

Sans résultat Activité productive et activité productrice

Je souhaiterais m'interroger, dans le cadre de cette intervention, sur la portée générale de la notion de production relativement au cas particulier de l'activité artistique, c'est-à-dire de la production d'œuvres engagée par cette activité.

Confrontée aux pratiques artistiques contemporaines, cette interrogation me paraît légitime compte tenu de l'importance, rappelée par de nombreux artistes ou théoriciens, des pratiques elles-mêmes, qui revendiquent souvent de n'être pas négligés au seul profit des œuvres auxquelles elles aboutissent. Parmi de multiples illustrations possibles de cette revendication, je citerai par exemple les propos de l'artiste Tadashi Kawamata : « je ne fais pas cela pour le résultat (...) la démarche est plus importante »¹, « Mon projet n'est jamais achevé, il se prolonge indéfiniment. C'est de l'action pure »², ainsi que ceux du théoricien Stephen Wright : « la notion d'œuvre se révèle aujourd'hui moins descriptive que normative, et (...) singulièrement inadaptée pour penser la production artistique la plus contemporaine, de plus en plus tournée vers des processus ouverts. (...) À persister à identifier œuvre et art, on se condamne (...) à produire des descriptions forcément alambiquées de bien des propositions artistiques contemporaines — où l'œuvre fait souvent écran à l'activité artistique »³.

Dans les deux cas, la réhabilitation du processus comme élément fondamental de la création implique quasiment la disqualification de l'œuvre qui pourrait lui correspondre. Ce retournement de situation n'est pas nouveau et renvoie à un précédent bien connu. On se souviendra, en effet, que cette question fut régulièrement reprise et thématifiée par Paul Valéry, pour lequel la question de la production, lorsqu'elle vise la dynamique du processus créateur et s'applique à ce qu'il appelle les « œuvres de l'esprit », occupe une position principale. À ses yeux également, la priorité s'inverse. Pour lui, toute pensée de l'œuvre est reconduite à la fonction séminale du « faire » et toute œuvre, qu'on considèrera temporairement comme résultat de ce « faire », est déçue de son intérêt, de sa valeur et de sa nécessité. C'est en tout cas ce que laissent supposer quelques-unes des déclarations célèbres du premier cours de poétique qu'il donna, en 1937, au Collège de France. Au sujet de la « puissance immédiate de production » et de « l'exercice de son art » propres au poète, il indique qu'il incline à « considérer avec plus de complaisance, et même avec plus de passion, l'action qui fait, que la chose faite »⁴, et ajoute : « l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte. Hors de cet acte, ce qui demeure n'est qu'un objet qui n'offre avec l'esprit aucune relation particulière »⁵. En 1929, dans ses *Cahiers*, il écrivait déjà :

« Il faut introduire la notion d'activité ou agissement ou production — et l'égaliser à l'ancienne connaissance — laquelle se trouve dépréciée — Le faire. (...) Tout subordonné au faire »⁶

Cette « ancienne connaissance », qui est l'objet même de la poétique qu'il professe lors de sa *Leçon inaugurale*, il la décrit ainsi :

¹ Le journal d'Évreux, du 23/05 au 29/05/2000, « Rencontre avec Tadashi Kawamata ».

² « Kawamata : le métabolisme du monde », interview par Guy Tortosa, in *Tadashi Kawamata, Three Huts*, éd. Kamek Mennour, Paris, 2010, p. 57.

³ STEPHEN WRIGHT in « Le dés-œuvrement de l'art », *Mouvements* n° 17, 2001, p. 9.

⁴ Paul VALÉRY, « Leçon inaugurale du cours de poétique au Collège de France », in *Variété V*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2010, p. 829. Valéry souligne (les références aux *Variétés* de Valéry sont données à partir de l'édition ci-avant, regroupant *Variété III, IV et V*).

⁵ PAUL VALÉRY, « Leçon inaugurale... », *op. cit.*, p. 837. Valéry souligne.

⁶ PAUL VALÉRY, *Cahiers, t. II*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1974, pp. 1026-1027.

« J'ai donc cru pouvoir le reprendre [sc. le mot « Poétique »] dans un sens qui regarde à l'étymologie, sans oser cependant le prononcer *Poïétique* (...). Mais c'est enfin la notion toute simple de *faire* que je voulais exprimer. Le faire, le *poïein*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler *œuvres de l'esprit*. Ce sont celles que l'esprit veut se faire pour son propre usage, en employant à cette fin tous les moyens physiques qui lui peuvent servir. »⁷

Le recours explicite et tout à la fois littéral, historique et sémantique à l'étymologie, en l'occurrence à l'origine grecque que Valéry assigne au « faire » poétique, nous autorise *a priori* à nous arrêter un moment sur le sens de ce *poïein* en reprenant, notamment, la définition qu'en a donnée Aristote.

L'activité pour Aristote se divise en deux catégories. D'une part l'action qui n'a d'autre fin qu'elle même, dont la raison d'être réside dans son propre exercice, et que Jules Tricot appelle l'action immanente ; ainsi l'action de voir, d'agir selon la vertu, etc. où « l'acte est tout entier dans l'agent, et ne se concrétise pas dans un objet »⁸. Cette activité, par définition complète à chaque fois qu'elle se déploie, en même temps qu'elle n'est jamais achevée puisqu'elle se redéploie sans cesse, relève pour Aristote de la *προξις* et c'est elle qui correspond véritablement à l'action. D'autre part l'action transitive, orientée vers une fin déterminée et conditionnée par sa réalisation effective, laquelle est extérieure à l'agent qui l'accomplit ; comme c'est le cas de l'architecte, par exemple, dont l'activité de construction prend fin lorsque l'édifice est achevé. C'est précisément cette seconde catégorie d'action, productrice d'une œuvre ou d'un ouvrage, que définit la *ποίησις*, science de la production. Aristote avait marqué cette distinction dès l'ouverture de *L'Éthique à Nicomaque* (Livre I, 1, 1094a) :

« Tout art (*τέχνη*) et toute investigation et pareillement toute action et tout choix tendent vers quelque bien (...). Mais on observe, en fait, une certaine différence entre les fins : les unes consistent dans des activités, et les autres dans certaines œuvres, distinctes des activités elles-mêmes. Et là où existent certaines fins distinctes des actions, dans ces cas-là les œuvres sont par nature supérieures (*βελτίω*) aux activités qui les produisent. »⁹

pour en préciser les modalités au chapitre 4 du *Livre VI* :

« Les choses qui peuvent être autres qu'elles ne sont [Aristote fait ici la différence avec les choses naturelles] comprennent à la fois les choses qu'on fabrique (*ποιητόν*) et les actions qu'on accomplit (*πρακτόν*). Production (*ποίησις*) et action (*προξις*) sont distinctes (...). De là vient encore qu'elles ne sont pas une partie l'une de l'autre, car ni l'action n'est une production, ni la production une action. Et puisque l'architecture est un art, et est essentiellement une certaine disposition à produire accompagnée de règle (*μετὰ λόγου*), et qu'il n'existe aucun art qui ne soit une disposition à produire accompagnée de règle, ni aucune disposition de ce genre qui ne soit un art, il y aura identité entre art et disposition à produire accompagnée de règle exacte. (...) S'appliquer à un art, c'est considérer la façon d'amener à l'existence une de ces choses qui sont susceptibles d'être ou de n'être pas, mais dont le principe d'existence réside dans l'artiste et non dans la chose produite : l'art, en effet, ne concerne ni les choses qui existent ou deviennent nécessairement, ni non plus les êtres naturels, qui ont en eux-mêmes leur principe. Mais puisque production et action sont quelque chose de différent, il faut nécessairement que l'art relève de la production et non de l'action »¹⁰.

Loin de justifier ou même d'éclairer la promotion poïétique de l'acte créateur, l'héritage invoqué par Valéry soulève au contraire de multiples contradictions et autant de paradoxes.

⁷ PAUL VALÉRY, « Leçon inaugurale... », *op. cit.*, p. 828. Valéry souligne.

⁸ ARISTOTE, *La Métaphysique*, t. 2, trad. fr. Jean Tricot, Vrin, Paris, 1981, p. 502, n. 1.

⁹ ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, trad. fr. Jules Tricot, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 2007, pp. 33-35.

¹⁰ ARISTOTE, *op. cit.*, pp. 303-304. Le chapitre est surtitré « étude de l'art » par Tricot.

On s'étonne d'emblée que le verdict d'Aristote s'oppose directement au sien : les œuvres sont téléologiquement « supérieures » à cette dernière, laquelle n'est qu'un moyen d'y parvenir. La distinction opérée par Aristote, ensuite, est essentiellement fondée sur la dialectique de la fin et des moyens, dont les statuts sont homogènes l'une à l'autre dans l'action, tandis qu'ils restent résolument hétérogènes dans la production. Or ce partage des rôles, déterminant pour le philosophe grec, ne l'est apparemment pas pour le poète français, aux yeux duquel, au contraire, l'œuvre d'art ou de littérature se distingue précisément de toute autre œuvre humaine par cette double nature. Valéry avance par exemple, au cours de sa *Leçon inaugurale*, que « si l'on porte le regard sur les effets des œuvres faites, on découvre chez certaines une particularité qui les groupe et les oppose à toutes les autres. (...) L'œuvre nous offre dans chacune de ses parties à la fois *l'aliment* et *l'excitant*. Elle éveille continuellement en nous une soif et une source »¹¹. Il ajoute un peu plus loin que « chez l'artiste, il arrive en effet que le même mouvement interne de production lui donne à la fois et indistinctement l'impulsion, le but extérieur immédiat et les moyens ou les dispositifs techniques de l'action »¹². Dans son discours sur *L'Enseignement de la poétique au Collège de France*, bien qu'il y présentât cette dernière en rappelant déjà qu'il fallait entendre « le mot selon son étymologie », il la comprenait comme « tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen »¹³. Dans « L'Infini esthétique », il écrit : « tandis que dans l'ordre que j'ai appelé *pratique*, le but atteint fait évanouir toutes les conditions sensibles de l'acte, (...) il en est tout autrement dans l'*ordre esthétique*. Dans cet "univers de sensibilité", la sensation et son attente sont en quelque manière réciproques, et se recherchent, l'une l'autre indéfiniment »¹⁴. Dans « Notion générale de l'art » : « nous la connaissons elle-même [*sc.* l'œuvre d'art] à ce caractère qu'aucune "idée" qu'elle puisse éveiller en nous, aucun acte qu'elle nous suggère, ne la termine ni ne l'épuise »¹⁵.

En ce qui concerne à présent la contingence propre à l'œuvre issue de la *ποίησις* qui est, selon Aristote, « une de ces choses qui sont susceptibles d'être ou de n'être pas », la position de Valéry marque à nouveau un écart majeur. Dans son *Discours sur l'esthétique*, évoquant le travail de l'artiste par contraste avec ce qu'il appelle le discours du métaphysicien, il n'hésite pas à décrire le spectacle d'une œuvre comme un « phénomène [qui] nous oblige à ces expressions scandaleuses : *la nécessité de l'arbitraire ; la nécessité par l'arbitraire* »¹⁶. Plus loin, il fait état d'un « sentiment contradictoire qui existe au plus haut degré dans l'artiste », et qui est « une condition de toute œuvre », à savoir « deux sensations qui accompagnent le même phénomène : ce qui nous semble *avoir pu ne pas être* s'impose à nous avec la même puissance *de ce qui ne pouvait pas ne pas être, et qui devait être ce qu'il est* »¹⁷. Autrement dit, l'évidence de la nécessité de l'œuvre ne contredit pas tant celle, initiale, de sa contingence qu'elle ne commence par en provenir et finit par s'y substituer. Comme si l'œuvre, à mesure qu'elle est « amenée à l'existence », révélait aussi et ainsi sa propre nécessité, inconcevable avant elle, sinon comme simple éventualité. On comprend mieux, dans ces conditions, le statut éminent accordé par Valéry à l'accident et à ses pouvoirs au sein de l'activité créatrice.

¹¹ PAUL VALÉRY, « Leçon inaugurale... », *op. cit.*, p. 845. Valéry souligne.

¹² PAUL VALÉRY, « Leçon inaugurale... », *op. cit.*, p. 848. Valéry souligne.

¹³ PAUL VALÉRY, « De l'enseignement de la poétique au Collège de France », *Variété V*, *op. cit.*, p. 819. Je souligne.

¹⁴ « L'Infini esthétique », in *Œuvres I*, Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1957, p. 1343, Valéry souligne.

¹⁵ « Notion générale de l'art », in *Œuvres II*, Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1960, p. 1409

¹⁶ PAUL VALÉRY, « Discours prononcé au deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art », in *Variété IV*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2010, p. 529. Valéry souligne.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 530-531. Valéry souligne.

Imprévu par définition, il ne peut surgir qu'à l'occasion de cette activité, dont il devient, si l'on peut dire, un attribut essentiel, à l'opposé donc de son acception chez Aristote.

Chez ce dernier, enfin, l'œuvre d'art se distingue de l'œuvre de la nature et, à ce titre, fait partie des choses « dont le principe d'existence réside dans l'artiste et non dans la chose produite ». On reconnaît ici l'une des quatre causes qu'Aristote énumère dans sa *Physique*, où « ce qui fait est cause de ce qui est fait » (τὸ ποιῶν τοῦ ποιουμένου, Livre II, chap. III, § 4), et qu'il est d'usage d'appeler cause efficiente. S'il est difficile de contester que, sans l'artiste, l'œuvre ne viendrait jamais au jour, la nature de leur relation, en revanche, n'est jamais réduite par Valéry au seul principe d'une causalité efficiente, unilatéralement orientée. L'hypothétique point d'origine que serait l'artiste ou le poète se trouve selon lui marginalisé au profit d'une cause plus originaire : « les œuvres de l'esprit, poèmes ou autres, ne se rapportent qu'à *ce qui fait naître ce qui les fit naître elles-mêmes*, et absolument à rien d'autre »¹⁸, prévient-il dans sa *Leçon inaugurale*. Sous-entendu : ce qui fait naître le poète ou l'artiste. Ici s'impose pour Valéry la rationalité paradoxale d'une temporalité qui inverse la logique causale héritée d'Aristote. Il écrit par exemple en 1929 dans « Petite lettre sur les mythes » : « un mot venu au hasard se fait un sort infini, pousse des organes de phrase, et *la phrase en exige une autre, qui eût été avant elle ; elle veut un passé qu'elle enfante pour naître... après qu'elle a paru !* »¹⁹. Plus explicite encore, cette affirmation faite dix ans plus tôt et qui décrit, dans « Note et digression », non telle figure sociale de l'auteur ou tel portrait psychologique préalable ou postérieur à l'œuvre et indépendant d'elle, mais l'homme à l'œuvre, voire l'homme *de* l'œuvre c'est-à-dire, précisément, l'écrivain ou l'artiste : « toute la critique est dominée par ce principe suranné : l'homme est *cause* de l'œuvre, — comme le criminel aux yeux de la loi est cause du crime. Il en sont bien plutôt l'effet ! »²⁰.

Comment comprendre de telles contradictions ? Comment expliquer que Valéry fonde son projet sur une définition originelle du « faire » dont il récuse en même temps les énoncés quasiment terme à terme ? Je ferai l'hypothèse suivante : bien qu'elle relève de l'action transitive du ποιεῖν, l'activité productrice que le poète choisit de promouvoir ne peut s'y réduire sans impliquer de la comprendre *aussi* comme πράττειν, qu'on peut d'ailleurs également traduire par *faire*²¹. C'est pourquoi Valéry, lorsqu'il rétablit, au bénéfice des « œuvres de l'esprit », l'étymologie du « faire » entendu comme ποιεῖν, précise que ces dernières sont « celles que l'esprit veut se faire pour son propre usage » et rejoint, d'une certaine manière, ce à quoi Aristote réserve une finalité non extérieure. En d'autres termes, si l'on en juge par le rapport de complétude qui l'ordonne au sujet, la finalité réciproque entre l'œuvre et l'activité qui la produit, la convergence de fins déterminées vers un horizon à chaque fois réactualisé, etc... le ποιεῖν dont Valéry veut s'occuper est un ποιεῖν particulier, qui ne correspond ni à l'action transitive, ni à l'action immanente, mais aux deux ; ou plutôt, si l'on peut dire, aux vertus immanentes de l'action transitive. Dès lors, ce qui se fait jour, c'est l'inadéquation foncière du modèle aristotélicien pour penser l'activité créatrice (ou, pour

¹⁸ PAUL VALÉRY, « Leçon inaugurale... », p. 838. Valéry souligne.

¹⁹ PAUL VALÉRY, « Petite lettre sur les mythes » (1929), in *Œuvres I, op. cit.*, p.963. Je souligne.

²⁰ PAUL VALÉRY, « Note et digression » (1919), in *Œuvres I*, Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1957, pp. 1230-1231. Valéry souligne.

²¹ « πράττειν : I aller à travers, traverser, parcourir, II par suite, aller jusqu'au bout, d'où : 1. achever, exécuter, accomplir, faire » (ANATOLE BAILLY, *Abrégé du dictionnaire Grec Français*, Hachette, 1901, p. 728). Dans « Épistémè et tekhnè : un difficile partage », in Jean-Yves Chateau (dir.) *La Vérité pratique. Aristote. Éthique à Nicomaque, Livre V I*, Vrin, coll. Tradition de la pensée classique, Paris, 1997, p. 67, Alain Petit traduit par exemple ποιητόν par « productible » et πρακτόν par « faisable ».

le moins, celle que Valéry donne à penser). Modèle au sujet duquel on peut faire deux remarques.

Tout d'abord que, par rapport à l'activité qu'elle est censée définir, la notion de transitivité n'est intelligible qu'extérieurement et après coup. Dans cette logique, tout processus de production se caractérise d'emblée par la nécessité d'être orienté vers le but que visent ses opérations et auquel elles sont, par conséquent, subordonnées. Préalablement déterminé, ce but est tout autant déterminant vis-à-vis d'un ensemble de moyens réglés sur lui par l'intermédiaire d'une « droite règle » qui en assure le développement prévisible et contrôlé. De sorte que, établie à partir de son résultat, cette diachronie relève, à son tour, d'une position globale et nécessairement rétrospective ou planificatrice (ce qui revient au même), qui seule est apte à distinguer ces opérations et les ordonner entre elles. C'est ce modèle d'une extériorité observante qui définit la transitivité du *ποιεῖν*, et il ne peut la définir qu'*a posteriori*, c'est-à-dire précisément hors de l'action qu'il explique. En bref, c'est la logique du résultat qui impose la transitivité à l'action, l'interrompt, distingue l'agent de l'objet, et non l'inverse. La cause n'est efficiente que sous tutelle d'une cause finale. C'est contre cette méprise, me semble-t-il, que s'élève l'objection que Blanchot adresse à Valéry :

« la simple opération d'écrire, rendue consciente à elle-même indépendamment de ses résultats. Tel est, on s'en souvient, le moyen de salut de Valéry. (...) Admettons que l'écrivain s'intéresse à l'art (...) comme à la seule recherche des moyens par lesquels est écrit ce qui jusque-là n'était pas écrit. Mais, si elle veut être vraie, l'expérience ne peut pas séparer l'opération de ses résultats. »²²

Il faut remarquer, ensuite, que le paradigme de l'action transitive ne permet de comprendre l'activité artistique ou poétique qu'à partir d'un modèle unificateur générique, d'une « unique potentialité », celle de l'activité productive en général, qui interdit en retour d'envisager, pour l'œuvre, un autre modèle d'examen, d'accès ou d'intelligibilité. Autrement dit, le *ποιεῖν* aristotélicien, qui s'applique aux « choses qu'on fabrique », ne fait aucune différence, parmi elles, entre les œuvres d'art et les autres : si l'œuvre d'art ne dispose d'aucun statut particulier, c'est que la définition de l'activité productive la précède et en fixe l'essence. Tout naturellement, d'ailleurs, puisque l'artiste grec n'est pas un artiste mais un artisan, qui n'a rien de commun avec celui auquel nous faisons référence aujourd'hui. Or « l'œuvre de l'esprit », bien qu'appartenant à cet ensemble des choses produites, se singularise précisément, pour Valéry, par une différence essentielle qui ne ressortit à aucune détermination propre à la production ainsi entendue mais à ce qu'il nomme acte, et « hors de cet acte, écrit-il, ce qui demeure n'est qu'un objet qui n'offre avec l'esprit aucune relation particulière »²³ : « nous regardons alors une œuvre comme un *objet*, purement objet, c'est-à-dire sans rien y mettre de nous-mêmes que ce qui se peut appliquer indistinctement à tous les objets »²⁴.

Il devient donc nécessaire, me semble-t-il, de poser et de maintenir une double acception de l'activité entendue comme production. D'une part l'activité *productive*, conforme à la notion de production au sens commun et à sa logique (moyens subordonnés à une fin préalable, activité produisant un résultat, prévisible et répétable) et dont la production industrielle, notamment, illustre parfaitement le sens. D'autre part l'activité *productrice*, que la précédente ne peut circonscrire, dès lors qu'elle ne se déploie qu'au présent, hors de toute extériorité rétrospective, et qu'elle est par conséquent susceptible de produire elle-même ses propres conditions de développement.

²² MAURICE BLANCHOT, « La Littérature et le droit à la mort », in *La Part du feu*, Gallimard, 1987, Paris, p. 299.

²³ PAUL VALÉRY, « Leçon inaugurale... », *op. cit.*, p. 837.

²⁴ PAUL VALÉRY, « Leçon inaugurale... », *op. cit.*, pp. 835-836. Valéry souligne.

Si l'une et l'autre mettent en œuvre un ποιεῖν fabricant, elles le font selon deux modalités résolument hétérogènes, comme le montre leur confrontation respective au hasard et à l'accident. Dans le premier cas, l'irruption d'un accident ou d'une difficulté s'oppose au flux de production, le ralentit ou l'interrompt, parce qu'il met en cause sa productivité en perturbant les rapports qui l'organisent : la mise au jour d'un site archéologique ou écologique, par exemple, suspendent la réalisation d'un tracé autoroutier. Dans le second, c'est en général l'inverse : quand Tadashi Kawamata réalise en 1997 au nord d'Amsterdam *Working Progress*, assemblage de planches formant une passerelle qui s'étend sur les polders autour d'un bâtiment et qu'un propriétaire refuse qu'elle traverse son terrain, elle le contourne volontiers ; cet imprévu nourrit l'œuvre elle-même et s'y intègre naturellement car, comme l'écrit Catherine Grout, « le mode de construction simple s'adapte au terrain et aux circonstances, tout obstacle devient un élément accepté, la conception incluant le hasard et les contraintes »²⁵.

Malgré certaines déclarations de Valéry qui entretiennent la confusion (« les résultats en général — et par conséquent les œuvres — m'importaient beaucoup moins que l'énergie de l'ouvrier »²⁶), la reconduction de l'activité créatrice au ποιεῖν, loin d'exclure ou de secondariser l'œuvre elle-même, aboutit paradoxalement à rétablir son identité au-delà du simple produit, dont la détermination « se peut appliquer indistinctement à tous les objets ». Quant à savoir pourquoi, pour lui comme pour d'autres, elle finit par le redevenir, c'est une autre histoire. Mais que l'œuvre disparaisse quand apparaît l'objet est sans doute l'indice le plus sûr de son identité.

²⁵ CATHERINE GROUT, « L'œuvre comme événement pré-politique », in *Espaces Temps* n° 78-79, 2002, p. 90, n. 8.

²⁶ PAUL VALÉRY, préface à *Monsieur Teste*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1969, p. 8. Valéry souligne.