

# faire

## #001

faire est un journal publié par  
les éditions Mix. et édité par  
Antoine Dufeu et Fabien Vallos.

euros 3€

faire est un journal de théorie  
de l'art et du poétique édité à  
200 exemplaires. Chaque numéro  
présente une série d'articles,  
d'œuvres et d'interventions. À  
épuisement du numéro il est à  
disposition au format pdf.

### SOMMAIRE #001



Antoine Dufeu, *Sursoyons-nous?*, 2017, p.1  
Pierre Déléage, *Contrefaire*, 2017, p.2  
Alexandre Quoi, *Sur Schema* (1966) de  
Dan Graham, 2017, p.2  
Dan Graham, *Schema* (1966), p.3  
Aurélie Pétreil, 2017 – *Prise de vue latente*  
#900 (Banlieue de Beyrouth, juin 17), p.4-5  
Devenir-Dimanche, *banquet* #18  
(Bouchées doubles) Arles, 2017, p.6  
Étienne Helmer, *Parler la photographie*,  
2017, p.7  
Jean-Baptiste Carobolante, *Intériorité de*  
*l'ailleurs*, 2017, p.7  
Fabien Vallos, *Bien faire*, 2017, p.8  
× SCOLIES I, II, III & IV × ŒUVRES  
× ACTUALITÉS × COLOPHON

### SCOLIE I



**Faire** indique selon les  
dictionnaires que l'on donne  
existence à quelque chose. Et qu'en  
ce sens nous en sommes l'auteur.  
**Faire** ne signifie pas créer. Le sens  
ancien du verbe latin *facere* signifie  
dresser, poser. Avant que ses sens ne  
deviennent techniques le verbe faire  
indique le geste qui consiste à poser  
quelque chose devant quelqu'un.

### SCOLIE II



Le verbe **faire** se traduit en grec  
ancien avec le verbe *poiéô* (ποιέω).  
Dès lors penser ce que l'on nomme **le**  
**faire** pourrait se traduit en grec par  
penser la *poiésis*. C'est cette longue  
relation encore silencieuse qu'il faut  
être en mesure de penser.

### SCOLIE III



Si le devoir-faire est si puissant  
est-ce peut-être parce nous ne  
sommes pas encore parvenus à penser  
effectivement la politique de manière  
*adverbiale*? Mais alors qu'est-ce  
qu'une *politique adverbiale*?



## Antoine Dufeu *Sursoyons-nous?*<sup>1</sup>, 2017

Comme vous, plutôt bénévoles  
ou plutôt bénévoles, nous sommes  
fantasques mais fantastiques. Tout  
contre l'existence, devrions-nous  
surseoir *ad vitam æternam* notre pleine  
capacité de faire au péril de la moindre  
peine? Non. Nous ne sursoyons pas  
ou plus notre existence même. Alors  
nous faisons. Le simple fait de faire (*sic*)  
constitue notre action. Croyons-nous?  
Certes non, pas pour l'exercice dont  
il est question sinon pour la simple et  
bonne raison que cela est absolument  
hors de question. Assurons-nous que  
dire c'est faire? Si oui, pour faire quoi?  
Notre réponse est donc négative;  
puisque l'assurance a quelque chose à  
voir avec l'anticipation d'une protection  
potentiellement estimée nécessaire.  
Il va dès lors de soi qu'il ne s'agit pas  
davantage de passer notre temps<sup>2</sup>.

Ce dernier pourrait bien-être ce  
qui est important à notre esprit, au  
point de le devenir intégralement! un  
pense-bête et pourquoi pas un pense-  
tête sinon un secret des plus débiles.  
Notre temps nous le passons à nous  
aimer sans toucher, en nous branlant  
en pensées, en imagination, comme  
nous le voulons alors nous voyons  
parfaitement pourquoi l'émancipation  
par le cul mettons le ou les sexes  
ou l'amour sous toutes ses formes  
envisageables et envisagées est hors de  
notre sujet de préoccupation quotidien  
nous l'abandonnons notamment  
aux chrétiens et aux chérubins, tout le  
monde s'aimant ou pouvant s'aimer;  
s'approprier ou ne pas s'approprier; ne  
pas s'aimer ou ne pas aimer. Quand bien  
même ces variations autant que leurs  
variantes entacheraient nos subjectivités  
ou nos affectivités, elles ne nous  
empêcheraient nullement de penser  
clairement et exemplairement que rien  
ne peut être ni réduit ni originé peut-  
être même s'originer de ces thèmes  
voire théâtre des opérations! de ces  
catégories-là. Telle est partie du propos  
de notre joie. Partie ou sous-partie  
seulement. Pareil raisonnement peut  
d'ailleurs fonctionner, soit s'autoriser, de

n'importe quel propos, ce qui contribue  
encore à notre joie et la distingue ainsi  
des logiques mythologiques anciennes.  
Pourquoi est-il significatif de faire état  
en attendant mieux de montrer cette  
distinction? Parce que la mythologie  
et ses dérivées nous constitue, nous  
institue manifestement succinctement.  
Institution et constitution : nous ne  
faisons que débiter. Telle est notre  
actualité et l'actualité d'une joie diverse  
que nous tentons de penser, c'est-à-dire  
d'explicitier.

Revenons forcément sur la notion  
de croyance. Il ne nous faut pas  
croire parce que les apparences sont  
trompeuses et parce que les apparences  
nous conviennent idéalement, parfois à  
discretion, jamais en totalité. Comment  
le fait qu'il faille quoi que ce soit peut-il  
accompagner notre pensée? En quoi la  
fatalité, une fatalité non pas quelconque  
mais singulière participe-t-elle,  
activement, à la pensée d'une joie qui  
est en notre entourage, qui participe de  
notre entourage? Uniment sans doute  
parce que la joie que nous évoquons  
n'est pas celle d'une solitude; elle est  
interactive. Et lorsqu'il nous arrive  
parce que cela nous sied de prier, c'est  
pour demander instamment quelque  
chose à quelqu'un qui puisse être bon  
pour les deux parties!

Revenons incidemment sur la  
notion de secret. Un secret est un  
guet-apens, puisque toute, absolument  
toute situation, est *désamorçable*, ce que  
la moindre considération guerrière un  
tantinet sérieuse permettrait d'illustrer  
à merveille s'il s'agissait précisément de  
ne pas tomber dans tel panneau, dans  
telle aporie puisque nous soulignons  
qu'il convient de penser vivant, en  
pleine possession des moyens qui sont  
les nôtres, ceux et celles, moyennisées  
de tout un chacun. Guet-apens  
donc. Un guet-apens est une manière  
d'attendre anxieusement une pensée,  
son apparition dans sa plus simple  
expression, prête sans doute à être  
cultivée, à la limite du tabou. Un secret  
n'est pas spécialement enviable, il est

soluble dans les pensées, résoluble  
par la pensée. Cette articulation-ci  
ou ce complexe usage-là du préfixe  
«re» confirme à eux seuls que la  
rhétorique, bien souvent confondue  
avec la conversation, genre de vie ou  
de commerce, est un art à part entière  
qu'il convient évidemment d'actualiser  
quasiment en permanence, et tranquil-  
lement, sans désolation aucune. La  
rhétorique est un *faire* discursif quand il  
existe des *faire* l'amour, des bien ou mal  
faits contraires aux us et coutumes, des  
bienfaits et des méfaits et *tutti quanti*. Il  
s'agit au passage de convenir que nous  
sommes rarement, très rarement, seuls.  
Du fait plutôt que comptes tenus de la  
rareté de la solitude, nous privilégions  
l'étude qui, contrairement à ce que  
tiennent pour acquis des légendes soit  
ce qu'il faut lire n'est autre qu'une  
abstraction de la lettre, de n'importe  
quelle lettre.

Concluons provisoirement tout à  
fait provisoirement : vice d'abstraction;  
non : vive l'abstraction. La valeur, en  
chacune de ses occurrences résulte de la  
formation d'appréciations plus ou moins  
justifiées. Voilà qui n'est précisément,  
pas très important. Instituée, plus  
ou moins régulée, communautarisée  
pourrait-on dire, envisagée sous un  
aspect économique et donc transformée  
en prix, ses variations et les écarts  
constatés d'une chose de même nature  
à l'autre sont juste déterminés par  
un nombre particulièrement abstrait  
puisque, soumis à l'étude, il devrait  
lui-même intégrer une audience  
incommensurable tant la seule existence  
de l'objet qui lui est associé suffit à la  
subsumer.

### Notes

1. Cette contribution rassemble des  
fragments d'un livre en cours d'écriture,  
*Un nous nouveau*, sous-titré, *Traité de la joie*,  
qui procède d'une recherche qui s'est déjà  
concrétisée par la publication de livres, de  
textes, d'affiches... comprenant notamment  
*Nous* (éd. Mix. 2006).
2. Ici est fait référence au troisième volet de  
la pièce *Mutatis mutandis*, exposition *Relevés*,  
cur. Lætitia Talbot et Fabien Vallos, Arles, 21  
avril-21 mai 2017 dont le titre, publié dans le  
catalogue, est *S'agit-il de passer notre temps?*

## Pierre Déléage

*Contrefaire*, 2017

Passages expurgés d'une notice biographique de Pierre Darriand, récemment parue<sup>1</sup>. Les passages en italique entre crochets ont été publiés; ils ont été ici maintenus pour des raisons d'intelligibilité minimale.

 [... Pierre Darriand, l'ethnologue fantôme qui ne publia jamais. Cette figure originale, absente de la plupart des dictionnaires de la discipline, souffre d'une injuste méconnaissance : cette notice souhaiterait avant tout valoir réparation... Pierre Darriand effectua sa première enquête ethnographique à la fin des années soixante chez les Indiens Xemahoa du Brésil... De la vie de Pierre Darriand aux États-Unis, durant les années soixante-dix et quatre-vingt, on ne connaît que les rumeurs colportées par les professeurs de l'université de New York... Il est possible que ce soit à la fin des années soixante-dix ou au début des années quattre-vingt que Pierre Darriand abandonnât l'écriture pour se consacrer au cinéma...]

Une anecdote des plus significatives prend place au cours de cette période de la vie de Pierre Darriand, soit dans la première moitié des années quatre-vingt, décennie lamentable

s'il en est. Lors d'un bref passage à Paris l'ethnologue devenu cinéaste perdit son carnet d'adresse dans une rue de Montmartre. Une artiste assez en vogue trouva par hasard le carnet et, tandis que Pierre Darriand était déjà reparti aux États-Unis, eut l'idée de se mettre en relation avec tous les contacts parisiens qu'elle dénicha dans le carnet. Elle dressa à partir de ces échanges — ou, parfois, de ces absences d'échange — un portait tout en contradictions qu'elle n'hésita pas à faire paraître en temps réel dans un journal national. Pierre Darriand ne découvrit cette exposition de sa vie privée qu'avec un certain retard et, même s'il fut rassuré en constatant que la plupart de ses amis n'avaient communiqué à l'artiste que le fruit embelli de leurs imaginaires perversis, il demeura choqué par l'outrecuidance de l'opération. Ce pourquoi il demanda à l'une de ses connaissances dans le petit milieu du cinéma français de se faire passer pour lui et d'obtenir un droit de réponse dans le journal en question afin d'exprimer son courroux et d'interdire à l'artiste toute nouvelle publication de ce portrait chimérique. La chose fut prise très au sérieux

et personne ne sembla remarquer que les initiales de cet ami cinéaste ne correspondaient pas à celles du portraituré.

Suite à cette malencontreuse affaire Pierre Darriand disparut totalement. *[Devenu probablement très soucieux de son identité publique, souffrant peut-être même d'un sentiment croissant de persécution, il effaça méticuleusement à peu près toutes les traces qu'il avait laissées derrière lui et plongea dans l'anonymat le plus absolu.]* À cette période un texte anonyme circula dans certains milieux cultivant la discrétion à outrance; il n'est pas impossible qu'il fût de sa main. Il s'agit d'une nouvelle racontant les aventures d'un érudit ukrainien évoluant dans un de ces mondes post-apocalyptiques qui définissent désormais l'horizon de la plupart des fictions populaires. Ce personnage souffre d'une double personnalité — degré zéro de la narration non fiable — et tandis que la première entre en contact avec une intelligence supérieure, la seconde assiste à l'irruption de la Singularité, paresseux poncif secrété par l'imaginaire appauvri des visionnaires contemporains. L'un des psychiatres du héros se nommant Pierre Darriand, on en a déduit qu'il fallait reconnaître là un genre de signature, ce qui n'a pourtant jamais été démontré. Il peut être sage de ne pas extraire de l'oubli

à peu près total dans lequel il est tombé ce texte convenu que certains, charitables, interprétèrent comme un pied de nez situationniste. Il semble ne jamais avoir été publié et l'auteur de cette notice n'en connaît que le résumé, n'ayant jamais pu mettre la main dessus.

[Aucun fait concernant la vie de Pierre Darriand à partir de la fin des années quatre-vingt n'a donc pu être établi avec certitude. De nombreuses hypothèses circulent cependant. On se limitera ici à en dresser l'inventaire, avouant modestement ne pas être à même de trancher. Ainsi certains prétendent savoir qu'il est devenu assistant psychiatre dans un hôpital de New York, d'autres qu'il vit dans un parc zoologique où il essaie de nouer contact avec diverses espèces animales au moyen de codes étranges,] d'autres qu'il aurait été le fameux voleur de tableaux qui revenait sur les lieux de ses crimes pour les faire décrire verbalement à ceux qui en avaient gardé le souvenir, d'autres encore qu'il était en fait le mystérieux terroriste qui fit sauter d'un bout à l'autre de l'Amérique des douzaines de répliques de la statue de la Liberté, [d'autres enfin — que l'on rattache à une inquiétante secte — affabulent de stupéfiantes histoires d'intelligences extra-terrestres.]

¶ Notes

1. « Notice biographique de Pierre Darriand, suivie de quatre dossiers inédits », *Nada* 36, 2017, p. 1, p. 8.

applicables à l'aide d'un ordinateur qui “verrait” l'ensemble d'un coup<sup>5</sup>,»

Le caractère tautologique de *Schema*, proche d'autres travaux conceptuels tels que le *Card File* (1963) de Robert Morris ou les néons de mots et les plaques de verre avec inscriptions conçus au même moment par Joseph Kosuth, ne débouche pas, comme chez ces derniers, sur une œuvre fermée sur elle-même. Au contraire, son dispositif, qui repose sur le phénomène de *l'in situ*, reste ouvert au contenu de la revue qui l'affecte. Dan Graham saisit donc chaque opportunité de publier *Schema* afin de rendre apparente sa valeur contingente. Par là, il poursuit une stratégie d'analyse critique du processus de création et des circuits de diffusion médiatique, qui préfigure aussi bien les enjeux de la critique institutionnelle que le développement de ses propres recherches ultérieures autour de l'expérience du temps et du changement. En employant la page de magazine comme un médium autoréférentiel, Graham parodie la logique réductive et le dogme de la spécificité de l'œuvre d'art moderniste. Cette investigation de la revue souligne aussi l'ubiquité et la temporalité fugace de ce support d'information, deux caractéristiques essentielles aux yeux de l'artiste pour subvertir la valeur de l'objet d'art et son système économique.

Si ce projet enregistre systématiquement sa production dans divers contextes de publication, il faut remarquer que les différents périodiques, catalogues et ouvrages ayant successivement accueilli la dizaine de variantes actualisées de *Schema* ont contribué, pour la plupart

d'entre eux, à propager les nouveaux principes esthétiques de la mouvance conceptuelle. Prévue au départ pour *Arts Magazine*, l'occurrence initiale survient en 1967 dans un numéro légendaire d'*Aspen Magazine* révélant le tournant langagier de l'art de l'époque, qui comporte la première traduction en anglais de l'essai de Roland Barthes « La mort de l'auteur » (1967), dont la contribution de Dan Graham offre une illustration idéale<sup>6</sup>. En 1969, *Schema* figure au sommaire de la première livraison de la revue *Art-Language*<sup>7</sup>, qui publie les célèbres « Sentences on Conceptual Art » (1969) de Sol LeWitt à valeur de manifeste. Publiée la même année au sein du catalogue *Konzeption/Conception*<sup>8</sup>, qui accompagne un rassemblement d'envergure d'art conceptuel organisé à Leverkusen, l'œuvre réapparaît dans le premier recueil consacré à cette tendance qu'édite Ursula Mayer en 1972<sup>9</sup>, et se voit encore diffusée à cette même date par les titres *Flash Art*, *Studio International* et *Interfunktionen*<sup>10</sup>. Dans ce dernier magazine, Dan Graham propose, en sus d'une nouvelle actualisation en allemand, une sorte de rétrospective des versions de *Schema* publiées jusqu'à présent. C'est l'occasion de relever certaines incohérences, liées à la contingence du magazine en tant que site de réception et aux interprétations du modèle de la part des éditeurs. À ces différentes itérations, il convient enfin d'ajouter l'existence d'une documentation au statut incertain de l'ensemble du projet entre 1966 et 1970, acquise par le collectionneur belge Herman Daled et désormais conservée au MoMA à New York<sup>11</sup>.

## Alexandre Quoi

*Sur Schema (1966) de Dan Graham*, 2017

De 1965 à 1969, Dan Graham a conçu une série de pièces textuelles destinées à la publication en revue<sup>1</sup>, grâce auxquelles il est parvenu à singulièrement redéfinir la nature de l'objet d'art, sa diffusion et sa valeur. Dans son essai « Mes œuvres pour pages de magazines, “Une histoire de l'art conceptuel” », qui explique la genèse de ces propositions par une réaction à sa brève expérience de galeriste et aux contradictions du Pop art et du minimalisme, l'artiste distingue *a posteriori* *Schema* (*March 1966*) comme la plus « radicale »<sup>2</sup> d'entre elles. On tient en effet avec cette œuvre langagière complexe et parfaitement autoréférentielle, qui a reçu une abondante fortune critique<sup>3</sup> et suscité deux textes de Dan Graham lui-même<sup>4</sup>, un projet précurseur et emblématique de l'art conceptuel, voire l'une de ses productions canoniques.

Le *Schema* en question, parfois publié sous le titre *Poem-Schema*, consiste en une liste à compléter dont les paramètres sont variables en fonction des caractéristiques de la publication qui l'accueille. Selon un principe auto-descriptif, la « page-poème » prend la forme neutre d'une suite verticale de données classées alphabétiquement, qui dresse l'inventaire quantitatif de son propre contenu en termes à la fois linguistique, typographique et matériel. Chaque version de la pièce dépend ainsi de son destinataire pour s'actualiser en tant qu'œuvre et se trouve modifiée

par les données spécifiques de l'espace de publication. Ses caractéristiques formelles et son contenu verbal sont directement dérivés des éléments constitutifs du format particulier de la page entière où elle est imprimée. Un énoncé précise par ailleurs les instructions à l'éditeur du magazine, à qui il revient d'exécuter l'œuvre par l'ajout des informations demandées, en tenant compte du fait que chaque donnée intégrée change le schéma du texte et influence en conséquence les autres.

Tel un défi lancé aux notions d'autonomie et d'unicité de l'œuvre, *Schema* fonctionne comme une structure auto-génératrice qui incorpore et commente son propre contexte de publication. En tant que système, la proposition demeure toujours la même mais elle varie pourtant constamment au gré de chaque réalisation. Véritable matrice, *Schema* expose littéralement la fonction performative de son énoncé programmatique (ou *statement*). En cela, l'œuvre peut être assimilée au modèle d'une partition, ou encore à celui d'un algorithme informatique, qui décrit en plusieurs étapes une tâche précise pour parvenir à un résultat désiré mais pas définitivement déterminé. Comme l'imaginait d'ailleurs Dan Graham, alors nourri par les théories de l'information et de la cybernétique, « il serait possible de “composer” la série entière de permutations possibles et de sélectionner la ou les variantes

	3	adjectifs
	1	adverbe
93 <span> </span> %		espace non-occupé typographiquement
7 <span> </span> %		espace typographique
	2	colonnes
	0	conjonction
2 <span> </span> %		pression typographique à la surface du papier
	0	gérondif
	0	infinifl
	361	lettres de l'alphabet
	30	lignes
	32	noms
	29	nombres
	1	participe
290 x 380		page
55g		feuille de papier
recyclé		type de papier
0,001 po		épaisseur du papier
	11	prépositions
	0	pronom
	10	taille de police
Didot		police
65		mots
	4	mots avec capitale
	2	mots en italique
61		mots sans capitale
62		mots en roman

(Schema (1966), Dan Graham) (journal faire n°1- juin 2017)







En dépit de son efficacité program-matique, l’œuvre *Schema* a pu connaître une certaine contradiction dans son principe en raison d’une diffusion privilégiée dans des organes de presse artistique s’adressant à un public spécialisé et restreint. Comme ce fut déjà le cas en 1995 dans les pages du journal autrichien *Der Standard*<sup>1</sup>, l’exposition *Relevés* à Arles donnait récemment l’occasion de poursuivre l’écriture de ce poème sans fin dans l’édition du vendredi 21 avril 2017 du quotidien régional provençal *La Marseillaise*. Le présent journal *faire* élargira encore son audience en répondant à l’idéal de démocratisation porté par cette œuvre ouverte.

¶ Notes

1. *Scheme* (1965), *Schema (March 1966)* (1966), *Homes for America* (1966-1967), *Figurative* (1967), *Side Effect/Common Drug* (1968), et *Detumescence* (1969).

2. Dan Graham, « Mes œuvres pour pages de magazines. “Une histoire de l’art conceptuel” » (1985), repris et traduit *in* Dan Graham, *Ma position, Écrits sur mes œuvres*, vol. 1, trad. de l’anglais par Sylvie Talabardon, Dijon, Les presses du réel; Villeurbanne, Le Nouveau Musée, coll. « écrits d’artistes », 1992, p. 56-67.

3. Voir Benjamin H. D. Buchloh, « Moments of History in the Work of Dan Graham » (1978), repris *in* Alexander Alberro et Blake Stimson (dir.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge/ Londres, 1999, p. 376-388, et Alexander

Alberro, « Content, Context, and Conceptual Art: Dan Graham’s *Schema (March 1966)* », *in* Michael Corris (dir.), *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, New York, Cambridge University Press, 2004, p. 50-62.

4. Voir les traductions de « Thoughts on *Schema March 1966* » et « Other Observations » *in Art conceptuel, une entologie*, éd. Mix, 2008, p. 192-193.

5. « Poem-Schema », *Aspen Magazine*, n° 5+6, automne-hiver 1967, n. p.

6. *Ibidem*.

7. Dan Graham, *Schema* (1966), *Art-Language*, vol. 1, n° 1, mai 1969, p. 14-16.

8. Konrad Fischer et Rolf Wedewer (dir.), *Konzeption/Conception*, cat. exp., Leverkusen, Städtisches Museum Leverkusen, 1969, n. p.

9. Ursula Mayer, *Conceptual Art*, New York, E. P. Dutton, 1972, p. 128-129.

10. *Flash Art*, n° 35-36, sept.-oct. 1972, p. 8; *Studio International*, vol. 183, n° 944, mai 1972, p. 212-213; *Interfunktionen*, n° 8, 1972, p. 32.

11. Ces 15 documents tapuscrits et avec inscriptions manuscrites comportent différents textes et des variantes préparatoires sur papier de *Schema*, portant la signature de l’artiste. Voir Patrizia Dander et Ulrich Wilmes (dir.), A Bit of Matter and a Little Bit More. *The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled*, cat. exp., Munich, Haus der Kunst; Cologne, Verlag Walther König, p. 194-197.

12. Dan Graham, *Interventionen 02 : Schema, Der Standard / Museum in Progress*, 11 oct. 1995, p. 16.

¶ Ce texte a été initialement publié dans le catalogue de l’exposition *Relevés*, Arles, avril-mai 2017.

## Étienne Helmer

*Parler la photographie, 2017*

Les philosophes parlent assez peu de photographie. Peut-être jugent-ils ses images trop banales ou redondantes. Mais peut-être la soupçonnent-ils surtout d’empiéter sur leur propre terrain, de les concurrencer dans l’intelligence du monde. L’objet de ce soupçon n’est pas tant, comme on pourrait le croire, que les photographies peuvent donner de la réalité des descriptions infinies, en mesure de remplir à la perfection le programme de la phénoménologie et, plus largement, de toute la philosophie, celui d’un accès « aux choses mêmes ». Car qui ne sait, et les philosophes mieux que quiconque, que les images des choses ne sont pas les choses ? Leur soupçon porte bien plutôt sur ce que les images photographiques font au langage : par la force de leur prétendue évidence, elles semblent le désarmer, le réduire à néant. Avec un peu d’avance, Platon est pour cette raison celui qui parle le mieux de ces images : les reflets des choses à la surface des miroirs ou des étendues d’eau sont pour lui le modèle d’une puissante illusion qui met en question moins notre croyance en la réalité du monde sensible ou notre capacité de discerner les choses de leurs faux-semblants, que notre aptitude à articuler un discours consistant sur le monde dès lors qu’on peut facilement en produire des images très ressemblantes. Ce que la photographie double, à tous les sens du terme, n’est pas le réel mais le langage. Et alors, demandera-t-on ? Pourquoi faudrait-il arracher les images

photogra-phiques au silence ? Pourquoi vouloir leur imposer des mots si elles se suffisent à elles-mêmes, si elles œuvrent sans parler ? Parce que, raison simple et radicale, le langage fait retour, cogne à la porte, même pour dénoncer ses propres limites ou pour comprendre une pensée sans mots. Impossible de l’éviter. Reste donc à savoir ce qu’il peut dire des images photographiques chaque fois singulières qui s’offrent au regard. Comment peut-il les approcher pour faire entendre ce qui s’y joue ? À partir de l’analyse des discours les plus courants sur la photographie, l’hypothèse que j’avance puis que je mets à l’épreuve dans *Parler la photographie* est qu’il est possible de faire venir ces images à la parole, moins en nommant ce qu’elles montrent qu’en suivant ce qu’elles font, en déchiffrant le réseau de leur composition visuelle plutôt qu’en exposant leur seule superficie visible. Dans cette démarche qui est de l’ordre de la traduction d’un système de signes dans un autre, « parler la photographie » ne veut pas dire articuler un improbable langage photographique comme on parle anglais ou russe, mais faire entendre la pensée muette de chaque image, et par là, l’activer et la faire voir. Non pas chercher sa vérité, mais se faire le porte-parole de ce qu’elle pense en silence.

¶ *Parler la photographie* paraîtra en octobre 2017 aux éditions Mix.

## Jean-Baptiste Carobolante

*Intériorité de l’ailleurs, 2017*

Le 14 mars 1967, lors d’une confé-rence donnée au Cercle d’Études Archi-tecturales, Michel Foucault relevait un aspect déterminant de nos sociétés contemporaines. Après avoir noté que la grande hantise obsessionnelle du XIX<sup>e</sup> siècle fut l’histoire, il s’employait à étudier celle de notre époque contem-poraine : l’espace. « Nous sommes à l’époque du simultané, nous sommes à l’époque de la juxtaposition, à l’époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé<sup>1</sup>. » L’avènement d’un concept d’espace n’est bien sûr pas la découverte de notre époque, il provient d’une révolution scientifique : la (re) découverte de la sphéricité de la Terre par le biais du premier télescope. Au Moyen Âge la notion d’espace n’existait pas réellement, tout était divisé et hiérarchisé en lieux : lieu céleste au dessus du lieu divin, lieu du pouvoir et lieu du peuple, lieu urbain et lieu campagnard. Le *spatium*, terme d’abord indicateur d’une durée, fut ensuite utilisé pour définir une étendue entre deux lieux. L’espace, c’est l’intervalle qui se mesure. Lorsque le lieu est plus proche d’une idée de territoire, l’espace renvoie, lui, à la notion de surface. Enfin, alors que le lieu est déterminé par celui qui l’occupe, l’espace nous semble être toujours *en attente*, toujours indépendant et, en même temps, quantifiable, donc lié à l’idée de propriété, de ce qui se vend et de ce qui s’achète.

Il est alors intéressant de relever comment ces différents paradigmes de rapport au monde influent sur la création d’images. Jean-Claude Schmitt fut peut-être celui qui étudia avec le plus de précision cette question du *locus* dans l’enluminure du Moyen Âge. Alors que l’avènement de la perspective transforma la peinture en « espace compris comme une totalité abstraite, géométriquement construite du point de vue du spectateur, délimitée par un cadre matériel indépendant de la peinture elle-même, s’ouvrant symboliquement comme une fenêtre sur la profondeur illimitée de la scène représentée<sup>2</sup> ». Analysant par exemple une scène de la Nativité provenant du *Missel* de *Stammheim* produit à Hildesheim vers 1160, Jean-Claude Schmitt note que les valeurs des figures sont déterminées par leur lieu. Chaque personnage possède sa place précise dans l’image. Il est délimité par sa *surface d’inscription* (son fond) et par des bordures propres à chaque personnage et à chaque rang. Le *cosmos* que nous présente une telle image est calqué sur celui qui englobe l’individu de l’époque. Il n’y a de rapport que sous la forme d’analogies : les humains interagissent entre eux selon le découpage divin du monde. Ainsi un moine ne partagera jamais le lieu d’un ange ou d’un apôtre, non plus celui d’un paysan. Dans cette logique, comme le relève Oleg Voskoboinikov<sup>3</sup>, il est également possible de trouver des personnages habitant le même lieu. C’est le cas du folio 16 de l’*Évangélaire de Liuthar* qui nous présente des moines et des soldats partageant un

même fond. Cette cohabitation est bien sûr politique, elle sert à mettre le pouvoir religieux et militaire sur une même égalité ontologique face au pouvoir de l’empereur Otton III présenté plus haut. Partager le même cadre équivaut à partager un monde. Défenseurs de la foi et défenseurs du pouvoir politique sont similaires ; des humains servant l’empereur comparable, lui, à une divinité.

L’avènement de la perspective, telle que défendue par Alberti dans son *De Pictura* (1435) marque un changement d’époque et de conception du monde. L’individu représenté dans le tableau n’est plus à sa place dans son lieu mais participe à un espace plus vaste. L’image devient la somme d’un ensemble de tensions dialectiques car les personnages *habitent* tous le même lieu qui se fait alors cadre géométrique, fenêtre, architecture, espace. Benoît Goetz, dans *Dislocation, architecture et philosophie* s’est attelé à bâtir une philosophie du lieu et de l’espace. Son concept central de dislocation, important pour notre pensée du lieu de l’image, pourrait se définir ainsi : « la dislocation implique que le monde, ou plutôt l’univers, ne sont plus, en aucune façon, représentables. À la question « où sommes-nous ? » aucune image ne vient plus répondre de manière satisfaisante. [...] Les espaces ne sont les fragments d’aucune totalité. Ils ne sont plus ajustables<sup>4</sup>. » La dislocation, c’est l’éclatement du *cosmos*, c’est la transformation d’un monde fait de lieux ordonnés à un univers d’espaces. L’image construite en perspective à partir de l’usage des mathématiques est ainsi une image *inhabitable* par ses sujets, car ces derniers ne trouvent plus leur lieux. Les maisons disparaissent au profit des fenêtres, c’est-à-dire qu’au lieu de vivre dans un monde ordonné mathématiquement et de se projeter dans des lieux, des images, nous faisant place, nous nous attelons à créer des images plus ordonnées que ne l’est le monde.

Il serait intéressant de récupérer les travaux fournis par Aby Warburg puis par Georges Didi-Huberman sur la figure de la nymphe qui surgit à peu près à la même période sous les pinceaux de Sandro Botticelli<sup>5</sup>. De peintures où même les morts et les bêtes sont à leur place, l’Occident crée ensuite des images où surgissent, *survivent*, de véritables revenantes antiques. Comme si à la destruction des frontières du lieu correspondait un abatement des clôtures du Temps. Cette nymphe est une forme fantomale, une forme revenante détachée de son sens, qui s’incarne alors dans l’image en tant que pure étrangeté.

Ce phénomène, lié à la *dislocation* de l’image, nous semble attaché à cette idée de survivance spectrale et nous en trouvons la forme la plus actuelle dans le cinéma d’épouvante. Plus précisément, nous retrouvons cette potentialité d’un *habiter de l’image* dans la culture contemporaine à partir de la figure du spectre qui rôde, qui *rap* et



pétrifie le sujet du cinéma d’épouvante. Il semblerait, effectivement que ce domaine, ce genre, de l’imagerie contemporaine soit hantée par cette problématique propre à l’image et au regard que nous lui portons.

Par exemple, le récent *I am the pretty thing that lives in the house*, second long-métrage du réalisateur américain Osgood Perkins, film vaporeux et lugubre, présente la confrontation entre une assistante de vie enfermée dans la maison d’une auteure mourante et un spectre habitant les murs de la maison. Ce détail, le fait que le spectre habite le mur, n’est pas anodin si nous le comprenons à partir d’Aristote. Selon ce dernier, le lieu, le *locus*, est «la limite immobile immédiate de l’enveloppe<sup>6</sup>». Non que le lieu se mélange avec la forme, mais que le lieu est ce qui entoure l’être et *délimite*, en quelque sorte, sa forme. En ce sens, le mur délimitant l’espace de l’habitat ne ferait qu’un avec le mur comme cadre délimitant l’espace du film. Habitant le mur de la maison le spectre habiterait alors le lieu du film. Le spectre en attente dans le grenier, la cave, le mur ou le miroir habiterait les limites de la maison et, ainsi, les cadres de l’image. Ainsi, le spectre n’est plus ce qui réside dans le purgatoire ou dans une sorte de monde parallèle, mais est une *forme* gisant dans l’image comme lieu et dont l’écran (le mur) devient porte. Benoît Goetz, reprenant Georg Simmel, nous dit que la porte est la condition de l’*habiter* de l’homme car elle est son «point-frontière<sup>7</sup>», lorsque

cette frontière vole en éclat il n’y a plus d’habiter possible pour l’homme. Il ne reste alors que la nostalgie et la hantise. Ainsi, lorsque le mur s’ouvre et que la mort en sort, c’est l’*image-lieu-mort* qui s’offre, un court instant, au regard de la victime qui tombe net et ne se relèvera plus car elle ne peut plus adhérer au monde et à ce qui vient. Comme un coin sombre, une limite au-delà de la limite, une paroi (l’écran) ouvrant sur le monde enregistré et nous en protégeant mais qui d’un coup se déchirerait. Ce lieu de l’image, spectre hantant le mur et violence demeurant au cœur de l’écran, est, il nous semble, l’impensé de notre époque qui lui offre pourtant toute notre propension à la possession.

¶ Notes

1. Michel Foucault, *Dits et Écrits III*, p.752, Gallimard, 1994.
2. Jean-Claude Schmitt, «De l’espace aux lieux : les images médiévales». In *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l’enseignement supérieur public*, Mulhouse, 2006. Construction de l’espace au Moyen Âge : pratiques et représentations. p.318. L’idée d’une peinture comme fenêtre ouverte sur le monde et sur l’histoire se trouve en premier lieu chez Alberti, *De Pictura*.
3. Oleg Voskoboinikov, «Lieux, plans et épaisseur» in *Les images dans l’occident médiéval*, p.239, Brepols, Turnhout, 2015.
4. Benoît Goetz, *Dislocation, architecture et philosophie*, p.77-78, Les Éditions de la Passion, 2001.
5. Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida : essai sur le drapé désir*, Gallimard, 2015.
6. Aristote, *Physique*, IV, 2.
7. Benoît Goetz, *op.cit.*, p.51.

## Fabien Vallos

### *Bien faire*, 2017

Il semble que la philosophie a depuis toujours délibérément ou non oublié de penser la puissance de la teneur adverbiale du langage pour penser l’agir et le faire. Elle a eu recours à l’interprétation de la *qualité* pour penser les êtres et les choses, supposant dès lors, une fois que l’être est stabilisé en un ensemble de qualités, que son agir et que son faire y correspondent. Dès lors si les qualités de l’être sont mauvaises il *fera mal*, tandis que si ses qualités sont bonnes, il *fera bien*. Il s’agit alors pour la philosophie de stabiliser une pensée

d’un *faire en tant qu’il est bien* (qualité) plutôt que de penser un *bien faire* en tant qu’il est circonstanciel. C’est alors semble-t-il la différence fondamentale entre une théorie de la qualité des êtres et des actions des êtres et une théorie de l’*adverbialité* des actions des êtres.

Stabiliser une pensée de la qualité et donc stabiliser une pensée d’un *faire bien* suppose la construction complexe d’une grille d’évaluation à la fois des qualités (ce travail étant réservé historiquement à ce que l’on nomme la *philosophie* et l’*ontologie*) et

à la fois des actions (ce travail étant quant à lui historiquement réservé à ce que l’on nomme *techniciens*). Est technicien celui qui s’y connaît en un *savoir-faire* de sorte qu’il puisse à la fois être évalué et évaluer et produire une grille dans laquelle pourra s’identifier ce faire bien (l’*eupraxis* aristotélicienne). Ceci a pour conséquence la transformation de l’agir humain, non plus en un faire, mais en un *devoir-faire*. La crise de la modernité est une tentative de s’extirper de la relation archétypale *savoir-faire* et *devoir-faire* pour revendiquer une double ouverture, celle d’une expérience d’un être et d’un faire sans-qualité et celle d’une équivalence conceptuelle et contextuelle entre un *bien-fait* et un *mal-fait*.

Il y a alors une différence fondamentale entre un *faire-bien* et un *bien-faire* : tandis que le premier suppose que le faire est déterminé par une qualité qui le conduit à la possibilité d’une détermination morale, c’est-à-dire une valeur, le second suppose que le faire est déterminé par un adverbe qui ne fait que varier graduellement la teneur du verbe faire mais sans jamais stabiliser quoique ce soit sous la forme d’un résultat normatif, moral ou idéologique. Il est alors plus que jamais important de se souvenir que nous pensons à partir du langage et à partir de la grammaire et que cette dernière a une puissance indépassable pour indiquer la direction de toute pensée. Il y a donc une différence entre un *faire-bien* et un *bien-faire* : le premier indique que l’agir est entièrement déterminé par un indice présent pour en affirmer la teneur qualitative. Le second indique que l’agir est modifié par une teneur contextuelle à son avoir lieu.

L’histoire de la modernité (la conscience d’une fin de la philosophie comme métaphysique et la conscience d’une réclamation de l’espace politique des gouvernances) est celle d’une affirmation difficile que l’être est forcément *sans qualité pour pouvoir faire* : ou pour le dire encore autrement que l’être est forcément *adverbial* pour pouvoir faire. C’est alors précisément à cet instant la conscience que l’être est sans qualité pour pouvoir faire que s’affirme le principe d’équivalence (Robert

Filliou) d’un *bien fait, mal fait, pas fait*. Bien sûr il ne s’agit pas d’un principe d’équivalence comme valeur mais comme expérience. Si l’être est sans qualité il ne peut donc faire que par *désir* et non à partir d’une prédétermination de ce qu’il est et de son devoir-faire : dans ce cas est pensé à partir du commun la teneur de ce faire non comme qualité mais comme événement.

L’histoire de la pensée moderne tient de cet écart et tient de cette tentative à vouloir penser notre relation à l’agir et au faire. C’est en cela qu’est moderne la relation que la philosphie entretient à l’art. Tandis que la pensée pré-moderne est celle qui affirme qu’il doit exister des critères à la fois pour affirmer et valider la teneur de chaque *faire* et leur manière de se tenir dans le commun. C’est précisément pour cela que les pensées anciennes avaient eu recours à une séparation stratégique et archétypale du *faire* en *poïesis* et en *praxis*. Ce que regarde alors la pensée moderne et elle ne peut le faire qu’à partir de l’art ou de ce que l’on nomme alors la *poïesis* c’est la possibilité de faire non pas à partir d’une *prédétermination* mais à partir d’une *détermination* de l’être.

Si la pensée contemporaine n’est pas utopique c’est qu’elle sait qu’elle a pour tâche à la fois l’archéologie et la déconstruction des métaphysiques (détermination des qualités) et à la fois la volonté de penser ce que peut bien vouloir signifier selon la formule de Robert Musil un *être sans qualité*. Tant que la pensée, la philosophie et l’art ne sont pas en mesure de comprendre ce que signifie la puissance adverbiale et l’être sans qualité alors nous ne serons pas en mesure de *faire*.

Il y a derrière cette forme, me semble-t-il, la lecture de l’épreuve de la modernité (*être modernes parce que sans qualité*) qui très certainement s’anéantit à la fois dans le libéralisme, dans la marchandise et dans la politique de la destruction des contenus. Plus que jamais alors s’ouvre devant nous une nouvelle épreuve morale, violente, réactionnaire et absolutiste du *devoir-faire*.

#### SCOLIE IV



Les conditions variables et circonstancielles de publication et donc ainsi pour partie de sa production de l’œuvre *Schema* de Dan Graham participent-elles de sa définition possible? Et dans ce cas participent-elles d’une instabilité de l’œuvre pour qu’elle puisse être œuvre? Ou bien affectent-elles sa nature, sinon sa réception? Ou bien encore affectent-elles la teneur de l’œuvre en lui garantissant par ce changement constant de nature et de réception, encore, la possibilité d’être une œuvre et pas autre chose? Dan Graham dit qu’il a pensé à Mallarmé en produisant cet énoncé, mais en laissant le soin à l’éditeur d’en *faire* la version poème et au lecteur d’en *faire* une lecture comme œuvre. «Avant de s’arrêter», *peut-être*, comme disait Mallarmé, «à quelque point dernier qui le sacre».

#### ŒUVRES



- p. 3 : Dan Graham, *Schema (1966)* actualisé pour le présent journal *faire*.
- p. 4-5 : Aurélie Pétreil, 2017 – *Prise de vue latente #900 (Banlieue de Beyrouth, juin 17)*.
- p. 6 : Devenir-Dimanche, *banquet#18 (Bouchées doubles)*, donné à Arles aux Alyscamps pour 200 convives (photographie : F.Vallos). Banquet donné pour l’École nationale supérieure de la photographie (ENSP) avec Pauline Assathiany, Manon Boyer, Julie Hrnčířová, Audrey Legerot, Mickael Rava & Gaël Sillère.

Remerciements aux auteurs et aux artistes.

#### ACTUALITÉS



- Pierre Déléage, *Repartir de zéro*, éditions Mix. 2016; *Lettres mortes (essai d’anthropologie inversée)*, Fayard, 2017; *La Folie arctique*, ZS, 2017
- NOUVEAUTÉS ÉDITIONS MIX. :
- *RELEVÉS*, boîte-catalogue (dir. F.Vallos), éd. Mix. & Espace pour l’art, 2017
  - journal *faire* #002 / oct. 2017 + supplément Tan Lin
  - Étienne Helmer, *Parler la photographie*, nov. 2017
  - A Constructed World, *Idéologie & A Constructed World*, ouvrage bilingue, co-édition Telephone Publishing, nov. 2017
  - Raimbaut d’Orange, *Œuvre poétique complète*, bilingue, traduit de l’ancien provençal, nov. 2017

*faire* est édité à 200 exemplaires  
ISSN en cours  
dépôt légal juin 2017  
imprimé en Grande-Bretagne  
informations : [editions-mix.com](http://editions-mix.com)

Paris : librairie Michèle Ignazi  
17, rue de Jouy, Paris 4  
Arles : épicerie du Picador  
5, rue de la Cavalerie  
Bruxelles : espace Deborah Bowmann  
24, avenue J. Volders, Saint-Gilles  
& commandes : [editions-mix.com](http://editions-mix.com)

ÉDITIONS  
MIX.

