

Fabien VALLOS

Actes & images (pour une histoire matérielle de l'œuvre)

ABSTRACT. Les recherches entamées pour le Laboratoire Fig. tentent de saisir ce qu'est un acte dit *performatif* en tant qu'il serait la possibilité la plus moderne et la plus contemporaine de penser l'activité artistique que nous nommons une *prise* (de la prise du réel à sa transformation en donnée). Nous intéressés de décrire non pas un *objet* (la performance) mais un *processus* (la performativité). Il s'agit de penser ce qu'est l'agir artistique et l'acte. Pour cela il s'agit d'en produire une archéologie : sa provenance est la distinction aristotélicienne des agir à partir de leur finalité. Il s'agit alors de penser les relations entre le geste et l'image, autrement dit entre l'acte et l'image. Notre hypothèse consiste à penser que l'image a à voir fondamentalement avec le geste et que la photographie est une histoire matérielle du geste. Après avoir examiné les concepts de *processus* et de *gestes*, il faut penser celui de *protocole*. D'abord parce qu'il est essentiel pour la pensée moderne et contemporaine de l'art, mais aussi pour penser le concept de *performativité*, parce qu'il est un moyen de faire adhérer (de coller) deux choses qui ne sont pas compatibles, la *teneur objective* et la *teneur performative*.

Fabien VALLOS est docteur en philosophie du langage de l'Université Paris-Sorbonne. Il est philosophe, éditeur et commissaire d'exposition. Il est professeur à l'École nationale supérieure de la photographie à Arles et directeur du Laboratoire Fig.

«En tout cas les arts que nous appelons “performatifs” constituent l'exemple d'une action humaine qui semble échapper à la catégorie de la finalité.»

Giorgio Agamben, *Karman*.

Les recherches entamées pour le Laboratoire Fig. en 2018-2019 tentent de saisir ce qu'est un acte dit performatif en tant qu'il serait la possibilité la plus moderne et la plus contemporaine de penser l'activité artistique que nous nommons une prise (de la prise du réel à sa transformation en donnée).

Il nous intéresse alors de décrire non pas un objet (la performance) mais un processus (la performativité). Pour cela il s'agit, premièrement d'en produire une archéologie : sa provenance est la distinction aristotélicienne des agir à partir de leur finalité. Il s'agit alors de penser les relations entre le geste et l'image, autrement dit entre l'acte et l'image. Deuxièmement, notre hypothèse consiste alors à penser que l'image a à voir fondamentalement avec le geste et que la photographie est une histoire matérielle du geste. Pour cela il faut penser les concepts de processus et de gestes, il faut penser celui de protocole. Enfin, troisièmement, ce que nous nommons protocole est essentiel pour la pensée moderne et contemporaine de l'art, mais aussi pour penser le concept de performativité, parce qu'il est un moyen de faire adhérer (de coller) deux choses qui ne sont pas compatibles, la teneur objective et la teneur performative des œuvres.

Le travail de recherche à commencer avec la lecture de l'ouvrage de Giorgio Agamben, *Karman*¹. Se posait alors pour nous trois enjeux : revenir sur la question de l'inopérativité et du désœuvrement, puis réaffirmer la nécessité de la critique du finalisme et enfin présupposer, en suivant Agamben, que de tous les arts le performatif est celui qui peut y échapper. Il faut donc procéder à une critique du

1. GIORGIO AGAMBEN, *Karman*, trad. J. Gayraud, Seuil, 2018. L'ensemble des séminaires et des documents de recherche sur <http://laboratoirefig.fr/>

finalisme : dès le départ de la pensée philosophique l'agir est pensé à partir d'une finalité. C'est précisément la tripartition de la pensée aristotélicienne² de l'agir. Ce qui suppose donc une relation complexe entre *praxis* et *poièsis*, liée à un problème de finalité. Or la lecture qui en a été produite par la philosophie est devenue morale. Sa conséquence a été une séparation radicale de ce qui advient comme histoire et ce qui ne peut l'être³. Ou pour le dire encore autrement entre histoire et historicité. Par ailleurs cela a produit comme conséquence une disruption entre ce qui peut, en tant qu'art faire histoire, devenant ainsi la branche de l'histoire de l'art *entrée* sur celle de l'histoire morale et positive et entre ce qui ne pouvait pas faire histoire et que nous nommons ici une « histoire matérielle ».

Par conséquent ce que nous nommons art ou activité artistique n'est plus pensé comme un agir ou comme un processus mais comme un objet. Par conséquent, encore, l'œuvre est interprétée moralement comme un produit de l'activité et comme un produit d'une activité technique et morale. Ce que nous nommons modernité est alors la réaffirmation que l'art est bien un agir et un processus et non pas simplement un objet. En ce sens si l'art est pensé comme un agir il relève de trois caractères le *produit*, le *processus* et le *protocole*. En ce sens il y a alors une opposition radicale entre histoire de l'art (celle des produits) et histoire matérielle de l'œuvre (celle des productions) autrement dit entre histoire de l'objet et l'histoire du processus.

Qu'est-ce que cela suppose ? Premièrement la non-cohérence de la distinction aristotélicienne entre *poièsis* et *praxis* à moins de pouvoir la lire – dans une histoire matérielle – comme la possibilité, dans l'inachèvement, de la co-actorialité de l'œuvre. Cela signifie alors qu'il ne faudrait pas lire la distinction aristotélicienne comme un processus déterminé par la finalité mais comme un processus déterminé par l'expérience. Cette expérience est ce que nous nommons une co-actorialité au sens où elle requiert une co-existence : au sens le plus antique du concept grec de *métousia*. Il n'y acte d'image ni acte comme œuvre, qu'à la condition d'une co-existence (et donc d'une co-actorialité). Pour qu'il y ait co-actorialité il a bien

2. *Theória, praxis* et *poièsis* : autrement dit la visée théorique, le moyen avec une fin et le moyen sans fin.

3. La conséquence est donc que tout ce qui est « moyen sans fin » doit trouver une finalisation (technique et morale) gérée par la *theória* et prise en charge par la *praxis*. Cette distinction s'emploie alors pour l'ensemble des activités humaines, y compris celle de l'espace du travail, séparant définitivement et tragiquement les êtres entre ingénieurs et manœuvres.

fallu faire la distinction entre *poiësis* et *praxis* et montrer que l'agir de l'être n'est pas inscrit dans la finalité. À preuve la démonstration d'Aristote⁴ qui consiste à produire l'hypothèse d'une *argia*, d'un désœuvrement. Ce qui signifierait alors⁵ que la distinction *poiësis/praxis* n'a de cohérence que pour l'espace morale de la politique, mais ne peut en avoir pour l'espace expérimentale de l'œuvre parce que cette distinction doit alors être lue autrement, comme la seule possibilité matérielle et historique d'une co-actorialité. Il faut en ce sens que la *poiësis* puisse réclamer quelque chose d'une épreuve dans la *praxis*. Ce qui pourrait alors indiquer que cette épreuve de la co-actorialité est beaucoup plus éthique que vraisemblablement morale : à preuve le commentaire qu'Aristote fait dans la *Poétique* (1451b) supposant que la philosophie et la poésie sont plus « sérieuses » que l'histoire⁶. Ce « sérieux », cet « empressement » du poétique et du philosophique sont à entendre comme une réclamation d'une co-actorialité, d'une épreuve d'une participation parce qu'il s'agit (ici encore pour Aristote) de penser les relations entre le dire et le faire⁷ et non pas ce qui a été fait. Par conséquent l'histoire matérielle ne peut se situer dans l'œuvre mais bien dans la position et la présence du récepteur.

Nous soutenons alors que ce que nous nommons *art* a à voir avec le geste (comme relation entre présence et position) : nous soutenons encore que si l'acte a à voir avec l'image, la photographie pour partie est une histoire matérielle du geste et une histoire matérielle de nos positions devant le monde.

4. ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, livre I.

5. Si l'on suit l'hypothèse de Pierre-Damien Huyghe, que l'œuvre pour la pensée antique (chez Platon et chez Aristote) ne peut avoir lieu dans l'espace politique.

6. « C'est pourquoi la philosophie et la poésie sont plus appliquées (*spoudaioteron*) que l'histoire. En effet la poésie dit le général (*katholon*) tandis que l'histoire dit le particulier (*ekaston*) ». Il est à noter le sens complexe du terme *spoudè* et *spoudaios* : la hâte, l'empressement, l'effort, le soin, le sérieux, l'intérêt (racine *Stud*, être actif que l'on retrouve dans le terme étudier). L'indication est ici on ne peut plus claire : la poésie et la philosophie ont bien une affaire en commun. Cette affaire en commun est une attention particulière, une application à maintenir le regard vers le non encore effectué. Autrement dit vers l'actualité.

7. « ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποιῶ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ αναγκαῖον, οὗ στοιάζεται ἡ ποιήσις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη: τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. Le général c'est ce qu'il faut dire ou faire en fonction du vraisemblable et du nécessaire, et c'est le but de la poésie en mettant des mots aux choses ; le particulier c'est ce qu'Alcibiade a fait ou fait. » ARISTOTE, *Poétique*, 1451b5.

L'image n'est pas une surface d'enregistrement de ce que nous nommons monde (à savoir la relation entre le réel et la réalité), mais bien plutôt l'enregistrement des gestes qui constituent, modifient ou rendent instable le monde. Par ailleurs nous soutenons encore que tout geste réclame une image : cette réclamation est la performativité et l'inattendu de toute image et de toute œuvre. Cette réclamation est ce que nous pouvons nommer une actualité. Et en ce sens toute œuvre, toute image est une hyperconcentration de toute dialectique de l'agir entre inattendu et réalisé. Cette tension est à la fois le *choc* barthésien propre à l'œuvre, la *fulgurance* benjaminienne propre à l'image, l'étonnement ou le *thaumatizein* heideggérien propre à ce qui se dévoile⁸.

L'acte a donc à voir avec l'image parce que le geste propre à l'acte est une réclamation de l'image. Cette réclamation est ce que nous nommons actualité et que nous interprétons comme puissance performative. Parce que cette réclamation doit être entendue à la fois comme une *in-forma* et une *per-forma* c'est-à-dire entre deux manières de prendre-forme (autre manière d'entendre le sens de la *poiësis* : prendre-forme à partir de l'instant où un objet est conduit devant quelqu'un) comme information et performance. Autrement dit comme puissance de l'actualité et comme puissance de la performativité.

Qu'est-ce alors que cette performativité ? Elle est la possibilité de l'expérience pour l'être d'une position devant des objets ou des gestes (ce que nous nommons le politique), ou devant des usages particuliers (ce que nous nommons ici art). Notre hypothèse consiste à penser que ce que nous nommons performativité est à la fois issu de ce que nous avons nommé processus mais aussi du protocole parce qu'il est un moyen de faire adhérer (de coller) deux choses qui ne sont pas compatibles, la teneur objective et la teneur performative des œuvres. L'extraordinaire puissance du protocole ne tient pas à ce qu'il est en tant que mode d'emploi (ceci ne nous intéresse pas) mais à ce qu'il a la capacité de faire adhérer teneur objective et teneur performative.

Protocole signifie la première page (sous entendue première bande de papier collée s'il s'agit d'un papyrus) qui tend à avertir qu'il importe de se tenir d'une manière particulière en vue de réaliser cette co-actorialité. Cette tenue, cette

8. Voir pour cela ROLAND BARTHES, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Gallimard, 1980 ; WALTER BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Cerf, 2006 ; MARTIN HEIDEGGER, « Séminaire du Thor », 1969, in *Questions III & IV*, Gallimard, 1990.

conduite, cette position est à la fois instable et livrée à une variabilité infinie des intensités. Plus précisément encore l'art moderne et contemporain entretiennent une relation au protocole à partir de l'épreuve de l'adresse (en ce que l'adresse est ce qui permet de penser la co-actorialité). Comment pouvons-nous définir notre modernité artistique ? Probablement à partir d'un problème de position. Ce qui est antérieure ou simplement opposé à la modernité consiste à penser une position fixe de l'œuvre et des modèles de sa réception. Cela suppose des usages et dans certains cas des rituels. Est moderne ce qui ne s'intéresse pas à la fixité de l'œuvre mais bien plus à la position que l'être prend devant l'œuvre. Cela tient au fait que pour la modernité l'œuvre n'est pas déterminée par la stabilité d'une forme mais bien au contraire par l'opérativité d'une teneur qui est déterminée par l'instabilité de la position du récepteur devant l'œuvre. Dans ce cas la possibilité que l'œuvre puisse réellement devenir une œuvre est plus instable et plus « risquée ». Il y a au sens benjaminien un *Gefahr*, un péril dans cette expérience. C'est alors précisément ici qu'intervient le sens du protocole tel que nous l'entendons dans la pensée moderne : soit il existe pour stabiliser l'épreuve de l'œuvre, soit il existe pour avertir de la possibilité d'un péril de la réception.

Si le protocole existe pour stabiliser l'épreuve de l'œuvre il advient alors une série de problématiques liées à l'histoire des dispositifs. D'abord parce qu'il faut considérer que le protocole est soit déterminé par l'artiste lui-même, soit déterminé par l'appareil critique qui entoure l'œuvre (la muséographie et l'ensemble des processus qui constituent l'histoire de l'art). L'histoire de l'art en cela peut alors être considérée comme un hyper-protocole. S'il existe pour avertir de la possibilité d'un péril de la réception, alors le protocole n'appartient pas à l'histoire de l'art, d'abord parce qu'il est déterminé par l'artiste et non par le critique, ensuite parce qu'il appartient à l'historialité de la réception de l'œuvre. Historialité signifie ici l'histoire matérielle de l'œuvre à partir de la réception et à partir du péril même de cette réception. Le protocole ici n'est pas une instruction en vue de la réussite de la réception, mais il est une instruction en vue de signaler la puissance particulière de la position devant le dispositif. La différence substantielle se tient ici. Soit l'épreuve d'un hyper-protocole soit celle d'un avertissement au danger de l'œuvre. Il s'agit alors de prendre en considération la question de la présence et du contexte : ce sur quoi insiste le protocole dans sa visée moderne est à la fois le danger de la réception et l'importance primordiale de la position du récepteur. Ce que le concept moderne de réception indique est un problème de co-existence et un problème de co-

actorialité. L'œuvre ne peut advenir que parce qu'il y a co-existence et co-actorialité. La co-existence signifie bien sûr un petit peu plus que simplement le fait d'advenir devant une œuvre; cela signifie qu'il n'y a co-existence de la teneur de l'œuvre et de la position du récepteur de l'œuvre qu'en tant que récepteur. Cette relation de la teneur de l'œuvre et de la teneur du récepteur suppose alors la possibilité de cette co-existentialité, de ce caractère de co-existentialité. Le protocole indique l'ensemble des éléments qui ouvrent à la possibilité de ce caractère. La possibilité de ce caractère est ce que nous nommons art ou mieux encore *poièsis*. La co-actorialité signifie quelque chose de cette épreuve d'une co-réalisation. Il faudrait même dire dans ce cas l'épreuve d'une *méta-poièsis* qu'il faut entendre à la fois comme qui est vient après l'œuvre (en ce sens toute *poièsis* est donc métapoïétique) mais aussi au sens que c'est le poétique qui permet l'appréhension de l'œuvre. Ce que le protocole indique alors est que la réalisation, au sens du terme grec *poièsis* est un partage de tâche entre l'auteur et le récepteur. Ce que le protocole permet est l'appréhension des dispositifs de monstration.

Il semble alors évident de penser à différentes interprétations du concept d'acte. Soit il est le produit de l'action qui a pu ou non se capter, soit il est ce qui appartient au processus, entre ce qui n'est pas délibéré et ce qui l'est, entre ce qui est politique et ce qui y échappe, entre l'acte de prise et de déprise, entre l'acte de prise de vue et de prise de données, entre imprévisibilité et prévisibilité, entre saisie et non saisie, entre teneur objective et teneur performative. Il semblerait alors que nous puissions penser que les relations entre actes et images soient liées soit à une question de l'enregistrement, soit à la teneur accidentelle de l'œuvre, soit à la performativité, soit à la prévisibilité ou soit encore à la pensée et la saisir du vivant.

Nous proposons alors un nouveau dispositif théorique que nous nommons, à partir de l'interprétation des relations actes et images, une *esthétique biomimétique*. Nous posons que les débuts de la philosophie consistent en un avertissement sur la fonction de représentation (*mimèsis*) autrement dit sur la fonction d'enregistrement d'une partie de ce qui est produit (réalité) ou de ce qui advient (réel). La pensée antique ne cesse de mettre en garde contre cette activité qui consiste à représenter des éléments de la réalité et du réel et à se détourner ainsi des conditions fondamentales de la politique et de l'expérience. Ce que nous pourrions nommer, la *vivabilité*. En ce sens nous ne cessons de représenter ce qui est produit et non ce qui est en acte en tant que condition de cette vivabilité.

Pour cette raison Platon rejette les *mimètikos poiètès* et les *zoographoi*⁹, c'est-à-dire ceux qui représentent le vivant (*zoè*) et ceux qui fabriquent des images de ces représentations. Dans le même ordre d'idée Platon préconise la musique comme art du mouvement des sons, l'architecture, comme art de l'organisation du mouvement et des usages des êtres, le théâtre comme absolu lieu de la représentation de l'action, la poésie épique, c'est-à-dire celle qui raconte une action¹⁰ (par l'épreuve de la parole, *épos*) et enfin bien sûr la philosophie en tant qu'elle est la représentation de la puissance de la pensée (*théoria* par l'épreuve de la vue, *théa*).

Qu'avons nous donc fait? D'abord nous avons représenté les images du vivant et nous en avons fabriqué une puissance symbolique plus ou moins forte, puis nous avons tenté de représenter les usages et en avons fabriqué ici aussi une symbolique; ce qui correspond à ce que nous pourrions nommer une histoire classique de l'art. Puis nous avons tenté de représenter l'ambiance (une des épreuves de la modernité), puis radicalement nous avons tenter de cesser de représenter et de ne simplement que «présenter» les choses et les objets (le *ready-made*), puis nous avons tenter de présenter les processus et les protocoles (conceptualisme), puis nous avons tenter de représenter la parodie des systèmes de représentation (critique institutionnelle), puis encore nous avons tenter de représenter les relations entre œuvre et spectateur (esthétique relationnelle), puis nous avons tenter de présenter l'état structurel du monde et, enfin, nous sommes tenter par représenter la puissance même du vivant en tant que vivabilité.

Cela suppose alors un retour efficient de la *mimèsis* comme représentation. Il faut faire des images pour mesurer, enregistrer, saisir, donner les éléments de vivabilité du monde. En revanche ces images ne sont à pas à penser comme enregistrement (auquel cas cela ne changerait rien) mais comme une surface de représentation des phases complexes du vivant. Par ailleurs il faut être en mesure de saisir que le vivant doit être interprété à partir de quatre phases : celle de l'occultation du concept de consommation par la métaphysique; celle de l'occultation de la responsabilité du vivant par les monothéismes; celle de la destruction du vivant par le capitalisme et enfin par ce que nous nommons – à raison ou pas – l'*anthropocène*. Quoi qu'il en soit la vivabilité, autrement dit les conditions du vivant, est l'enjeu de ces processus de représentation.

9. PLATON, *République*, livre X, 605c.

10. PLATON, *République*, livre III, 398b.

Qu'est-ce que la *vivabilité*? C'est l'ensemble des conditions qui rendent le vivant vivable. Qu'est-ce que le *vivant*? C'est ce que les vieux grecs pensaient à partir de deux termes : la *zoé* et le *bios*, c'est-à-dire la teneur matérielle de la vie et sa teneur conceptuelle comme vivable. Je propose que nous pensions le monde à partir de cette double articulation vivant-vivable.

Nous produisons alors une inversion du paradigme platonicien en tant que la représentation cette fois serait en mesure de s'intéresser à la complexité infinie du vivant et à la complexité des modes de destruction et de reproduction. Ne nous intéresse plus la fabrique des images du monde mais la production incontrôlée et imprévisibles des images de la vivabilité. Encore une fois ces images ne sont pas des enregistrements mais des actions. Par conséquent il faudrait soutenir la thèse que nous serions alors en mesure de penser une sortie de l'œuvre « contemporaine » du régime capitaliste de production. Parce qu'elle pense l'acte et non le produit et la valeur et d'autre part parce qu'elle implique de penser autrement la question de la consommation (charismatique ou hédoniste). Cela supposerait enfin la possibilité de repenser la relation que l'œuvre entretient au politique.

Qu'avons nous essayé de montrer? D'abord que acte et image entretiennent une double relation : l'acte est la provenance de l'image tandis que l'acte réclame toujours la possibilité d'une image. Ensuite qu'il faut dépasser la construction de la relation *praxis* et *poièsis* aristotélicienne et en critiquer le finalisme (essentiellement technique et moral) pour en penser une visée plus expérimentale et éthique. Dès lors ce qui ne peut advenir à une fin dans la *poièsis* serait ce coup de génie de la pensée aristotélicienne comme espace privilégié d'une co-actorialité. Ensuite que cette co-actorialité est le lieu privilégié d'un double enjeu pour l'histoire matérielle de l'œuvre, actualité et performativité. Mais encore que la performativité est le lieu nécessaire d'un processus (la mise en acte) et d'un protocole comme alerte, vigilance sur le danger de toute réception et de toute adresse. Dès lors si le péril de l'œuvre absorbé dans la conduite de l'être avec et devant l'œuvre advient c'est ce que nous nommons *poièsis*. *Poièsis* est singulièrement l'interrogation non sur ce qu'est la chose mais sur la place qu'elle occupe et sur la place que nous occupons devant elle et dans le monde.