

Art by Telephone (Recalled)

pour une théorie de l'achèvement de l'œuvre et de la délégation

« En quête de l'être, dans la surmesure de force qu'il faut déployer pour vraiment chercher,
est le poète, celui qui institue l'être.

Sucher des Seyns ist im eigensten Übermaß sucherischer Kraft der Dichter, der das Seyn »stiftet«

Martin Heidegger, *Apports de la philosophie. De l'Ereignis*

Qu'est-ce qui constitue, pour nous, l'idée d'une modernité critique et artistique? L'épreuve que nous avons subie de l'achèvement des grands systèmes interprétatifs, l'épreuve des grandes catastrophes et l'épreuve de l'achèvement de la métaphysique dont les conséquences sont encore loin d'avoir été pensées, à commencer par le problème de l'interprétation des sphères de l'agir et des sphères techniques de l'arrondissement. Cependant il ne faudrait pas oublier que ce que nous nommons modernité est l'épreuve d'un autre tournant, lui aussi non encore décisivement pensé, celui de l'achèvement du poème. Autrement dit l'achèvement de l'œuvre, telle qu'il est pensé et déterminé par la pensée occidentale. Si nous ne craignons pas d'avoir recours à quelques formules, l'idée même de l'œuvre est structurée à partir de deux concepts fondamentaux, la représentation et l'universalité. L'œuvre deviendrait une œuvre d'art dès lors qu'elle acquiert une puissance de représentation et une universalité. Il y a bien sûr un certain nombre de conséquences à la double puissance mimétique et universelle de l'œuvre : celle de poser l'œuvre comme un absolu (c'est-à-dire détachée de toutes contraintes entropiques), celle de la penser comme actorialité et signature indéfectible, celle de l'unicité et de l'inéchangeabilité, et celle de l'original. Cependant les crises successives, celle du vers et de l'œuvre ont énoncé qu'elle pouvait ne pas être cela : qu'elle pouvait autant ne pas représenter que ne pas être universelle. L'achèvement de l'œuvre signifie donc l'achèvement des croyances en l'indexation des régimes artistiques. L'achèvement de l'œuvre ne signifie pas qu'il puisse ne plus y avoir d'œuvre, mais singulièrement qu'elles ne peuvent plus prétendre à apparaître de la même manière. L'œuvre pourrait ne plus être ni mimétique ni universelle, ce qui supposerait qu'elle pourrait suspendre l'ensemble des catégories suivantes : être absolue, être historique, être originale, être inéchangeable et destinée. La crise de l'œuvre ouvre donc la modernité à la possibilité qu'elle puisse être contingente, historique, versionnable, instable et adressée. C'est, nous semble-t-il, l'épreuve même de la modernité, mais qui reste cependant, encore insuffisamment pensée.

Nous avons choisi¹, comme paradigme de cette crise exemplaire, l'exposition *Art by Telephone* qui a eu lieu en novembre et décembre 1969 au musée d'art contemporain de Chicago². Cette exposition a été conçue par le commissaire Jan van der Marck et consistait donc à proposer de penser et de voir l'œuvre à partir du prisme de deux expériences, les *Telephone Pictures* de Laslo Moholy-Nagy de 1922 et d'un commentaire de Duchamp assumant qu'il avait toujours espéré faire de l'art par téléphone alors même qu'il avait énoncé depuis 1924 qu'il voulait faire des œuvres d'art sans art et qu'il ne voulait plus faire d'œuvres d'art. Paradoxe exaltant qui affirme, ici encore, l'idée d'un achèvement de l'œuvre, telle que l'on peut l'entendre. Jan van der Marck réalise donc une exposition programmatique où chaque œuvre a été annoncée et énoncée par téléphone : l'œuvre se maintient alors sous la forme d'énoncés sonores, de protocoles et d'instructions. Ce qui suppose donc un certain nombre de conséquences importantes. Les œuvres qui ont été montrées à Chicago à l'automne 1969 n'ont donc pas été réalisées par les artistes mais par des opérateurs anonymes, ou du moins non signataires. Dès lors ce qui est montré en 1969 affirme à la fois que l'œuvre a la possibilité d'être contingente, historique, versionnable, instable et adressée. En reprenant le protocole de cette exposition³, sous le titre *Art by Telephone Recalled*, nous avons

1. Sébastien Pluot et Fabien Vallos sont les commissaires des expositions *Art by Telephone Recalled*.

2. Voir le texte de Sébastien Pluot, p.

3. Au cneai= à Chatou, à l'École supérieure d'art Angers, au Capc, musée d'art contemporain de Bordeaux, à la Emily

insisté sur deux expériences essentielles : celle du retrait de l'artiste de la production et donc de la non signature et celle de la délégation nécessaire de la réalisation des œuvres qui a été confiée, pour son interprétation et pour sa production, à de jeunes artistes tout juste sortis d'écoles d'art.

Il nous incombe ici la tâche de proposer une analyse de la forme particulière de l'œuvre issue de ces crises et l'analyse de ce que nous nommons contingence, historialité, versionnage, instabilité et adresse. Mais pour cela il nous faudra proposer une analyse du concept philosophique de délégation, parce que pour expérimenter cette modernité de l'œuvre il faut assumer la mesure radicale et complexe de ce concept. Or nous assumons de poser ici, comme hypothèse, que la modernité tient essentiellement à la possibilité de ce que nous nommons *délégation*.

Qu'est-ce que la délégation? Elle est, par delà un problème d'interprétation de l'autorité, *ce qui rend à la disponibilité*. Si nous admettons ainsi cette hypothèse, il y a alors un faisceau de conséquences politique, critique et idéologique : la délégation est alors la restauration de l'opérativité des manœuvres, elle est encore la mise en abîme négative de l'économie (libérale) de l'œuvre comme réalisation et consommation, elle est la limite critique de l'original, elle est encore la limite critique et théorique du concept de *version*, elle est la possibilité d'une théorisation de l'*hapax*, elle est, enfin, l'expérience d'une crise majeure, celle de l'ordre, de l'appel, de la convocation et de l'autorité (de l'impératif) de l'œuvre.

*Déléguer*⁴ signifie déplacer son pouvoir en vue d'accomplir. Déléguer signifie donc déplacer sa capacité projetante (la *lex*⁵), son autorité (la signature projetante) et la remettre à quelqu'un d'autre en vue qu'il le réalise. La délégation est un transfert d'autorité et le transfert d'une assignation à faire et à réaliser. La délégation est une manière de faire qui engage un nombre considérable de processus. Il faut d'abord penser la source de la délégation en tant qu'interprétation de la possibilité du faire : il s'agit donc de déléguer dès lors que l'on ne peut soi-même accomplir⁶. Il faut impérativement comprendre que la délégation présuppose une interprétation, d'une part, du concept de puissance et, d'autre part, une interprétation du concept de responsabilité. La délégation est alors un contrat, un engagement contractant et contractualisant, puisque ni le délégant ni le délégué ne suspendent leur responsabilité.

Le premier problème est donc l'interprétation morale de la nécessité de la délégation : c'est un problème de gradualité dans l'interprétation de la puissance. Si l'être est l'expérience, à la fois de la *stérésis*⁷ et de l'aliénation comme saisie de la puissance comme la somme illimitée de l'impuissance, alors il lui faut imaginer la possibilité d'une systématisation du produire fondée sur la répartition de l'agir en vue que rien ne manque comme fourniture, comme *chresmata*⁸. De sorte que le commun soit chrématistique, c'est-à-dire qu'il soit en mesure de penser la gestion de ce qui vient à être

Harvey Foundation de New York, au San Francisco Art Institute, à la Panacée de Montpellier, etc.

4. Le verbe *de-legare* provient du verbe *legare* qui signifie à la fois envoyer et nommer. Il est lui-même constitué du terme *lex* qui signifie, le projet, le contrat, la loi.

5. Il faut entendre, précisément ici que le terme *lex* signifie quelque chose de l'entente contractuelle. Ou de l'obligation contractuelle. Dans ce cas il faut impérativement penser la différence essentielle qu'il y a entre une délégation fondée sur le contrat, sur la loi et sur la morale, c'est-à-dire sur les différences du processus de délégation et une délégation comme impératif. C'est le lieu même de l'interprétation de la production moderne.

6. La suspension du faire peut trouver différentes origines : par partage, par occupation, par lassitude, par paresse, par impuissance, par nécessité, par privation, par obligation, par jeu, par perversité, etc.

7 La *stérésis* signifie le manque et la privation. Il signifiera dans la pensée chrétienne la pauvreté.

8. Il faudrait revenir longuement sur le sens du terme *chresmata* comme fournitures. Nous rappelons que le terme fourniture provient de l'ancien haut allemand *frumman*, achever, exécuter, procurer (all. *frommen*, être utile). La fourniture est le terme qui fait la jonction, évidente entre la donation et la production. Fournir signifie à la fois exécuter et pourvoir. La fourniture a à voir avec la provision. Provision signifie littéralement *pour-voir*. Nous devrions être en mesure de penser que le concept de fourniture est le concept central de la pensée occidentale en tant qu'il s'agit de penser ce qui à la fois provient de la donation en monde et ce qui aussi provient de la production. L'interprétation matérielle de l'agir est une interprétation de la fourniture, donc une interprétation de la chrématistique. La chrématistique ne dit rien d'autre que cela. Ce que substantiellement le terme économie ne dit pas (voir, *ωρωω*, *chrematistique.fr*).

autant que ce qui vient à manquer. Pour le reste il s'agit donc d'une interprétation politique de la délégation de sorte que le délégué soit plus ou moins assujéti au faire. L'histoire politique de l'Occident n'est qu'une longue interprétation de cet assujétissement.

Le second problème, qui découle du premier, est plus problématique encore : il s'agit de penser l'interprétation morale de la puissance contractuelle de la délégation. C'est le problème laissé en héritage par la pensée aristotélicienne, dès les premières pages de la *Métaphysique*⁹. Il s'agit donc de la répartition de la puissance d'agir et surtout de la possibilité d'interpréter cette puissance comme actorialité et possibilité de la délégation (c'est-à-dire comme puissance). De sorte qu'en fonction de la puissance du délégant, nous sommes plus ou moins en mesure de réaliser comme *révélation*¹⁰. Nous sommes dès lors plus ou moins privés de l'interprétation, à la fois de l'objet réalisé, mais aussi des outils et de leur puissance. L'histoire politique de l'Occident n'aura eu de cesse de penser l'opérateur à partir de ce modèle et à partir du modèle morale de l'interprétation de l'opérativité. Nous pouvons encore affirmer que la pensée occidentale n'a cessé d'interpréter la puissance délégante et l'opérativité déléguée à partir du modèle du *kheiropoiète* et du *doulos*, à partir du manœuvre et du serviteur¹¹. Manœuvre et serviteur qui seront eux-mêmes transfigurés, tardivement, dans la pensée libérale et capitaliste, par l'idée du salut¹². L'opérateur à qui a été délégué un faire sans image, à qui a été délégué un agir-sans-savoir (*ouk eidota*) est projeté dans la possibilité illimitée de l'*amérimnos* chrétien¹³, de la tranquillité, ou, dirions-nous, du confort. Cependant pour accéder à cette tranquillité, à ce confort, l'opérateur doit contractuellement renoncer à sa puissance, c'est-à-dire à son savoir-faire au profit d'un simple devoir-faire. La théorie générale des offices¹⁴ s'est chargée de définitivement transfigurer le savoir en devoir. L'histoire de la délégation est donc une histoire morale de l'interprétation (et de la contractualisation) de la connaissance des processus de la production.

Dès lors ce que fait la modernité, c'est-à-dire celle qui rejette la puissance régaliennne, c'est inventer des modèles qui soient en mesure de remplacer l'économie christique et sa puissance. Qui peut remplacer l'autorité ce pouvoir? Ce sera bien sûr la transfiguration métaphysique du salut en valeur et la transfiguration matérielle de la tranquillité en confort. L'être moderne est

9. 981a24-981b8. «Toutefois nous pensons d'ordinaire que le savoir et la faculté de comprendre appartiennent plutôt à l'art (*tekhne*) qu'à l'expérience (*empeirias*), et nous considérons les hommes d'art comme supérieurs aux hommes d'expérience, la sagesse (*sophia*), chez tous les hommes, accompagnant plutôt le savoir (*eidenai*) : c'est parce que les uns connaissent la cause et que les autres ne la connaissent pas. En effet, les hommes d'expérience connaissent qu'une chose est (*to oti*) mais ils ignorent (*men isasin*) le pourquoi (*dioti*); les hommes d'art savent à la fois le pourquoi et la cause (*oi de to doiti kai ten aitian gnorizosin*). C'est pourquoi nous pensons que les chefs (*arkhitektonas*), dans toute entreprise, méritent une plus grande considération que les manœuvres (*kheirotekhnes*); ils sont plus savants et plus sages parce qu'ils connaissent les causes de ce qui se fait (*oti tas aitiias ton poioumenon isasin*), tandis que les manœuvres sont semblables à des choses inanimées (*apsukhos*) qui agissent (*poiei*), mais sans savoir ce qu'elles font (*men, ouk eidota de poiei a poiei*), à la façon dont le feu brûle (*oion kaiei to pur*); seulement, les êtres inanimés (*apsukhos*) accomplissent chacune de leurs fonctions en vertu de leur nature (*phusei*) propre, et les manœuvres par habitude (*tous de kheirotekhnas di' ethos*). Ainsi, ce n'est pas l'habileté pratique (*praktikous*) qui rend à nos yeux, les chefs plus sages, mais c'est qu'ils possèdent la théorie (*logos ekhein*) et qu'ils connaissent les causes (*kai tas aitiias gnorizein*).»

10. Révélation est le second sens que donne Pierre-Danien Huyghe au terme grec *energéia*, avant celui de réalisation. L'*energéia* est ce qui a puissance à révéler. Voir Pierre-Damien Huyghe, *Commencer à deux*, 2.1., Éditions Mix., 2009.

11. En cela nous pourrions dire que l'Occident est la transfiguration ancillaire de l'opérateur.

12. Le salut est ce qui sauve la décadence de la vivabilité : comme protection, comme généalogie, comme privé, comme économie. Le travail appliqué de l'Occident est l'imposition du concept privé d'économie contre celui de chrématistique.

13. Paul de Tarse, 1 *Cor.* 7.32.

14. Cicéron, *De Officiis* : il est donc à la fois un traité sur le convenable (*kathèkontos* : le sens du verbe *kath-èkò* dit descendre dans la lice pour le combat, et par la suite, ce qu'il convient de faire en tant que devoir) et un traité sur l'éthique au sens aristotélicien d'une transfiguration des manières d'être (*bèxis*) en code moral (*èthos*). Or ce qui est plus problématique, est la célébrité et la postérité de ce traité, alors rédigé dans un moment de grande crise personnelle et politique. L'Occident s'est coloré de la visée morale du *Traité des devoirs* aussi bien dans l'espace public de l'interprétation du travail que dans l'espace théologique de l'interprétation de l'office (Saint Ambroise, *De Officiis Ministrorum*). Voir essentiellement, Giorgio Agamben, *Opus Dei*, trad. M. Rueff, Seuil, 2012.

infiniment privé, mais immensément tranquille. L'interprétation marxienne de l'aliénation se situe très précisément ici : est aliéné¹⁵, celui qui a délégué (par privation de pouvoir) sa puissance d'interprétation des structures et des systèmes. N'est donc pas aliéné celui qui travaille, mais au contraire celui qui ne sait pas penser le travail. La condition postmoderne est la découverte catastrophique de cette privation.

Que signifie dès lors, l'appropriation du concept de délégation dans les pratiques modernes et contemporaines de l'art. Conceptuellement l'être qui résistait à la délégation était l'artiste et sa signature-événement. L'artiste assumait ainsi, dans l'unicité auratique, l'impossibilité de la délégation et de l'aliénation. La modernité artistique a d'abord consisté à accepter cette signature et à l'interpréter. Fondamentalement la première figure essentielle de la délégation est celle du sens¹⁶ : il est laissé à la lecture et au lecteur. C'est le lecteur qui devra, autant que faire ce peu, combler ce qui manque ou ce qui reste. Conceptuellement la seconde délégation a consisté à remettre en cause la puissance particulière de l'artiste à faire, à produire. Le modèle emblématique reste encore celui de Duchamp et du *Ready-made* comme saisie d'un objet manufacturé qui suspend le faire de l'artiste : il ne reste dès lors à l'artiste que le processus de sélection et d'exposition (déplacement de contexte).

La délégation matérielle (du travail, de l'autorité, de l'opérativité, de la contractualisation) est *ce qui rend à la disponibilité*. Si comme nous l'entendons, nous sommes en mesure de penser la délégation par delà toute direction morale, il est alors évident que ce qui est *disponible* est réciproque, c'est-à-dire qu'elle a une valeur tant pour le délégant que pour le délégué. L'être qui délègue se dégage substantiellement d'une opérativité, tandis que l'être qui accepte la délégation se charge substantiellement d'une puissance supplémentaire. Il y a, par delà toute idée d'autorité et de servitude, l'idée d'un partage de ce qui désormais est *rendu disponible* : l'idée de la puissance. Dans l'un et l'autre cas l'être se rend alors disponible *différemment* à la puissance. Dans le cadre d'une idée de l'opérativité interprétée à partir d'une théorie des devoirs, la délégation s'entend alors comme un pouvoir qui convoque une délégation en vue de dégager seulement celui qui détient ce pouvoir afin de le rendre à une pure disponibilité¹⁷ : cette délégation porte alors le nom d'*aliénation*¹⁸. En revanche, par delà toute théorie des devoirs, la délégation peut s'entendre comme un processus non contractuel, c'est-à-dire un engagement dont la condition pour chaque partie est l'altérité : c'est à la fois l'idée de la responsabilité et de la fidélité¹⁹. L'exposition *Art by Telephone* prend place dans cette histoire complexe de la délégation, en ce sens que l'histoire de l'art a toujours fait en sorte d'engager contractuellement l'artiste, c'est-à-dire celui qui produit de la *poïesis*, dans une délégation qui ne cesse de le priver d'une partie de la puissance. L'autorité qui absorbe toute puissance à l'artiste comme principe de délégation est ancienne : si Platon préconise

15. Être aliéné signifierait donc être privé de l'*alter*. Cette forme est essentielle. Par ailleurs il faudrait aussi pouvoir penser l'aliénation comme aliénation dans le travail, comme aliénation sotériologique, comme aliénation du confort et comme aliénation du statut. Il faut encore reprendre consciencieusement la différence fondamentale entre les termes *alius* et *alter*. *Alius* est indifféremment l'autre, tandis que l'*alter* est celui fait face.

16. Il est important d'en préciser les enjeux : nous admettons comme hypothèse que ce que nous nommons littérature n'a cessé, en fait, d'être une expérience, très essentielle de la délégation. Celle du sens. L'intelligibilité poétique du texte est soit l'œuvre du lecteur, soit elle est voilé pour ne plus devoir apparaître. L'œuvre poétique pourrait ne pas avoir à formuler de sens, pourrait ne pas devoir en produire. Nous datons, emblématiquement ce moment, 1898, à la publication d'*Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé ; puisque le chiffre reste à jamais voilé alors qu'il a eu lieu, il ne peut faire sens. Il reste comme suspendu, délégué, à jamais, à sa plus pure puissance. Voir à ce propos l'ouvrage de Quentin Meillassoux, *Le nombre et la sirène*, Fayard, 2011.

17. C'est à la fois l'idée de l'*aristos* (comme être socialement dégagé de l'opérativité), du *ploutos* ou du *liberaliter* (comme être qui a la puissance financière du dégageant) et de l'*épimélétès* (comme être politique).

18. C'est un processus contractuel (de la servitude à la signature volontaire).

19. Voir à ce propos, Pierre-Damien Huyghe, *Commencer à deux*, éd. Mix., 2009.

une forclusion radicale de la *poièsis*²⁰, Aristote préconise²¹ que celui qui a acté cette opérativité singulière soit contractuellement tenu dans un pacte moral. Il s'agit précisément d'un engagement économique-politique qui par délégation dégage l'artiste de toute puissance à la fois économique et politique. L'opération a consisté à faire en sorte que l'opérativité poiétique soit à la fois exclue et étriquée²² entre la sphère économique et la sphère politique, c'est-à-dire entre l'*oikonomia* et la *politikè* (*èthikè teknè*). Pour le dire encore plus radicalement l'opérativité artistique se trouve alors à la fois exclue de la sphère privée et de la sphère publique, mais indéfectiblement étriquée entre les deux : c'est-à-dire sans pouvoir en être ni déagée ni rendue disponible. L'exemplarité de la puissance de la pensée occidentale se situe ici : contraindre la puissance de la *poièsis* à ne jamais pouvoir être rendue disponible des sphères privée et politique et dont les corrélats sont la loi morale, la loi publique, la censure, l'esthétique, le collectionneur, le critique, le musée, la *doxa* et le public. Or comme nous nous efforçons de l'analyser, une part de la modernité consiste à tenter l'expérience d'un désengagement de ce processus ; crise du sens (en tant qu'il y a un retrait substantiel du sens au point de ne pas savoir ce que c'est), crise du vers (en tant que le poème n'a pas de résolution ni chiffrée ni symbolique), crise de l'œuvre (en tant que l'œuvre n'est pas produite mais juste *disposée* à être à *usage d'art*), crise de l'opérativité (en tant que l'énoncé suffit) et crise de la sincérité (en tant qu'il n'y pas de valeur ni aucune sincérité, ni dans l'œuvre ni dans le processus de l'artiste)²³. Dès lors l'exposition *Art by Telephone* de 1969 semble être l'indicateur le plus évident de cette crise exemplaire de l'histoire de l'art : en prenant le prétexte du téléphone et de l'énoncé téléphoné, Jan van der Mark oblige l'artiste à rester non seulement en dehors du musée mais hors de portée de toute opérativité matérielle sur l'œuvre puisque d'autres opérateurs en concevront à la fois sa réalisation mais aussi sa réalité. Tandis que l'artiste délègue sa puissance de réalisation, il se maintient encore pleinement disponible à sa puissance théorique et théorique. Tandis que l'artiste est maintenu éloigné du musée il conserve intacte sa puissance d'opérativité en tant qu'être. L'artiste est maintenu hors de toute sphère du travail ou de l'activité statutaire de l'œuvrement. Ce geste est non seulement exemplaire, mais il est surtout historiquement et éthiquement unique. Dès lors le nom de l'auteur est affiché en tant que déagé de toute actorialité, de toute valeur d'opérativité : être nommé artiste alors qu'il a délégué ce que l'histoire de l'art appelle le geste : à la fois unicité, originalité, inéchangeabilité et universalité. L'histoire moderne de l'art ose ce qui semblait être contenu dans l'histoire complexe et impensée de l'œuvre : l'artiste, par délégation, se trouve alors déagé de *faire de l'art* pour saisir l'effectivité de la *poièsis*. Nous affirmons ici que l'exposition *Art by Telephone* – et *Art by Telephone Recalled* – est une des plus exemplaires expériences de délégation : *dégager l'artiste de toute obligation de faire de l'art*. Tandis que d'autres opérateurs se chargent de cette opération, l'artiste est laissé *désœuvré* et ainsi ouvert à la puissance de la *poièsis*. Artiste est donc le chiffre de ce qui poétiquement est sans œuvre²⁴.

20. *République*, 605c.

21. *Poétique*, 1448 sq.

22. Ce processus a été particulièrement bien remarqué par Nicole Loraux dans la *Voix endeuillée*, Gallimard, 1999.

23. Nous datons la crise du sens au début du poétique en langue vernaculaire (la poésie des troubadours et principalement l'œuvre de Raimbaut d'Orange et Arnaud Daniel) ; nous datons la crise de vers à Mallarmé, la crise exemplaire de l'œuvre à Marcel Duchamp, la crise de l'opérativité à cette même modernité (de Duchamp à Laslo Moholy-Nagy, à l'art conceptuel) ; nous datons la crise de la sincérité à Marcel Broodthaers.

24. Il faudrait faire ici une longue glose sur ce que signifie précisément le terme *art* dès lors que nous l'affichons dans l'expression *dégagé de toute obligation de faire de l'art*. *Art* est la dimension technique d'un resserrement idéologique du réel (hypothèse d'une racine *ar signifiant le resserrement, l'étrécissement, l'enboîtement comme dans les termes *arètè*, *arithmètikos*, *armus*, *articulus*, *artus*, *ars*, etc. : voir à ce propos le *Livre II* du projet *Chrématisique*). *Ars* est le terme qui traduit dans la locution *ars poeticus* la locution grecque *piètikè teknè* ; par raccourci il n'en est resté que le terme qui signifie précisément et exclusivement la technique. *Art* est donc un resserrement technique du réel, tandis que *poièsis* est *pro-duction* (poièsis) est l'agir interrogatif de ce qui vient à être à la fois *devant* et *maintenant*.

Les conséquences de cette exposition sont donc inombrables. Elles sont d'abord politiques et idéologiques. Dès lors que l'institution muséale invite des artistes à se désœuvrer et dès lors qu'elle demande à ce que d'autres opérateurs s'en chargent. Dès lors que cette même institution assume de montrer ce qui n'est donc pas *historiquement* des œuvres, mais *historialement* des versions possibles d'un énoncé. Dès lors, enfin, que cette même institution, normalement garante de la valeur d'unicité et d'originalité de l'œuvre, ne montre que l'autorité vide de la signature sous la forme d'un versionnage.

Ce principe de délégation ainsi pensé permet la possibilité d'une restauration de l'opérativité de ce que nous nommons politiquement et philosophiquement le *manœuvre*. Il est traditionnellement celui qui prend en charge tout ce qui délégué avec autorité, mais il ne récupère, en somme, presque aucune puissance, si ce n'est celle du devoir²⁵. Cependant, ici, le manœuvre, c'est-à-dire celui qui assume l'opérativité récupère à la fois la puissance de l'œuvre et la puissance interprétative de celle-ci. Il y a donc ici un paradigme qui est en même temps politique et philosophique de cette restauration. C'est pourquoi nous affirmons que l'exposition *Art by Telephone* est exemplairement l'image et la forme d'une crise politique de l'interprétation de l'agir et de l'opérativité mais aussi celle d'une crise du système dit économique-libérale du travail qui est tout en même temps interprété comme devoir, salut et possibilité infinie de la consommation. Ce qui est *produit* ici par le travail est la restauration d'une puissance libérée de l'efficacité autoritaire de la signature, de la valeur de l'unique et de la limite critique de l'original. Le manœuvre récupère en même temps la puissance efficiente de l'opérativité et la puissance de l'interprétation de ce qu'il fait²⁶. Dès lors rejouer *Art by Telephone*, sous la forme d'*Art by Telephone Recalled*, n'est précisément pas un *reenactment*, mais bien plutôt le signe d'une interrogation esthétique-critique sur l'œuvre, sur la possibilité de l'achèvement de l'œuvre et sur un retour évident – et probablement réactionnaire – de l'artiste en opérateur et surtout de l'artiste en fournisseur d'objets pour un marché qui ne réclame que la forme silencieuse d'objets uniques et destinés mais vides de toute historicité et de toute adresse.

Par ailleurs, si le téléphone, exerce toujours pour notre modernité une convocation autoritaire de l'être à une voix incarnée²⁷, il ne subsiste ici que sous la forme d'un *relai*. L'énoncé ouvert à une réalisation possible n'achève pas la possibilité de l'œuvre dans un *destin*, mais bien au contraire ouvre poétiquement à l'appel d'une adresse. La possibilité de l'œuvre ici en réclamant une adresse, réclame la possibilité de ne pas se destiner²⁸.

On peut alors présupposé qu'il y a trois formes d'artistisation qui permettent à l'œuvre de se sortir du processus de destin : la première est ce que nous nommons la déconstruction de l'idée de public. Si l'invention du public est une idée scandaleuse qui anéantit toute possibilité d'œuvre²⁹ sa déconstruction permet de laisser l'œuvre advenir de manière illimitée mais non déterminée. La deuxième est ce que nous nommons *adresse* en ce que l'œuvre est œuvre à partir du moment où elle se formule dans une altérité sans réclamer jamais ce qui la fermerait dans un destin³⁰. La troisième est alors ce que nous nommons *versionnage* : l'œuvre n'est pas livrée dans une forme unique et définitive mais elle trouve, *a contrario*, sa formulation dans une succession illimitée de versions

25. Voir pour cela la note 9 ainsi que la dialectique du maître et de l'esclave chez Hegel.

26. On sait qu'ici se joue pour l'occident une des phases les plus critiques, celle de la suspension possible de la théorie (aristotéliciennes) du *khéiroteknès* sans connaissances des causes et des conséquences de ce qu'il réalise (*ouk éidota*). La puissance de cette relève est considérable mais insuffisamment pensée : c'est précisément pour cette raison qu'il est possible d'entendre cet énoncé d'Heidegger, *nous ne pensons pas encore suffisamment l'essence de l'agir* (*Lettre sur l'humanisme*, 1946).

27. Voir à ce propos, Avital Ronell, *Telephone Book*, trad. D. Loayza, Bayard, 2006.

28. Le terme destin, *destinare*, dit à la fois ce que le verbe latin *stare* et le verbe grec *histanumi* disent : c'est-à-dire, fixer et instituer. En revanche le terme adresse provient d'un *ad-directus* : en direction de.

29. Voir à ce propos la conférence de Bernard Lamarche-Vadel donnée en 1989 à la Villa Arson.

30. Voir à ce propos l'œuvre de l'artiste Ben Kinmont, in *Prospectus*, trad. collective, éd. Mix., 2011 et voir aussi l'introduction de l'ouvrage *Convivio*, éd. Mix. 2011.

réalisées par autant d'opérateurs qu'il est possible, soit en même temps, soit de manière fragmentée dans le temps³¹. Chaque version livre alors une *formulation*, c'est-à-dire livre un modèle particulier qui n'acquiert jamais ni le statut d'unicité, ni celui d'original. La version ainsi présentée est un état momentanée, discursif et ouvert de l'énoncé qui ne le clot jamais dans un achèvement. L'œuvre alors, pourrait-on dire, *s'in-informe*³², c'est-à-dire *entre* dans une forme intermédiaire, irrésolue et inaccomplie, elle s'adapte alors aux contextes de son apparition sans réclamer l'autorité ni de l'unique ni de l'authenticité. Chaque version est un fragment singulier et en même temps tendue dans l'idée de la puissance de l'énoncé. C'est cette dialectique et cette irrésolution qui en fait tout l'intérêt : l'œuvre ainsi ne cherche ni ne réclame jamais de résolution comme achèvement et comme accomplissement. Le terme qui nomme cet appel à l'achèvement est *consommation* en tant que ce qui demande de faire somme pour accomplir le geste et l'opérativité. L'œuvre résiste ici à toute *consommation* en ce qu'elle énonce ne pas appartenir à cet espace. Si la consommation est ce qui nomme l'appel à maintenir les conditions de la vivabilité, ici, l'œuvre s'en extrait radicalement en exposant la possibilité de ne pas pouvoir être saisi comme objet de consommation. Ce geste est bien sûr essentiel.

Il l'est encore parce qu'il permet de lire la possibilité de l'œuvre non pas à partir du concept de l'unicité mais avec celui de l'*hapax*. *Hapax* en grec est un adverbe qui énonce ce qui n'a lieu qu'une fois, qui énonce précisément que quelque soit la puissance de l'itération, le même n'a pas la puissance d'être essentiellement le même, parce que ce qui a eu lieu n'a lieu qu'une fois en tant que tel. Si l'*hapax* est d'abord une théorie chrétienne de l'interprétation de la présence du Christ en tant qu'il fait entrer dans le temps compacté du messianisme, il est aussi l'émergence d'une théorie littéraire et artistique qui pense l'œuvre essentiellement à partir de son contexte d'apparition et non à partir de son universelle même³³. L'*hapax* ouvre l'œuvre à l'instabilité du non-même. La théorie de l'*hapax* ouvre l'œuvre à une théorie singulière de la performativité³⁴. L'œuvre maintient alors continuellement – c'est la définition même de la performativité – sa puissance de mise-en-œuvre³⁵, sans jamais l'accomplir, soit parce que le chiffrage ne s'accomplit pas³⁶, soit parce que l'adresse est ouverte, soit enfin parce qu'elle se versionne sans idée de limite.

31. La première version du projet *Art by Telephone Recalled* présentait, en même temps, dans cinq lieux dans le monde, plusieurs fois le même énoncé versionné de manières différentes par différents opérateurs. Dans la deuxième phase, à la Panacée de Montpellier, il s'agit cette fois de versionner les mêmes énoncés, mais successivement sans le temps.

32. Il faut ici renvoyer à la terminologie de Dan Graham dans l'œuvre *Schema* (1966-1973) : « Ce n'est pas de "l'art pour l'art". Son médium, c'est l'in-formation. Sa valeur de communication et sa compréhension sont immédiates, particulières et se changent en s'adaptant aux termes (et au temps) de son système comme de son (du) contexte (dans lequel elle est lue). », in *Art Conceptuel, une entologie*, trad. col., éd. Mix. 2008, p. 192.

33. Il faudrait faire une analyse exhaustive des théories de l'*hapax*. Nous ne citerons ici, à titre d'exemple que le texte *La messe* de Stéphane Mallarmé, la théorie du danger de la lecture de Walter Benjamin in *Paris capital du XIX^e siècle [N3,1]*, le texte « Le funambule » de Theodor Adorno in *Notes sur la littérature*, l'ouvrage *Racine* de Roland Barthes et le texte « La robe de Pascale » d'Emmanuel Hocquard in *Ma haie*.

34. Nous devons, pour partie, cette théorisation à Stéphane Mallarmé dans les textes *La messe* et *Notes en vu du Livre*. En somme si la présence et le sacrifice du Christ sont un *hapax*, comment se fait-il qu'ils puissent être *rejoués* tous les dimanches lors de la messe ? Cette aporie ne peut s'entendre que si l'on interprète le temps messianique comme un écrasement du même en une itération infinie : ce qui se *rejoue* ne fait en somme que se *jouer* de manière continue et ininterrompue. Or par delà toute interprétation liturgique de l'office, l'œuvre pourrait alors se jouer de manière continue et pourtant toujours substantiellement autre. La modernité de l'œuvre se joue singulièrement ici. C'est précisément pour cette raison que le projet mallarméen tient à la fois de l'évidement (de la *kénose*) du sens et de la possibilité infinie de *jouer* l'œuvre en tant qu'elle ne s'accomplissant pas, ne s'achève pas : le *Livre* devait alors se produire par différents interprètes sur une durée continue de cinq ans, renouvelable. L'interrogation continue de la modernité consiste donc à penser les moyens pour ne pas faire chuter l'œuvre dans une finitude qui l'accomplirait alors en tant que *praxis* la privant de toute dimension *poétique*.

35. Son *énergie*, que Pierre-Damien Hyughe, in *Commencer à deux*, éd. Mix. 2009, interprète à la fois comme réalisation et révélation. Ce double sens est essentiel pour la compréhension de notre propos.

36. Voir à ce propos les commentaires sur *Un coup de dé jamais n'abolit le hasard* de Stéphane Mallarmé (1898) et sur *What happens in Halifax stays in Halifax* de Robert Barry (1969) in *Le chiffre & le texte*, éd. Mix. 2012.

L'essence de l'agir restée à ce jour impensée³⁷, la théorie de la délégation dès lors indispensable pour rendre possible la puissance d'une *poièsis* et enfin la théorie de l'opérativité infinie du poème sont les trois modèles essentiels de ce qui fonde, c'est notre hypothèse, la modernité critique, esthétique et théorique de la *non-évidence* de l'œuvre³⁸. Qu'est-ce que cela signifie? Cela signifie que nous assistons à ce qui se nomme une crise qui consiste, à la fois, à faire *exploser* le nombre insignifiant d'œuvres que l'institution et la collection privée *gère* comme un absolu impératif, sans justification et sans même la garantie d'un processus théorique et, à la fois, à une raréfaction des systèmes, des objets ainsi que du dualisme qui formalise l'interprétation bi-millénaire de la *poièsis*³⁹. Cette crise a commencé à l'intérieur d'une prise de conscience de l'effondrement des grands systèmes interprétatifs, de l'effondrement de l'idée même d'humanisme et de l'effondrement de toute idée positive du politique et elle continue, dans sa deuxième phase, au moment même où s'achève (dans sa phase d'accomplissement) le capitalisme sous la forme d'une crise économique sans précédent. L'accomplissement de cette particulière forme du vivant consiste, comme principe même de gouvernance, à maintenir voilé à la fois l'idée de fourniture et l'idée de *poièsis*, autrement dit l'idée de toute *consommation* et de toute *pro-duction*. Dès lors la phase critique de la délégation a consisté et consiste encore à tenter de penser ce que signifie la prise en charge de l'opérativité afin de rendre l'être disponible différemment à la tension irrésolue entre réification et processus, entre histoire et historialité, entre valeur et instabilité. Le geste de la délégation est alors à la fois un geste politique et esthétique qui ouvre l'expérience de l'œuvre à ce que nous nommons *opérativité infinie du poème*. Ceci est précisément ce qui détermine ce qui est à la fois la phase critique de la modernité et l'affirmation exemplaire d'une pensée nouvelle de l'œuvre : l'œuvre, c'est-à-dire ce qu'il faudrait appeler la *poièsis* ou plus simplement encore le *poème*, n'a ni l'évidence⁴⁰ de l'objet ni celui de la marchandise ni celui de l'objet sacré ni, moins encore, celui du fétiche. Le caractère de non-évidence de l'œuvre ou poème tient essentiellement à ce qu'il ne se présente pas en tant que tel : la *poièsis* est donc sans qualité, à la fois parce qu'elle est interrogation de la chose même (*poios*) et parce qu'en tant que *pro-duction* elle est mouvement non encore achevé dans l'usage. La *poièsis*, l'œuvre est non-prévisible, sans-qualité, non-achévée et encore inaccomplie. L'œuvre est œuvre tant qu'elle maintient la possibilité de son opérativité, tant qu'elle maintient la possibilité d'apparaître sans qualité et encore sans un usage défini. Dans le cas contraire – et ce qu'avait parfaitement compris Marcel Duchamp – elle devient alors une *œuvre d'art*, c'est-à-dire une œuvre indexée et instituée dans la technique, c'est-à-dire dans le mode même de l'évidence.

37. Il faut préciser ici ce que nous entendons comme *essence de l'agir restée impensée* : il s'agit précisément de ce qui est resté impensé dans l'avoir lieu de qui est nommé *poièsis*. La pensée occidentale est assise sur un *fondement* qui consiste à hiérarchiser trois formes d'agir en tant que poétique (le plus inférieur parce que l'opérateur n'est pas responsable de sa production), pratique (supérieur parce que l'opérateur est responsable d'une *eupraxie*, d'une finalisation) et théorique (considérée comme la meilleure). Il faut maintenir une partie du vivant producteur dans la condition d'être non responsables et ceci en vue de deux nécessités : garantir la production de la fourniture nécessaire au vivant et affirmer la puissance illimitée de l'impératif de la gouvernance. Il faut donc maintenir voilé à la fois les formules de la production et le sens évident, non-technique, de la *poièsis*. Ce qui se nomme le *tournant* (ce qu'Heidegger nomme en 1949, *die Kehre*) consiste précisément à tenter l'achèvement de la métaphysique en tant que processus de voilement de la *poièsis*. La modernité inchiffable, celle de l'après modernité, celle de la fin des systèmes, consiste à ouvrir une singulière réflexion sur ce chantier : c'est, par exemple, l'œuvre d'Heidegger (en tant que le poète est celui qui institue l'être, écrit-il dans les *Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)*), c'est celle de Derrida dans le contenu indéchiffrable de la *différance*, c'est celle d'Agamben dans *Homo Sacer*, c'est celle que nous menons à la fois dans la formulation d'*Art by Telephone* ou encore dans le projet *Chrématisistique*.

38. Nous renvoyons à *Théorie esthétique* de Theodor W. Adorno, 1971.

39. Voir à ce propos le travail de thèse d'Alessandro De Francesco, *Pour une théorie non dualiste de la poésie*, Paris IV, Sorbonne, 2013. Ce qui est nommé *dualisme* signifie une double séparation : premièrement, la *poièsis* ne peut être assumée comme un agir puisque l'opérateur n'est pas responsable, secondement, la *poièsis* ne peut pas réellement être considérée comme une production puisqu'il ne s'agit en somme que d'une *re-présentation* du réel.

40 Évidence signifie simplement ici, ce qui se laisse voir en tant qu'il se destine. Est donc évident ce qui se présente en tant que qualité propre et déterminée.

C'est précisément pour l'ensemble de ces raisons que nous ne nous cessons de penser et d'éprouver, dans le cadre du projet *Art by Telephone Recalled* ce que signifie, en même temps, pour l'œuvre, interpréter et versionner. Puisque l'œuvre est à la fois sans qualité et sans finalité elle est ouverte, infiniment à un *déchiffrage* non-réussi mais éprouvé et réévalué. *L'épreuve de l'œuvre est la traduction infinie*⁴¹, *l'épreuve de l'œuvre est la philologie*⁴², *l'épreuve de l'œuvre est l'itération du non-même*⁴³. C'est l'expérience même de ce qui est nommé ici *poièsis*. Nous assumons de penser que cette épreuve passe par ce que nous avons nommé la délégation.

41. La traduction infinie est l'épreuve de l'étranger chez Humboldt et Berman, mais c'est aussi la prose intégrale chez Benjamin (MS 470) et le danger de la lecture, l'épreuve des *Measurement* et de *Transduction* chez Mel Bochner. La traduction infinie n'est en fait pas autre chose que la puissance de l'herméneutique.

42. En tant que la philologie est le regard porté sur les formes et les contenus des langages. Je dois la formulation de cette idée à Jérémie Gaulin.

43. L'itération du non-même est à la fois ce qui constitue dans la puissance infinie de l'hapax, la puissance imprévisible de la version (c'est-à-dire de l'usage).

