions philosophiques mais aussi épistémologiques de la modernité (géométries n-dimensionnelles et non-euclidiennes, systèmes complexes, etc.) interroge de façon nouvelle les limites et les enjeux ontiques du rapport entre le langage et le réel. L'adresse au *réel-monde-histoire*, elle, est une adresse politique et éthique, due à l'exigence de répondre à la phrase trop citée de Th. W. Adorno selon laquelle il serait devenu « barbare » d'écrire des poèmes après Auschwitz. Je soutiens que l'évolution et l'expérimentation des formes poétiques de la modernité est due à deux facteurs archétypaux du *réel-monde-histoire*, qui ont en plus la propriété d'être chronologiquement contigus : la Shoah et l'introduction des médias de masse dans les familles occidentales, à commencer par la télévision au cours des années 1960. Le langage poétique de la modernité se mesure contre ces deux formes historiques et complémentaires d'autorité, de normalisation, de codification et d'effacement de l'humain par de la technologie. Ces deux formes sont à entendre comme archétypes : dans leur moule peuvent entrer d'autres faits où le sens et l'humain ont été effacés et remplacés par le code. La liste est longue. Si je devais penser à des faits récents, je dirais la guerre en Syrie, elle-même médiatisée, et Facebook, qui est un grand moteur de production de l'identité et d'évidement de la perception.

Dans le cas du *réel-réel* le poétique sera donc non-dualiste puisque afin de produire ce rapprochement avec le non-verbal dans le langage il est impossible de passer par toute sorte de dédoublement fictionnel, métaphorique ou représentationnel, dont la *réalité*, que nous opposons tous les deux au *réel* en tant qu'organisation représentationnelle première du réel, est le premier degré. De même, dans le cas du *réel-monde-histoire*, le poétique est non-dualiste car, d'une part, il choisit non pas de représenter la Shoah, mais plutôt d'utiliser les possibilités que le langage offre à la place de l'image afin de créer une re-narration fracturée de l'événement (Celan, Royet-Journoud, Daive, etc.) ; d'autre part, il refuse les techniques sournoises de représentation et de figement d'identités et de points de vue qui sont le propre de la *société du spectacle* et de l'information.

Il me semble que tout cela est en résonance profonde avec ce que tu entends par *poiësis*, n'est-ce pas ? Comment décrirais-tu la façon dont la *poiësis*, dès l'étymologie de ce mot, agit sur l'économie du réel ?

Fabien VALLOS : Si l'on suit l'hypothèse d'Heidegger (Séminaire du Thor, 1969²) la philosophe serait l'activité d'une humanité étonnée par la surmesure du réel (de ce que tu nommes *réel-réel*) mais aussi par la surmesure de la réalité, autrement dit de la production (ce que tu nommes *réel-monde-histoire* et ce que je nomme *réalité*). À cela il faudrait encore ajouter l'étonnement très profond devant le *monde*, c'est-à-dire la relation entre le réel et la réalité. Or cette relation est voilée et maintenue dans les systèmes de la gouvernance. *Poiësis* est précisément le mouvement qui consiste à passer par transformation de l'un à l'autre, du réel à la réalité. Ce qui sera nommé production ou représentation selon les enjeux politiques et moraux de son usage. C'est pour cette raison que la *poiësis* a été ontologiquement pensée à partir de l'opposition dualiste *réel-représentation*, mais surtout interprétée à l'intérieur même d'une tension irrésolue entre sa nécessaire présence dans le commun (utilité morale de la *poiësis* comme apaisement et plaisir tel qui est possible de le lire chez Aristote) et sa nécessaire interdiction au risque d'une dégradation du commun (tel qu'il est possible de le lire chez Platon). On sait par ailleurs que le danger majeur, pour Platon, dans cette saisie du réel, s'incruste à la fois dans ce qui est *doxa*, opinion commune invérifiée et non-fondée, et dans ce qui est *pharmakéia*, industrie des systèmes de

2. In *Question III & IV*, Gallimard, 1990, p. 420.

l'altération³. Il me semble que c'est bien de ce dont tu parles, maximale, avec la Shoah et les médias de masse.

Ce que l'on pourrait nommer très grossièrement *arts* – quels qu'ils soient – est donc systématiquement étriqué dans la dialectique irrésolue, *nécessaire-dangereux*, et immédiatement absorbé dans ce que tu nommes *dualisme*.

Pour répondre à ta question, je pourrais te dire que la *poièsis* agit sur l'économie du réel de deux grandes manières : soit en assumant le rôle d'un agir illimité en ce qu'il n'est pas fermé dans la détermination d'un usage (c'est, je pense, ce que tu as nommé le subversif, lors de ta conférence, c'est encore ce que Georges Molinié nomme le réel historique survenant, non prévisible⁴) et qu'il est dès lors lié à l'éthique, soit en assumant un agir illimité encerclé dans la détermination morale de l'interprétation de son usage et de son utilité. Cette tension irrésolue est, à mon avis, le sens profond de la *poièsis*, c'est-à-dire de l'art, en tant qu'économie particulière du réel et de l'œuvre.

Pour le dire autrement l'histoire de la philosophie est cette permanente vigilance sur ce que Platon nommait *pharmakéia* et *doxa*, c'est-à-dire la puissance d'altération du réel : c'est pour cette raison que l'histoire de l'art, de la *poièsis*, est avant tout un placement dans ces systèmes idéologico-politiques de l'agir : le *poiètès* n'est ni praxique ni *eupraxique*, parce qu'il ne peut pas l'être (histoire la délégation), mais le commun peut transfigurer la *poièsis* en *eupraxie*, c'est-à-dire en objets *faits* comme il convient qu'ils soient faits.

La modernité est alors la réinterrogation exigeante de cette vigilance et la tentative de sortir l'agir poétique de ce que tu nommes dualisme. Dès lors, est-ce en ce sens qu'il faut comprendre, dans ta théorie, que la poésie est un art récent ? Pourrait-on alors, même, dire que la poésie et ce que nous nommons improprement arts plastiques, sont des arts récents ? Est-ce que cela signifierait qu'il y a dans les deux, une tentative de ce que tu nommes *adhérence* ?

Ce qui est passionnant, est, qu'à la même période se joue l'épreuve d'un *tournant* en philosophie, qui consiste justement à ne plus interpréter la *poièsis* de la même manière et que se joue une révolution en art qui consiste à saisir la puissance énonciative du langage. Il nous semble qu'à cet égard l'exposition de Jan van der Marck est remarquable en ce sens qu'elle pointe

3. Voir à ce propos l'ensemble des textes du *Livre IV* in www.chrematistique.fr

4. Georges Molinié, *Hermès mutilé*, Champion, 2005.

l'extrême difficulté de l'œuvre à ne pas suspendre la fixation d'une forme comme achèvement, comme blocage, comme finalité, etc.

J'aimerais, à ce propos, que tu me dises, à partir de tes théories, comment tu regardes la production des artistes de cette période et essentiellement, ceux de l'exposition *Art by Telephone*.

Alessandro DE FRANCESCO : Oui, la question que pose ce que tu nommes la *poiésis* est, me semble-t-il, comment opérer et ensuite décrire cette rupture à la fois esthétique et épistémologique du poétique, au point que j'indique dans ce que j'appelle *dépassement de la distinction entre esthétique et épistémologie* un état où l'écriture est soustraite au dualisme réel-représentation. Cette question est, comme tu le montres en proposant cette articulation fondamentale entre ce que je nomme en effet le *subversif* et ce que tu qualifies de *moral*, également *éthique*. Comme l'ont écrit à la fois Wittgenstein et Musil, « *Ethik und Ästhetik sind eins*⁵ », l'éthique et l'esthétique sont une seule et même chose. J'ajouterais l'*épistémique* dans cette nouvelle équivalence poétique, car la poésie de la modernité interroge ses propres procédés de dicibilité et son rapport à la connaissance et à la modification du *réel-réel*, lieu du cognitif et de l'épistémique, au même titre que du *réel-monde-histoire*, lieu de l'esthétique et de l'éthique, et au même titre que d'autres disciplines de la pensée, comme les sciences et la philosophie. C'est dans ce sens que je dis en effet que la poésie est un art récent : il me semble qu'une prise de conscience de la portée à la fois politique, philosophique et cognitive de cette équivalence entre esthétique, épistémique et éthique de la poésie ne peut qu'être moderne et a des conséquences majeures sur les formes poétiques. Le vers libre ou le poème en prose, par exemple, sont des formes poétiques exclusives de la modernité qui découlent de ce *shift* de paradigme et de la convergence *subversive* entre ces différents niveaux de la pensée, du langage et de l'action.

Quand je dis que la poésie est un art récent, je pense précisément à cette prise de conscience des enjeux cognitifs du poétique qu'ont manifestée de façon nouvelle Hölderlin et Leopardi, et, peu de temps après eux, Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé. Je pense également à la structure textuelle

5. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, prop. 6.421. Musil aurait annoté cela dans un feuillet retrouvé par sa femme dans son manteau (information provenant du séminaire de recherche en Histoire de la philosophie contemporaine de Aldo G. Gargani, Université de Pise).

et rhétorique de *Hälfte des Lebens* de Hölderlin, à la réduction presque totale de la métaphore chez Leopardi, au poème en prose chez Novalis et Baudelaire, au *Coup de dés* de Mallarmé, etc., à savoir à des œuvres qui révolutionnent de façon indélébile et permanente le rôle et les formes de la poésie au point que la notion même de « poésie » en sort complètement reconnotée. Ceci se propage au *xx^e* siècle où justement les événements que je qualifie d'*archétypaux* de la Shoah et des médias de masse attribuent un sens nouveau et complètement différent aux évolutions formelles de l'expérience-expérimentation poétique, qui est en même temps imbibée dans la mémoire de ce grand changement qui ne cesse de se produire depuis la fin du *xviii^e* siècle.

L'art au sens où tu l'entends pourrait tout aussi bien être dit un « art récent », même si les critères de définition sont plus complexes à mon avis. Mais il est vrai qu'il y a un premier commencement avec l'impressionnisme, et peut-être déjà à l'époque baroque : il s'agit de tendre à restituer le réel à l'image en refusant le réalisme mais aussi les mondes parallèles, et quoiqu'il en soit la représentation. En effet, à la fois en poésie et en art, je parle d'*adhérence* dans le sens de cette proximité que, pour des raisons historiques, le langage cherche à rétablir de façon nouvelle avec le réel, en produisant des formes poiétiques, d'action et de connaissance, que j'appelle non-dualistes. Réel contre réalité, à nouveau, ou, comme le dirait Jean-Marie Gleize, *réalisme vs réalisme*. Kandinsky marque dans ce sens une rupture épistémologique et esthétique irréversible en détachant complètement la peinture de la représentation, en montrant cette possibilité de pénétrer le réel *parce que* nous nous autorisons à ne plus le représenter. Un changement qui ne me paraît pas moins significatif est l'avènement de l'art conceptuel après et d'après Duchamp : dans l'art dit « conceptuel » la *poiésis* de l'écriture et de l'objectalité plastique existent, agissent et interagissent *par définition* depuis ce dépassement de la distinction entre esthétique et épistémologie. La question de la représentation n'est pas dépassée par son contraire ontologique, à savoir l'abstraction, mais par une multiplicité de processus de langage et de pensée à l'œuvre. De ce point de vue, d'autres grands dualismes historiquement très dangereux sont déconstruits : ceux entre pensée et action, concept et expérience, intellect et émotion (ces dualismes restent cependant bien ancrés encore aujourd'hui dans la vulgate). Dans ce sillage mais aussi après l'expérience conceptuelle historiquement connotée, une perspective vraiment innovante en art me semble être aujourd'hui, encore plus que le

numérique ou l'interactionnel, qui sont très à la mode, la déconstruction en réalité pas-encore-advenue de la séparation disciplinaire entre pratique artistique et pensée théorique.

Mais revenons, pour répondre à la partie finale de ta question, au geste conceptuel et à la façon dont celui-ci s'enchevêtre avec le langage, car il me semble qu'il s'agit bien de cela dans *Art by Telephone*. Les instructions d'*Art by Telephone*, à la fois celles de l'exposition de l'époque et celles réinventées récemment par les artistes invités, sont ni plus ni moins de la poésie au sens de la *poiësis* telle que tu l'entends : elles font usage d'une pratique textuelle pour produire une stratégie d'action dans le réel. J'ai moi-même conçu mon instruction en même temps que je pensais à la gestion poétique de celle-ci, c'est-à-dire que j'ai fait très attention au texte que j'ai décidé de dire au téléphone et que je n'ai pas séparé le geste d'écriture de l'impact sur ceux qui sont censés réaliser mon instruction. Je suppose que beaucoup d'autres artistes, même et peut-être encore plus ceux qui ont produit les instructions les plus brèves, comme Robert Barry, IKHEA@ Services et Fabrice Reymond⁶, ont pensé leur instruction tout d'abord comme texte. Au terme de *poiësis* j'aimerais donc ajouter un terme que j'utilise au départ pour décrire mon propre travail mais qui pourrait très bien décrire l'ensemble des contributions à cette exposition, à savoir celui de *language art*, ou même de *text art*.

Le téléphone, s'il crée une médiation et produit donc une distance, montre en même temps deux choses parmi beaucoup d'autres qui intéressent la perspective que l'on est en train d'évoquer : la façon dont la forme même du texte est influencée par la technologie à l'époque moderne – ce qui nous place dans une perspective épistémopoétique – et le fait que la distance qui est créée par ce dispositif ne s'interpose pas entre le langage et le réel, mais elle vise plutôt à questionner les codes de la communication et de la réception d'un message. En utilisant le téléphone, donc un dispositif de communication, pour produire un texte qui est en soi une pièce et qui invite en même temps à l'activation d'une pièce (le terme d'« activation » que vous utilisez n'est pas anodin en ce sens), *Art by Telephone* montre, d'une part, la différence irréductible entre langage et communication mais, d'autre part, la ligne de continuité qui subsiste entre le texte et ses possibilités d'action dans le réel. Dans *Art by Telephone* il n'y a pas un *use*, une utilisation ordinaire du

6. www.artbytelephone.com

dispositif, mais un *misuse*, un dysfonctionnement dans l'utilisation à la fois du dispositif technologique de communication, car il n'est plus utilisé pour communiquer en dehors de la pièce qui est dictée, et du dispositif textuel, qui se dérobe en permanence au statut de message transitif.

Il y a là ce que j'appelle *paradoxe du langage ordinaire* : cependant que la poésie et l'art de la modernité font usage de champs sémantiques ordinaires et d'objets-dispositifs de la vie quotidienne, ces mêmes champs sémantiques et objets-dispositifs sont réactivés afin de produire des langages *subversifs*, qui s'opposent aux codes partagés et au consensus de la représentation.

Est-ce que tu es d'accord avec cette lecture, une lecture parmi les multiples lectures possibles, d'*Art by Telephone* comme lieu de proximité entre art et poésie ? Et est-ce que tu détectes des différences entre les instructions téléphonées en 1969 et les instructions que vous nous avez demandé de produire récemment ? Sans doute y a-t-il une différence dans la clarté du message, les téléphones d'aujourd'hui étant beaucoup plus performants, et une différence dans les stratégies esthétiques et épistémologiques des artistes de l'époque et celles d'artistes contemporains, mais, sans trop savoir comment le dire, j'ai l'impression qu'il y a plus que cela. Par ailleurs, des artistes déjà actifs à l'époque, comme Robert Barry et Lawrence Weiner, n'ont participé qu'à la nouvelle édition de l'exposition. Comment situerais-tu leur contribution ?

Fabien VALLOS : Si l'on admet qu'il y a eu, à ce point, des changements de paradigmes, il faut, comme tu le fais, en saisir les raisons et la résonance. On pourrait alors admettre que les trois plus grands changements de paradigmes ont consisté à : premièrement faire en sorte que la philosophie moderne reprenne à son compte l'urgence de la pensée platonicienne quant à la vigilance sur ce qui est nommé *pharmakéia* (les entreprises de l'altération du réel et de la réalité). Ce sera, à notre avis, le lieu profond de la pensée philosophique qui n'aura cessé de penser structurellement les liens que nous entretenons avec la *poiësis*, qui n'aura eu de cesse d'inviter cette même *poiësis* à penser le poématique, mais qui aura aussi pour conséquence de maintenir un état de suspicion quant à l'art. Deuxièmement, il s'agit alors pour les *artistes* et les *poètes* de prendre en compte ce doute spéculatif quant à la *poiësis* en émettant la possibilité d'une réduction ou d'un dépassement de ce que tu nommes la distinction entre esthétique et éthique, autrement dit la distinction entre le *représenté* et le *présenté*. Ce qui est donc récent est un déplacement conséquent du paradigme de la représentation : faire

de l'art ou de la poésie n'est plus exactement représenter mais penser les conséquences d'un dispositif de *présentation*, par delà les catégorisations des systèmes métaphoriques et métonymico-symboliques. Enfin troisièmement, il s'agit que la modernité a consisté et consiste encore en l'élaboration d'une généalogie critique et éthique de la *poièsis*, c'est-à-dire de l'opérativité.

Or, il me semble que ce qui est nommé une conscience de la portée politique, philosophique, éthique et cognitive, consiste précisément à ne cesser de penser la très complexe interprétation morale de la *poièsis*, c'est-à-dire de l'opérativité, en tant que puissance de présentation et de représentation, en tant que gouvernance et en tant que délégation.

Cependant l'achèvement de la modernité aura consisté justement à regarder impuissant la mise en scène doxique de la séparation de l'art et de la *poièsis*, la non-résolution des rapports entretenus avec le théorique et la puissance infinie de ce que tu nommes médias de masse. En somme et même si la philosophie ne cesse de réinterpréter la mise en garde platonicienne, notre modernité contemple cette *déconstruction non-encore-advenue* des liens symboliques entre art et poésie entre art et théorie. C'est précisément pour cette raison qu'il nous a semblé intéressant de travailler sur cette exposition *Art by Telephone* et d'en tenter une réactivation. Il y a, pour nous, la mise en place d'un observatoire des propositions qui ont tenté, en tant que modernité, l'achèvement des grands dualismes : les oppositions archaïques et infertiles entre pensée et agir, autrement dit entre *pensée* et *poièsis*. Il faut se souvenir ici de la fin de la *Lettre sur l'humanisme* de Martin Heidegger⁷ : à la question de Beaufret (si l'on considère que l'on ne peut *redonner* un sens au terme humanisme), reste-t-il un élément d'aventure, Heidegger répond qu'il s'agit de la poésie (*Dichtung*) parce qu'elle se tient devant la même question (la *Seinsfrage*) et de la même manière que la pensée (*Denken*). Ce sont ces modes de rassemblement qu'il faut être en mesure de penser. Pour cette raison je suis particulièrement heureux de ton emploi de deux concepts, à la fois pour penser les relations art et poésie mais aussi pour penser les *manières* propres à *Art by Telephone*, que sont *use* et *misuse*. Usage et mésusage. Je crois qu'il y a ici un des lieux les plus obscurément impensés, celui précisément de la relation entre *use* et *misuse*, celui de la relation (qui marquera l'entrée dans la modernité) entre *usus* et *abusus*, celui de la relation entre *khṛṛsis* et *katakhrṛsis*. Ceci pourrait être le lieu d'une très intéressante recherche.

7. Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme* (1946), in *Questions III & IV*, op. cit.

Il y aurait pour nous, et pour le moment, deux possibilités d'entendre cette relation entre *use* et *misuse*, comme déconstruction du paradigme de fonctionnalité et comme saisie de la puissance de l'intransitivité. Si la *poièsis* est considérée comme un agir inférieur (à la *praxis* et à la *théoria*) c'est bien parce qu'elle ouvre à la possibilité d'un *mésusage*. Il suffit alors – non pas d'inverser le système, ce qui n'aurait pas de sens – mais de déconstruire cette interprétation hiérarchique de l'agir poétique. Cette déconstruction peut avoir lieu à partir du moment où l'on cesse de considérer que les formes mêmes des langages sont *de facto* transitives. L'expérience maximale de la *poièsis* est dès lors bien une intransitivité, comme effet de rien d'autre qu'une possibilité. *Art by Telephone* est le lieu de cette expérience : la transitivité supposée des énoncés est suspendue dans la délégation et suspendue dans la possibilité laissée ouverte d'advenir à une forme, autant que de ne pas advenir, que de ne plus advenir, que d'advenir à peine différemment ou à peine à côté, etc. C'est précisément en cela, et pour répondre à ta question, que je considère qu'*Art by Telephone* est l'exposition de cette proximité radicale entre art et poésie. Il ne faut pas oublier, par ailleurs, que Jan van der Marck avait réalisé, deux ans plus tôt, une exposition intitulée, *Pictures to be read, Poetry to be seen*. Pour ces raisons je suis convaincu que la question de la proximité art et poésie et la question de l'intransitivité sont au cœur des préoccupations intellectives de Jan van der Marck. Quoiqu'il en soit de nos préoccupations contemporaines.

S'il y a donc des différences dans les stratégies artistiques et esthétiques entre 1969 et 2014, elles tiennent sans doute à des manières différentes d'interpréter et de saisir ces deux questions. Manières différentes parce que l'économie de l'œuvre n'est substantiellement pas la même. Manières différentes parce que nous avons traversé une série de crises : affirmation de la puissance irréductible de la doxa, affaiblissement des conditions mêmes de la vivabilité, affirmation d'un ordre morale et achèvement du capitalisme.

Je suis donc bien d'accord avec toi pour dire qu'*Art by Telephone* est le lieu d'une proximité entre art et poésie. Or il semble que la fin des années 60 ait été une tentative d'exploration de cette proximité, chez les artistes conceptuels, pour Robert Smithson avec l'exposition *Language to be Looked at and/or Things to be Read*⁸, pour Jan van der Marck (avec deux expositions), mais aussi pour Broodthaers dont le projet *Département des Aigles* devait

consisté⁹ à « faire briller, main dans la main, la poésie et les arts plastiques ». J'aimerais beaucoup que nous puissions discuter de cet intérêt que le monde de l'art a témoigné de cette proximité et que nous puissions discuter de ce qu'il en est, maintenant, quarante années plus tard.

Alessandro DE FRANCESCO : Oui, les questions du *misuse* et de la *subversion*, étroitement reliées à ce que tu appelles la puissance de l'intransitivité, sont en effet centrales en général dans l'histoire de l'art et en particulier pour cette convergence entre art et poésie qui peut se jouer à l'intérieur du langage. Ce n'est pas un hasard si Jan van der Marck, dans l'introduction au catalogue de l'exposition que tu as citée et que j'ai pu découvrir à l'occasion de nos échanges à La Panacée de Montpellier, parle des interactions entre la conception wittgensteinienne du jeu de langage dans une forme de vie et les productions poétiques-artistiques qui étaient présentées à l'exposition *Poetry to be Seen*¹⁰. Or la question de l'usage dans une forme de vie montre la contingence et la fragilité du fait langagier lorsque celui-ci est mis en interaction directe avec le monde qui l'entoure et le contient. La question du mésusage montre les *possibles* que le fait poétique ouvre à l'intérieur du fait langagier en état de relation avec cette contingence et cette fragilité du rapport langage-monde. Ces possibles, comme nous l'avons dit, sont autant cognitifs que politiques et éthiques. Ces possibles sont une affaire de présentation – ou de *présentification* – plutôt que de représentation. C'est dans ce contexte, me semble-t-il, que l'on pourrait approfondir la question de la proximité entre art et poésie dans la modernité que tu résumes dans la belle formulation de Broodthaers.

Il faut peut-être d'abord retracer et relire une histoire pour y voir plus clair. Cette histoire est tracée au départ par Michel Foucault et par la réception de Mallarmé pendant les années 1960. Dans *Les mots et les choses* Foucault parle d'une intransitivité historique du langage qui n'est pas seulement celle du processus que nous avons qualifié de *misuse*, mais aussi et surtout celle d'une intransitivité réflexive du langage, propre à la modernité, que Foucault identifie avec la notion, elle aussi moderne ayant été diffusée au XIX^e siècle,

9. Lettre du 7 septembre 1968.

10. *Pictures to be Read, Poetry to be Seen*, Jan van der Marck, Museum of Contemporary Art of Chicago, 24 octobre – 3 décembre 1967 avec Shusaku Arakawa, Gianfranco Baruchello, Mary Bauermeister, George Brecht, Oyvind Fahlström, Ray Johnson, Allan Kaprow, R.B. Kitaj, Alison Knowles, James Nutt, Gianni-Emilio Simonetti et Wolf Vostell.



Couverture du catalogue de l'exposition : Pictures to be read / poetry to be seen, (cur. Jan van der Marck) 1967
© MCA Archives, Chicago

de *littérature*. Cette intransitivité réflexive incarne, nous dit Foucault, la modalité principale par laquelle le langage a réagi à l'objectification et au « nivellement » (terme de Foucault) auxquels il a lui-même été soumis dans la modernité. On connaît sa position : selon Foucault, la conception pré-moderne du langage comme véhicule de connaissance du monde cède la place, à l'époque moderne, à une prise de distance cognitive entre le langage et le monde du fait de la plus grande épaisseur acquise par le langage, qui devient lui-même un « objet de la connaissance » parmi d'autres. Cette prise de distance, qui est vécue comme la fin de l'époque de la « nomination », où le langage pouvait nommer le monde, rend le langage lui-même un objet et, tout en le plaçant parmi les autres objets, réduit son pouvoir cognitif et sa « transparence » vers le monde. Selon Foucault, plus précisément, il y a trois modalités par lesquelles le langage parvient, depuis le XIX^e siècle, à réactiver ses possibilités cognitives à l'époque moderne et à se dérober au nivellement de son objectification : la logique, l'interprétation (que Foucault repère historiquement chez Marx, Nietzsche et Freud) et, justement, la littérature ¹¹. Or, dans les trois cas, selon Foucault, cette réflexion nouvelle du langage sur ses propres modes de fonctionnement implique un mouvement autoréférentiel qui l'éloigne de sa transitivité vers le réel. Le cas de la littérature est le plus éclatant selon Foucault car la notion de « littérature » même naît, au XIX^e siècle, dans ce nouveau climat cognitif d'objectification autoréflexive du langage. Le langage qui devient « objet de connaissance » dans la modernité, c'est le langage ordinaire : « le langage comme parole répandue », écrit Foucault, l'« universel reportage ¹² », écrit Mallarmé. Ce ne sont pas tout à fait la poésie et la poétique de Mallarmé qui sont traitées ici, c'est plutôt le Mallarmé des années 1960 qui est *un Mallarmé* parmi d'autres possibles, qui incarne à la fois une fonction poétique précise de la modernité et une tradition littéraire acquérant une étendue européenne, voire occidentale. Cette *fonction poétique – Mallarmé* nous dit qu'afin de se dérober au « nivellement » du langage ordinaire la poésie, faudrait-il dire la *littérature*, doit constituer un espace langagier autonome, et surtout un espace langagier dont l'autonomie implique l'autoréférentialité. En d'autres termes : dans la vision foucaultienne, la *littérature* au sens moderne du terme, tout en essayant de se soustraire à l'objectification du langage ordinaire, se soustrait en même temps au monde.

11. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, p. 310-313.

12 Stéphane Mallarmé, *Avant-dire au « Traité du verbe »* de René Ghil, désormais in *Œuvres complètes*. Tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 677-678.

On revient à la fois à ce que j'ai appelé le *paradoxe du langage ordinaire* et aux raisons pour lesquelles j'ai affirmé que la poésie est un art récent. Un certain nombre de pratiques d'écriture, que nous nommerons donc « poésie » par opposition à cette conception autoréférentielle de la littérature, tout en maintenant une méfiance radicale à l'égard des langages ordinaires et des codes et en visant pour cela à poursuivre le combat contre l'« universel reportage », et tout en continuant à réfléchir sur leurs propres processus de dicibilité, ne renoncent pas à leur « transparence » vers le monde et développent des techniques et des stratégies textuelles adéquates à ce propos. C'est là qu'intervient le deuxième sens que j'attribue à la notion de non-dualisme, car cette transparence ne se joue plus dans les termes, pré-modernes, de la correspondance : si d'une part la poésie de la modernité est une forme de constructivisme langagier, conscient de ses propres procédés formels et sémantiques au même titre que la littérature au sens foucaultien, d'autre part elle tâche, à la différence de celle-ci, de faire en sorte que son jeu de langage la dirige vers le réel extra-verbal.

Il me semble que la poésie au sens moderne est dans ce sens plutôt une pratique artistique qu'un genre littéraire, et c'est pour cela, aussi, que je considère qu'il s'agit d'un art récent. Déjà au XIX^e siècle donc, mais encore plus à partir des années 1960, une fois commencée la déconstruction des genres, la poésie et l'art dit « conceptuel » sont des pratiques de traitement objectal et matérielle du langage, de la pensée ou de n'importe quel autre matériau ; ils sont, dans tes termes, des activités *poiétiques*, qui se proposent d'interroger et de modifier le réel en même temps qu'elles se proposent d'interroger et de modifier leurs propres procédés formels. Interroger et modifier non pas, justement, dans le sens de la représentation ou de la fiction, mais dans le sens, à la fois cognitif et éthique, de la présentification et de la subversion. La poésie et l'art, dans leur convergence, engendrent des formes de la narration qui sont autant de *re-syntaxisations* du rapport langage-monde.

Pour faire bref, la convergence « main dans la main » de l'art et de la poésie se manifeste à mon avis autour de deux choses : autour de l'avènement de la littérature au sens foucaultien et de la nécessité de formuler d'autres paradigmes éthiques et cognitifs ; et autour de la technologie en tant que mise au point moderne de ce que tu appelles la *pharmakéia* et en tant qu'avènement des codes de la représentation dans la société du spectacle.

Pour répondre à la fin de ta question, je répondrai de façon tautologique avec une reformulation de ta même question, à témoigner d'une impasse que, je crois, nous ressentons tous : qu'en est-il de tout cela aujourd'hui ? Ou, plutôt : qu'est-ce qui a évolué dans ce rapport entre art et poésie depuis Broodthaers ? *Art by Telephone* cherche peut-être à donner une réponse à cette continuité historique entre la tradition moderne artistico-poétique et l'actualité, et à rendre possible en même temps la réactivation de cette continuité dans le présent grâce à la version contemporaine de l'exposition. Mais cette exposition témoigne aussi d'un rapport à la modernité qui ne cesse de se produire. Je ne pense pas que nous soyons sortis de la modernité. Ceux qui croient avoir aujourd'hui dépassé le xx^e siècle, ce sont souvent les conservateurs, et, en poésie, les néo-lyriques, qui en remployant de façon artificielle des mots comme « amour », « rose » et « larmes » croient avoir mis de côté l'héritage moderniste. D'autre part, en même temps, le risque est celui d'un certain épigonisme expérimental, malheureusement très répandu de nos jours en poésie aussi bien qu'en art. Ou encore il y en a qui croient que les innovations du numérique suffisent à produire une nouvelle rupture épistémologique que, je crois, nous attendons un peu tous.

J'ai de plus en plus tendance à penser, en même temps, que cette convergence moderne entre art et poésie que tu évoques peut nous amener vraiment ailleurs et nous affranchir du xx^e siècle. La ligne à suivre est peut-être justement, dans cette époque multi-médiale, celle qui relève du refus ou du moins d'une reconnotation radicale de la représentation et de la fiction. Essayons d'éliminer les personnages et les histoires tout en produisant un texte et peut-être même une narration, ou bien d'éliminer les images et les performances en art, tout en restant peut-être en même temps dans une exposition. S'échapper au spectacle et aux interfaces codifiées, y compris celles des avant-gardes ; être iconoclastes et, comme j'aime le dire, *grammoclastes* (à savoir destructeurs de la norme langagière en même temps que de la représentation), voici peut-être une piste que nous héritons de la modernité et qui peut en même temps nous amener dans le présent. Mais nous n'avons peut-être pas encore créé de nouveaux dispositifs adéquats à cela, ou en tout cas : il faut savoir le faire. La déconstruction de la séparation entre théorie et pratique que j'évoquais dans ma réponse précédente, une séparation qui subsistait en réalité encore dans la modernité avant-gardiste, est peut-être une piste intéressante. Le problème plus général c'est aussi que ces genres de tentatives n'ont pas (plus ?) d'impact direct sur le *réel-monde-histoire*.

Comment est-ce que tu te situes, justement en tant que figure polymorphe de théoricien, d'écrivain et d'artiste, dans ce contexte historique qui est celui de 2014 plutôt que de 1969 ? Et quel rôle *Art by Telephone* joue-t-il pour toi ici ? Quel est son impact aujourd'hui dans l'avancement de cette convergence entre art et poésie comme moteur du possible ?

Fabien VALLOS : Tu as raison de regarder une histoire de la littérature à partir des paradigmes posés par Foucault. Quoiqu'il en soit de regarder l'idée de ce que tu nommes littérature à partir du concept de l'intransitivité. Littéraire est un usage et un regard de la lettre qui ne prétend pas qu'elle soit à ce point *littérale* qu'elle se maintienne, en permanence, dans une transativité. L'histoire de la littérature est cette lente, complexe et quelque fois dangereuse manière de refuser à la lettre son caractère transitif : d'accorder, même, que les langages sont maximalelement intransitifs, en tant qu'ils sont d'abord – pour paraphraser Georges Molinié¹³ – des effets de rien. Quoiqu'il en soit qu'ils ne sont pas des effets de ce qu'il est attendu qu'ils soient : communication, sens, orientation, valeur, etc. Littéraire est ce qui a maintenu durant des siècles la difficile tenue éthique de l'intransitivité. Mais le paradoxe de la littérature est bien précisément là où elle assume tout à la fois l'expérience de cette intransitivité, mais où elle assume en même temps la pertinence et la vérité de l'image qui est convoquée dans le tressage littéraire. C'est précisément pour cette raison – si je suis ton hypothèse de la modernité de la poésie – que je peux énoncer que la littérature et les arts de l'image sont des systèmes *archaïques* en ce qu'ils ne peuvent jamais résoudre le paradoxe d'une irréductible tension à la transativité des effets dans une nécessaire intransitivité comme processus moral.

Et c'est aussi, très exactement pour l'ensemble de ces raisons que le XIX^e siècle a été le siècle de la crise iconique et mythographique : produire des images et produire du récit ont conduit aux crises exemplaires du vers (Mallarmé) et de l'œuvre (Duchamp). Le XIX^e siècle est le temps de l'épreuve critique de la déconstruction des systèmes métaphoriques et métonymico-symboliques tant pour la littérature, que pour la poésie que pour la musique que pour l'art : abandonner ce qui avait pu être nommé une *seconda prattica*¹⁴ qui consiste à faire des images de tout : en

13. Georges Molinié, *Hermès mutilé*, op.cit.

14. Le terme est emprunté à Claudio Monteverdi : la *seconda prattica* (introduction au Livre V des madrigaux, 1605) consiste à déterminer un style représentatif parfait.

somme rendre transitifs tous les langages. Le XIX^e siècle est celui de la crise de ces systèmes : c'est-à-dire de la mise en place de l'affirmation de ce que Mallarmé appelle « l'universel reportage » et en même temps une nouvelle exploration, en philosophie, de ce que je nomme, justement, *pharmakéia*. Il y aurait alors pour Foucault, trois paradigmes en vue d'une interprétation autoréférentielle de la *lettre* : ce qu'il nomme la logique, l'interprétation et le littéraire. Je soutiens, quant à moi, que ce que l'on peut trouver sous la forme du *tractatus* (Nietzsche, Wittgenstein, Benjamin¹⁵, etc.), de l'herméneutique philosophique, autrement dit de la philologie (Nietzsche, Benjamin, Heidegger, Foucault, etc.) et la crise du littéraire (comme crise de l'auteur et affirmation non d'une vision mais seulement d'une ambiance : Proust, Musil, etc.) participe d'une réélaboration du concept de langage : déconstruction de l'autoréférentialité, remise en cause de la transitivité, affirmation du caractère instable du sens, déconstruction de l'universalisme de l'art, affirmation que toute lecture est contextuelle, qu'elle est un *hapax*, et qu'elle est ouverte à un *péril*.

Ce que tu appelles modernité, est alors cette succession de crises, qui, somme toute, n'a jamais cessé d'être un problème d'interprétation de notre relation à l'occultation du réel et de la transformation du réel. Or il est évident que pour la pensée du XIX^e et du XX^e siècle il a fallu réinterroger cette relation occultée, le rapport que nous entretenons à la *pharmakéia*, l'industrie de cette transformation, le rapport que nous entretenons à la production des images, le rapport que nous entretenons à la production des mythes, des mythologies et des machines mythologiques. Cette première phase est une préparation à la déconstruction de l'interprétation de l'agir humain en agir théorique, pratique et poétique. Et en cela qu'il s'agit pour la modernité de diriger autrement un regard vers à la fois le réel, la réalité et ce je nomme le monde, c'est-à-dire les manières avec lesquelles nous *transposons* le réel dans la réalité. Il n'y a plus de direction vers le réel, parce que le réel est occulté. La crise majeure de la modernité consiste à la fois à concevoir que le réel est occulté et que la réalité (en tant que construction du monde, en tant que *réel-monde-histoire*) est ouverte à la catastrophe. Si la direction vers le réel n'est pas possible ni en tant qu'expérience matérielle ni en tant qu'expérience métaphysique, alors il faut penser d'autres manières pour s'affranchir de la

15. Il s'agit par exemple de l'écriture du *Gai savoir*, de l'écriture du *Tractatus logico-philosophicus* ou encore de l'affirmation de la forme du traité dans l'introduction de Benjamin à *L'Origine du drame baroque allemand*.

puissance de la transitivité des systèmes de la gouvernance, c'est-à-dire des systèmes de l'*arkhè* (l'affirmation autoritaire de la fondation comme origine et comme fonds). Comment penser d'autres manières, c'est-à-dire une manière qui ne consiste pas à faire croire qu'on dit le réel – puisque le réel est occulté – mais qui consiste à maintenir l'instabilité fondamentale de l'intransitivité des langages et surtout de l'intransitivité de nos modes de réceptions des langages. Parce qu'il ne sert à rien d'affirmer l'intransitivité des langages si nous ne soutenons pas que ce sont nos modes propres de réceptions qui sont maximalement intransitifs. C'est précisément pour cette raison que Duchamp – définissant le processus créatif – relève à la fois que l'art est inqualifiable et qu'il existe dans la relation avec le récepteur. Sont intransitifs nos modes de relations. Si l'art est philologique c'est que nous sommes intéressés par le regard porté sur nos modes si particulier de produire. Le xx^e est alors le siècle de la préparation de la rupture qui consiste à ne plus hiérarchiser les agir : déconstruction de l'agir théorique (idéologiquement et moralement non tenable), déconstruction de la prévalence de la *praxis* sur la *poièsis*, déconstruction de l'affirmation que la réalité n'est construite et opérée qu'à partir de la *praxis*. La reformulation de nouveaux paradigmes – autres que la littérature, la mythologie, l'image et l'art – présuppose que nous puissions penser non pas en terme générique mais en tant que *poièsis*, c'est-à-dire en tant que *garde* et *regard* sur la manière de transformer. C'est pour cela que je suis d'accord avec toi quand tu proposes deux hypothèses : l'une consistant à reformuler d'autres paradigmes, l'autre qui consiste à affirmer que nous sommes toujours plus dans ce regard sur ce que nous nommons *pharmakéia*. Que peut-on formuler comme autres paradigmes ? L'effondrement des système de mesures ; l'impossibilité de redonner un sens au terme humanisme, parce que le terme humanisme est idéologiquement non recevable ; l'affirmation que nous ne pensons pas encore suffisamment le lieu de l'agir, en tant que *poièsis* ; énoncer que l'art n'est pas dans les objets (dans ce cas il s'agit d'une simple valeur ou transaction) mais dans le rapport que nous entretenons aux objets ; dire que l'art (la *poièsis*) n'est pas une valeur mais un processus qui consiste à maintenir l'expérience de l'intransitivité, de la délégation, de l'impuissance, du désœuvrement.

L'un de ces paradigmes a été celui, formulé dans les années 60, d'une relation contiguë entre *arts plastiques* et *poésie*. C'est à la fois tout le travail de Jan van der Marck, aussi bien avec *Poetry to be Seen, Art to be Read* (1967) qu'avec *Art by Telephone*, mais c'est aussi tout le travail de Marcel

Broodthaers, de *Pense Bête* au principe d'insincérité, au *Musée d'art moderne, Département des Aigles*. Annoncer l'ouverture d'un musée qui fera briller main dans la main art et poésie. Cependant, il y a dans la lettre de Broodthaers, l'ombre prémonitoire d'une formule de séduction, celle du désintéressement et de l'admiration, autrement dit celle d'une relecture – parodique, sérieuse ou comme parodie sérieuse – des formules kantienne et aristotélicienne de l'art comme plaisir : celui de *se plaire à soi-même*. Or, en ce sens, l'acte prémonitoire de Marcel Broodthaers est pleinement réalisé. L'art ne s'affirme que comme absolu modèle de la satisfaction médiocre de deux êtres (artistes et récepteurs) qui n'ont à valider que la puissance de la valeur, mais pas (plus ou pas encore) comme *poiësis*. C'est aussi pour cette raison qu'il est important de *jouer* une fois encore *Art by Telephone* : Jan van der Marck écrit « L'art conceptuel comme document, enregistrement, objet ou performance dans *Art by Telephone* est une nouvelle étape vers la réconciliation des arts littéraires, plastiques et performatifs qui caractérise les années 1960 » : il s'agit ici de la réconciliation. Ce qui supposerait un désaccord ancien entre art et poésie fondé sur les systèmes de représentation du monde comme *mimësis*, et les systèmes de la représentation de la représentation du monde comme *subjectivité*, parce que l'un et l'autre ne produise pas de la même manière la relation indexée à l'ordre de la représentation. Ce qui supposerait qu'ait été préparée la possibilité d'une réconciliation fondée sur la déconstruction de ces systèmes et l'affirmation qu'art et poésie, en somme, ne regardent pas la représentation mais la présentation, non pas du réel parce qu'il n'existe pas en tant que tel, mais bien de la présentation de la réalité comme production et la présentation de notre disruption essentielle avec le réel et morale avec la réalité. Art et poésie seraient deux modes de regard de la densité métaphysique et morale de notre rapport à la fois au voilement du réel et au voilement de l'interprétation de la production. C'est précisément pour cette raison qu'il semble important de lire et de proposer à lire le projet *Art by Telephone*, et c'est aussi pour cette raison qu'il est important de tenir une position théorétique qui ne cesse de produire une théorie critique de l'économie de l'œuvre et de l'interprétation complexe et problématique de la *poiësis*. Pour le dire encore autrement il me semble qu'il est important de *jouer* encore *Art by Telephone* parce qu'il est crucial de penser ce que signifie, aujourd'hui, la réconciliation art et poésie, la délégation de la puissance d'agir, le déplacement de la puissance d'actorialité, la versionnabilité infinie de l'œuvre, l'inoriginalité de l'œuvre,

239

l'achèvement possible de l'œuvre, la non conservation, etc. Quelque chose se joue dans l'histoire d'une préparation théorique et esthétique qui ne fait, à peine, que commencer. En voici donc l'enjeu.

Alessandro DE FRANCESCO: Je pense aussi que nous ne sommes qu'au commencement de quelque chose, qu'il s'agit maintenant, avec la mémoire des changements de paradigmes qui ont été produits au XX^e siècle, de produire un nouveau ou des nouveaux changements de paradigmes dont une première différence par rapport au siècle précédent serait de ne pas penser le changement de paradigme de la même façon. *Art by Telephone* est dans ce sens un anneau de conjonction entre cette mémoire et ce présent. Peut-être qu'il s'agit de plus en plus de déployer des processus au lieu de ruptures, des œuvres-expériences plutôt que des œuvres-interprétation, des gestes de recherche critique qui remplacent la vieille sémantique militaire de l'avant-garde. Nous avons besoin en même temps de gestes radicalement critiques car nous sommes toujours et plus que jamais dans la société du spectacle. Et, en termes curatoriaux et éditoriaux, nous avons besoin, face à l'hypertrophie de contenus à laquelle nous sommes soumis – et sans doute, historiquement, pour la première fois d'une telle manière –, de réduire, d'interdire, de limiter les lieux et les contextes « culturels » et « artistiques » pour éviter de vider définitivement le peu de contenu qui nous reste à repenser, à réactiver, à démultiplier à nouveau. Il y a un déséquilibre majeur, en art comme en littérature, entre quantité et qualité. La diffusion démagogique incontrôlée de la réception artistique et culturelle donne l'illusion d'être dans une époque de plus grande instruction et liberté d'expression, tandis que devant nos yeux quelque chose de contraire se produit : comme dans un moteur de recherche internet, une quantité hypertrophique d'informations est rendue disponible mais la puissance du contenu et la possibilité de l'expérience de ce contenu sont réduites et affaiblies. La fiction remplace l'expérience, l'information remplace la critique, la vastité de l'offre culturelle et artistique donne l'illusion d'éduquer et d'épanouir, tandis que la structure de cette offre et sa fréquente médiocrité gomme le potentiel de changement contenu dans l'expérience de l'œuvre.

À la fois pour les artistes, pour les curateurs et pour les éditeurs, il s'agit donc peut-être déjà de repenser la relation entre l'expérience de l'œuvre et la critique du *réel-monde-histoire*.



Art by Telephone... Recalled (vue de l'exposition) 2014
(à gauche : László Moholy-Nagy, Silvia Kolbowski, à droite : catalogue-vinyle de 1969)
La Panacée © AbTR, courtesy les artistes.

Tu énonces quelques-uns de ces changements de paradigmes possibles, dont un, très important, me paraît être la façon dont nous pensons le rapport aux objets dans l'art. Au-delà de l'immatériel, de l'interactionnel et de l'interactif, il me semble que l'objet peut revenir dans la pratique artistique non pas justement comme objet, mais comme relation d'expérience à l'objet. Cette relation d'expérience (une expérience, faut-il le préciser, qui est à entendre comme *Erlebnis*, comme une traversée de vie et non pas comme une curiosité ou un divertissement ni, dans ce cas, comme expérience au sens d'« expérimentation ») peut réduire en l'occurrence la domination de l'image et déplacer l'expérience du côté de l'écriture, de l'écriture d'un objet d'expérience et, par là, d'augmentation de l'intensité perceptuelle de l'expérience du réel à l'encontre de l'image-représentation-fiction. Nous pouvons sans doute repérer dans ce processus, qui est celui de mon travail entre autres, cette nouvelle alliance entre art et poésie que nous sommes en train d'explorer.

Un autre élément central donc, que nous avons évoqué à plusieurs reprises, est la question de la présentification à la place de la représentation. Je vois bien ce que tu veux dire quand tu soutiens qu'un rapport direct au réel est impossible ou que le réel n'existe pas. On entend bien évidemment là le niveau cognitif du réel que j'ai appelé *réel-réel*. Mais la leçon de la modernité, et aussi en même temps la possibilité de dépasser cette modernité, c'est-à-dire de faire en sorte que le xx^e siècle arrête de déborder dans le xxi^e, consistent peut-être dans une pensée directe de l'expérience du réel, qui ne passe ni par la métaphysique ni par les modes représentationnels (dont la réalité, comme tu le rappelles, et le premier degré) ou de la fiction narrative. La nouvelle alliance entre art et poésie (où « poésie », encore une fois, est à entendre dans le sens de cet art récent que je nomme « poésie ») peut se situer également ici. Le réel, dans lequel nous sommes immergés, se dérobe en même temps par définition – ce sont ses propriétés cognitives – à la possibilité d'une expérience complète de son mystère. Mais nous nous redécouvrons, et nous découvrons le langage, comme étant une portion même du réel. Sans vouloir le représenter ni dévoiler son essence, nous (penseurs, artistes, etc.) pouvons formuler des langages ou des dispositifs – *Art by Telephone* en est peut-être un – pour *sentir* cette immersion, ce contact, et en *faire quelque chose (poiein)*. C'est pourquoi le téléphone dans *Art by Telephone* n'est pas (plus) un dispositif de médiatisation, mais un processus d'activation perceptuelle, émotive et cognitive. Dans la convergence entre

éthique, cognitif, émotif et *poiétique*, entre pensée et pratique, se situe peut-être la possibilité d'un nouveau geste critique, qui se déploie, malgré ou plutôt grâce à la mémoire historique qui l'habite, malgré ou plutôt grâce à sa dimension ouverte et contingente, dans l'expérience du présent. Voici, me semble-t-il, le sens que nous attribuons au concept de *présentification* : expérience du présent comme possible du réel *vs* dévoilement de la présence ou re-narration de la réalité.